**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**

**MULHERES, PERFORMANCE E ATIVISMO:
a resignificação dos discursos feministas na cena
latino-americana**

STELA REGINA FISCHER

**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**

**MULHERES, PERFORMANCE E ATIVISMO:
a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana**

Stela Regina Fischer

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fischer, Stela Regina

Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana / Stela Regina Fischer. -- São Paulo: S. R. Fischer, 2017.
282 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Elisabeth Silva Lopes
Bibliografia

1. teatro feminista 2. performance 3. ativismo 4. processos de criação I. Lopes, Elisabeth Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: **Stela Regina Fischer**

Título: **MULHERES, PERFORMANCE E ATIVISMO: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovada em: _____

Presidente da Banca: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

A todas as mulheres que vieram antes de nós, abrindo trilhas.

Aos meus filhos.

AGRADECIMENTOS

À Beth Lopes, pelos voos e confiança.

À Margie Rauen, pela luz.

Ao Valmir Santos, pelo incondicional.

À Leticia Olivares, pelo elo.

À Violeta Luna, pela poesia aguerrida.

Ao Roderick Steel, pela leveza.

Às amigas Renata Araújo, Lucy Mello, Kelly Schaldach e Claudia Thomé, pela permanência.

À Marta Fischer, pelas inspirações.

Ao Francisco e à Neide Fischer, pela vida.

A todas as mulheres aqui presentificadas, pela resistência.

Aos funcionários da PPGAC, da ECA/USP, pela acolhida.

Aos colegas de trabalho e coordenadores do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, pela jornada.

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

E, em especial, ao Francisco, meu menino, por todos os convites para brincar (alguns neste período negados) e por embarcar nesta aventura comigo.

Meu eterno agradecer.

The future is feminist.
- Natasha Walter (1999, p. 254)

RESUMO

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, performance e ativismo: a resignificação 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.

Esta pesquisa tem o objetivo de identificar e analisar ações performáticas de mulheres artistas latino-americanas, tendo como base a teoria crítica feminista e os estudos de gênero das últimas décadas. A tese é dividida em duas partes: a primeira, na qual analiso trabalhos que implicam a utilização dos corpos e/ou de experiências pessoais e biográficas como estratégias composicionais para visibilizar as subjetividades das mulheres e suas questões, nos quais protagonizam posturas críticas, políticas e poéticas das artistas como reivindicação social. São analisadas ações das artistas Regina José Galindo (Guatemala), Nádía Granados (Colômbia), as mexicanas Violeta Luna, FOMMA – Fortaleza de la Mujer Maya, Rocío Boliver e Capulas Cia de Arte Negra (São Paulo, Brasil). Para tanto, foi desenvolvida uma pesquisa de campo que envolveu um trabalho cartográfico e investigativo, como: levantamento de registros em áudio e vídeo; visita a acervos e centro de pesquisas teatrais; contato com artistas e pesquisadores, através de entrevistas e depoimentos; acompanhamento de espetáculos, performances e eventos pertinentes à temática. E a segunda, descrevo a experimentação prática dos conceitos teóricos estudados na proposta de criação autoral em performance, teatro e ativismo junto ao Coletivo Rubro Obsceno, grupo teatral do qual faço parte na cidade de São Paulo. Narro, de forma crítica e reflexiva, o meu próprio processo de formação como artista, ativista e feminista nestes quatro anos de pesquisa. Essa conjunção de procedimentos investigativos apresenta um panorama de como a resignificação dos discursos feministas podem ser lidos nas práticas cênicas latino-americanas.

Palavras-chave: teatro feminista; performance; ativismo; processos de criação.

ABSTRACT

FISCHER, Stela Regina. **Women, performance and activism: the re-signification of feminist discourses in Latin American scenic practices**. 2017. 282 p. Tese (Doutorado) – Escola de comunicação e Artes da Universidade de São Paulo / ECA-USP, São Paulo, 2017.

This research aims to identify and analyze performance actions of Latin American female artists, based on critical feminist theory and gender studies over recent decades. The thesis is divided into two parts: the first part analyzes works that involve the use of bodies and / or personal and biographical experiences as compositional strategies to visualize the subjectivities of women and their issues, in which they act as artistic proponents of critical, political and poetic postures pertaining to social causes. The actions of artists Regina José Galindo (Guatemala), Nádía Granados (Colombia), and Mexicans Violeta Luna, FOMMA - Fortaleza de la Mujer Maya, Rocío Boliver and Capulas Cia de Arte Negra (São Paulo, Brazil) are analyzed. To this end field research was carried out that involved cartographic and investigative work, such as: audio and video documentation; visit to collections and theatrical research centers; contact with artists and researchers including interviews and testimonies; viewing of plays, performances and events pertaining to the theme. The second part of the thesis discusses practical experimentation of theoretical concepts studied with regards to the author's own creative practice within performance, theater and activism within the Rubro Obsceno Collective: a theatrical group of which the author is a member in the city of São Paulo. It narrates, critically and reflexively, the author's process of training as an artist, activist, and feminist during the four years of research. The conjunction of investigative procedures presents an overview of how the re-signification of feminist discourses can be read in Latin American scenic practices.

Keywords: feminist theatre; performance; activism; creation processes.

SUMÁRIO

Introdução:

Para as artistas que se reconhecem feministas	1
---	---

Parte 1

Artistas mulheres latino-americanas

1

Ações decoloniais: mulheres artistas no enfrentamento às colonialidades	15
--	----

2

Corpo e erotismo: poéticas cênicas de transgressão e empoderamento	86
---	----

Parte 2

Formação de uma artista / ativista / feminista

3

<i>Para aquelas que não mais estão:</i> ativismo poético contra o feminicídio	142
--	-----

4

Carta para Leticia: processos de criação do Coletivo Rubro Obsceno.....	194
--	-----

Conclusão:

Ato contínuo	267
--------------------	-----

Bibliografia e Fontes Referenciais.....	272
--	------------

Introdução:

Para as artistas que se reconhecem feministas

A temática desta pesquisa esteve presente em minhas inquietações cotidianas, de modo indireto, muito antes de ingressar no doutorado. Surge no momento em que me reconheci feminista. Na ocasião, ainda adolescente, um mundo se apresentou – e com ele as perplexidades – ao constatar que as suscetibilidades às situações de violência e exclusão vividas por mim e pela maioria das mulheres ao redor resultam do simples fato de sermos mulheres. Na minha formação (com genealogia também nos movimentos sociais e nos interstícios das instituições), desde as séries iniciais até a universidade, os estudos feministas não foram abordados, pois o debate político sobre gênero no sistema educacional brasileiro é escasso, controverso ou ignorado – apesar do advento da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) 9394-96 e da implementação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1998a), com seus temas transversais abrangendo gênero (BRASIL, 1998b). No entanto, permanecem polêmicas no Brasil as alterações efetivas, sejam em currículos menos androcêntricos ou em práticas pedagógicas que levam à reflexão acerca de gênero e sexualidade, assuntos necessariamente colados a qualquer época da vida e âmbito profissional.¹

A história dos feminismos² documentou a militância de mulheres que lideraram manifestações e ações legislativas contra as práticas discriminatórias da sociedade patriarcal, seja nas reivindicações trabalhistas e sufragistas ou nas pertinentes à autonomia, saúde e liberdade sexual. A desestabilização das práticas culturais institucionais androcêntricas e a criação de espaços à margem do *status quo* ainda requerem transformações substanciais para incentivar a construção de subjetividades e autorrepresentações pertinentes aos feminismos e aos estudos de gênero. As mesmas resultam de ações e políticas das mulheres apoiadas em inversões dos discursos de saber

¹ Repúdio, inclusive, a forma deliberadamente distorcida que gênero vem sendo tratado nas políticas públicas associadas a grupos religiosos, blindando o debate sobre gênero em ambiente escolar. Como é o caso do Projeto de Lei 2731, de 2015, idealizado pelo deputado federal Eros Biondini (PTB-MG). Ele propõe alterar o Plano Nacional de Educação (PNE) para proibir a discussão sobre gênero na educação nacional. O documento prevê pena de prisão para os professores que desrespeitarem a determinação.

² Adoto feminismo no plural para ressaltar as inúmeras vertentes dos estudos feministas que abriga uma multiplicidade de identidades e alianças variáveis presentes na dinâmica dos movimentos sociais. São eles: feminismo liberal, feminismo radical, feminismo cultural, feminismo anarquista, feminismo marxista, feminismo socialista, feminismo lésbico, feminismo negro, feminismo indígena, ecofeminismo, transfeminismo, feminismo pós-colonial, feminismo decolonial, ciberfeminismo etc.

e poder (LAURETIS, 2000, p. 8). Nesses processos, é inegável a importância da universidade na produção e disseminação da teoria crítica dos feminismos e dos estudos de gênero, nos diversos campos do saber, que legitimaram os direitos civis e incentivaram os processos intelectuais, as modificações comportamentais e os marcadores sociais. Este tem sido um procedimento usual em instituições de ensino superior de países norteamericanos e europeus, acompanhando o desenvolvimento interdisciplinar dos estudos de mulheres e estudos de gênero (*women's studies* e *gender studies*), desde os anos 1970, inclusive no campo da performance e do teatro.³

No Brasil de hoje, departamentos de cursos superiores de Ciências Sociais, Humanidades e Filosofia de diferentes instituições oferecem iniciativas interdisciplinares de pesquisas voltadas à produção do conhecimento em torno da problemática de gênero. A maioria corresponde a núcleo de produção teórica, sendo alguns deles dedicados à publicação de revistas, livros e traduções de textos relevantes sobre o tema.⁴ Salvo raras exceções,⁵ o mesmo não se apresenta nos departamentos de cursos superiores de artes cênicas:

³ Por exemplo, na New York University, além do programa Gender and Sexuality Studies, vinculado ao departamento Social and Cultural Analysis, existem grupos de estudos dentro do próprio departamento de Performance Studies dedicados à sexualidade e gênero. Desenvolvem encaminhamentos de formação do artista, processos criativos e publicações como *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* (1983) produzida por um coletivo feminista composto de estudantes, artistas e professores/as do departamento de Performance Studies. Outra via de disseminação são projetos como o Instituto Hemisférico de Performance e Política que também agrega artistas pesquisadores de diversas nacionalidades, interessados nas discussões e expressões de gênero, como bem observamos na edição de 2013 realizada na cidade de São Paulo. Outro exemplo é a Stockholm Academy of Dramatic Arts, da Universidade de Estocolmo, que desenvolve um projeto próprio intitulado *Staging Gender*, com ênfase nos estudos de gênero na perspectiva do treinamento do ator e seu desenvolvimento artístico e pedagógico. Os objetivos abrangem quatro áreas de aplicação: performance, teatro, poesia e teatro musical. O projeto é realizado em colaboração de diferentes instituições, como a Academy of Music and Drama, da University of Gothenburg; a Malmö Academy of Theatre, da Lund University; a Theatre Academy, da Luleå University. As informações aqui destacadas demonstram que grandes instituições estrangeiras de ensino superior em artes estão interessadas e investem em programas e projetos que tratam dos estudos de gênero no momento da formação do artista.

⁴ Como Núcleo de Estudos da Mulher e Relações Sociais do Gênero, da Universidade de São Paulo; Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, da Universidade Estadual de Campinas; Instituto de Estudos de Gênero do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina; Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre a Mulher, da Universidade de Brasília; Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre a Mulher, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; e Núcleo de Estudos de Sexualidade e Gênero, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre outros exemplos.

⁵ Uma exceção neste cenário de ausências foi o Grupo de Estudos Teatro e Gênero do Curso de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, sob coordenação da Profa. Dra. Brígida de Miranda. Outra atividade também incentivadora dos estudos de gênero nas Artes Cênicas foi a oferta da disciplina “A performatividade do gênero feminino no teatro: invenção cênica e pedagogia” ministrada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) pela Profa. Dra. Lúcia Romano, em 2014. E, informalmente, a criação do grupo de estudos “Poéticas Feministas:

No currículo tradicional das escolas de teatro, grande parte da produção teatral contemporânea deixa de adquirir visibilidade quando são suprimidas as discussões em torno da história do teatro e da performance feministas, da análise de processos de trabalho e criadoras mulheres, da diferença sexual no treinamento dos atores, de uma sociologia e história do comediante a partir das diferenças sexuais, da estruturação do gênero na produção teatral (o caráter masculino ou feminino da profissão teatral, por exemplo) (ROMANO, 2009, p. 123).

As informações aqui traçadas, assim acredito, validam a pertinência desta tese na linha de pesquisa em Formação do Artista Teatral. Uma mirada ao incentivo e valorização dos estudos de gênero no âmbito dos conhecimentos, das habilidades e da produção artística. Em defesa da inclusão de disciplinas e atividades teóricas e práticas sobre gênero e sexualidade, e de frentes que possibilitem abordar a temática na esfera das artes cênicas, pois defendo que gênero e sexualidade são categorias estruturantes da sociedade.

Nesta tese, posiciono-me enfaticamente a partir do lugar de feminista, simplesmente porque ainda é necessário ser feminista. Eu não refuto essa denominação. Feminista hoje? Inúmeras são as questões pendentes que reeditam as temáticas clássicas dos feminismos levantadas por Simone de Beauvoir no livro *O segundo sexo*, publicado em 1949, e que ainda são atuais tanto no Brasil como em diversos países nos quais a discriminação e a violência contra mulheres seguem culturalmente arraigadas. Reivindicações são constantemente “re-historicizadas”, tais como a autonomia em relação ao corpo e à sexualidade; a descriminalização e legalização do aborto; o enfrentamento à violência e à cultura do estupro; a equidade salarial; a maior representatividade das mulheres em cargos políticos e institucionais; as desigualdades sociais envolvendo conflitos de classe e raça; enfim, todas as pautas urgentes, em especial no nosso contexto latino-americano. Hoje, no entanto, estas reivindicações são ampliadas e entrelaçadas a outras questões sociais e políticas, envolvendo as multiplicidades identitárias e subjetivas inter-relacionais.⁶ Os desafios dos feminismos e suas lutas são contínuos e devemos ainda desestabilizar os binarismos, bem como “[...] formular novas constelações para pensar a normatividade, se quisermos proceder de maneiras

um estudo sobre gênero e arte”, também na UNESP, do qual fui coordenadora em 2012, quando lecionei na instituição como Professora Substituta na disciplina de História do Teatro.

⁶ Como, por exemplo, o direito à visibilidade social das mulheres transexual e transgênero; os movimentos das mulheres do campo contra as práticas insidiosas do agronegócio e a luta pela reforma agrária; as jovens estudantes secundaristas nas ocupações das escolas diante da discrepante reestruturação do sistema educacional brasileiro; as causas ambientais do ecofeminismo; a saúde e melhores condições de atendimentos às mulheres de baixa renda; e assim por diante.

intelectualmente abertas e compreensivas a fim de compreender e avaliar o mundo em que vivemos” (BUTLER, 2015b, p. 207).

Nos quatro anos desta pesquisa – transcorridos sob muita instabilidade e fluxo de acontecimentos implacáveis no cenário político do Brasil, em que a primeira mulher eleita Presidente da República foi retirada do seu cargo⁷ – acompanhei avanços e propagações dos movimentos feministas no país. Há uma vigorosa mobilização de jovens mulheres aderindo às causas feministas. A internet e as redes sociais virtuais ampliaram a visibilidade das demandas feministas e ajudaram a difundir e articular informações, fóruns, denúncias, encontros e mobilizações em atos e marchas. Diante das evidências, a historiadora feminista Margareth Rago – embora apresenta ressalvas em relação ao modo como as mídias tratam os temas dos feminismos e criam estereótipos para as feministas – chega a declarar que o “feminismo tornou-se pop, está na moda”.⁸

O mesmo acontece no campo das artes, em especial as criadoras que utilizam o corpo como acesso ao exercício de subjetividades e ativismos. Há um deslocamento da crítica feminista para a produção cultural e artística da atualidade. Temos presenciado nas últimas décadas, segundo a socióloga inglesa Michèle Barret (1999, p. 109), uma “virada para a cultura” do feminismo. As artes, portanto, passam a ser mais um meio sobre o qual formulam-se ideologias, geram-se desconcertos, resistências e rebeldias que rompem com marcos epistemológicos dominantes e com protocolos de disciplinamento heteronormativo.

Impregnadas da emergência em promover o lugar da fala e do empoderamento das mulheres, as poéticas feministas e de gênero foram disseminadas a partir da segunda metade do século XX como importantes vias de reivindicação e propagação de seus direitos. Artistas feministas norte-americanas e europeias, em especial as da “segunda onda”,⁹ utilizaram linguagens tendo o corpo e a experiência pessoal e biográfica como

⁷ Refiro-me ao processo de *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, em 31 de agosto de 2016.

⁸ Depoimento de Margareth Rago diante da apropriação das mídias de massa ao tratarem os temas dos feminismos, visto pela pesquisadora como algo “perverso” e que banaliza determinados feminismos, assim como cria estereótipos para as mulheres feministas. Coligido na conferência “Da insubmissão feminista na atualidade”, para o programa Café Filosófico, veiculado na TV Cultura, 6 de novembro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gh67t3a9Mjs>>. Acesso jan. 2017.

⁹ De acordo com o *Dicionário crítico do feminismo* (2009), a primeira onda do feminismo situa-se no final do século XIX com o movimento das sufragistas pelo direito ao voto, pela igualdade de direitos civis e educação. A segunda onda do feminismo, inspirada nas ideias propostas pela obra *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, teve início a partir dos anos 1960 até o final de 1980 com reivindicações em torno da ocupação do mercado de trabalho pelas mulheres, pela autonomia do corpo, legalização do aborto e liberdade sexual. Já a terceira onda compreende os estudos pós-coloniais, subalternos e pós-estruturalistas

plataformas de interlocuções sociais. Destaco nomes como Gina Pane, Hanna Wilke, Yoko Ono, Linda Montano, Orlan, Cindy Sheerman, Marina Abramović, Shigeko Kubota, Valie Export, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Laurie Anderson, Karen Finley e Yayoi Kusama, dentre tantas outras (GROSENICK, 2001). Estas artistas configuraram nas décadas passadas não só um grande volume de performances, tendo o “corpo manifesto” como foco, mas uma dimensão subversiva da arte da performance, de questionamento dos padrões de subjetividades e de constituição das identidades.

Após percorrer diversas fases, a arte feminista estende-se até a atualidade como impulsora de ações artísticas políticas. No ativismo e na ação performática, estabelecem-se desafios estéticos relacionais trançados, ética e politicamente, nas negociações entre os espaços poéticos e os do real (BOURRIAUD, 2009). Nessa direção, o entendimento da arte feminista torna-se cada vez mais flexível, aberto, e códigos binários como opressor/vítima, ativo/passivo, homem/mulher não são mais seus pontos fortes, mas sim a ambiguidade, a androgenia, a subversão, a marginalidade, a transgressão a partir das subjetividades que a constituem (REILLY; NOCHLIN, 2007). Que expressões são essas? Quais as inquietações e impulsos criativos que mobilizam as artistas a tratarem de temáticas das mulheres nas artes cênicas? De que forma a performance ainda mantém sua relevância e espaço para manifestações das mulheres? Quais as estratégias nos processos criativos das artistas para lidar com as questões de gênero na atualidade? A que se deve o crescente interesse na temática feminista nas artes cênicas neste início do século XXI?

I

É crescente o número de grupos teatrais e artistas da performance interessados em “agendas” feministas e dedicados não só ao legado histórico das mulheres artistas, mas comprometidos com a continuidade do engajamento na vida pública e privada. Entre diversos artistas solo e coletivos, destaco: o pernambucano e histórico Loucas de Pedra Lilás; a mineira Nina Caetano e o seu Obscena Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica; as cariocas Marias da Graça e Bonecas Quebradas; o catarinense Em Companhia de Mulheres; as paulistas Mal-Amadas Poética do Desmonte, Matula Teatro, Capulanas

com ações a partir dos anos 1990, visibilizando as pautas dos feminismos indígenas, negros, latinos e na produção discursiva das subjetividades. Sobre o assunto, ver também HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Cia. de Arte Negra, Coletivo Rubro Obsceno, Coletivo Pi; as performers Estela Lapponi, Beth Moysés; e a paraense Berna Reale. Com igual amplitude, mulheres artistas dos demais países latino-americanos também se engajam em atividades políticas e artísticas pautadas nas questões de gênero. Teresa Ralli e Ana Correa, do grupo Yuyachkani, do Peru; Patricia Ariza, do Teatro La Candelária, e o Teatro La Máscara, ambos da Colômbia; Maria Del Rosario Francés, do grupo Malayerba, do Equador; Coco Fusco e Tania Bruguera, de Cuba; Regina José Galindo, da Guatemala; Jesusa Rodrigues e Liliana Felipe, Astrid Hadad, Lorena Wolffer, Violeta Luna, o grupo FOMMA – Fortaleza de la Mujer Maya, do México; e, com maior abrangência, os encontros da rede internacional de mulheres artistas de teatro The Magdalena Project. São apenas alguns exemplos, dentre tantos outros, que integram arte, ação e reflexão sobre questões pertinentes às mulheres, cada um a sua maneira.¹⁰

Nesse cenário, também se revelam grupos de teatro não necessariamente vinculados à temática dos feminismos, mas, em determinados trabalhos, dedicaram-se à pesquisa e discussão de gênero. Por exemplo, a veterana Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz (RS), com os espetáculos *Viúvas – Performance sobre a ausência* (2011) e *Medeia vozes* (2013). O primeiro parte do texto *Viudas*, do chileno Ariel Dorfman, e apresenta um grupo de mulheres aguerridas que buscam pelos corpos de filhos, maridos e irmãos desaparecidos ou assassinados pela ditadura militar. O segundo é inspirado no romance homônimo da alemã Christa Wolf, que constrói uma outra versão para o destino da personagem da mitologia grega, descrita na tragédia de Eurípedes e a qual é vítima de acusações, exclusões e aviltamentos devido à condição de mulher e estrangeira. Também a Kiwi Companhia de Teatro (SP), com *Carne* (2009), projeto intermitente que abordou temas como o feminismo, o marxismo e o patriarcado e estabeleceu parcerias com organizações populares e movimentos sociais vinculados às causas das mulheres.¹¹ Ou

¹⁰ E também encontros que promovem atividades de formação e compartilhamento sobre os estudos feministas e de gênero, como o Seminário Internacional Fazendo Gênero, evento bienal, em Florianópolis, está em sua 11ª edição; o Festival Autônomo Feminista, em São Paulo, organizado de forma independente pelo Coletivo 2ª. Opinião; o ELLA - Encontro Latino-americano de Mulheres, realizado, em Belo Horizonte; o Seminário Internacional Desfazendo Gênero, que teve a sua segunda edição em Salvador, setembro de 2015; o Seminário “A Arte Feminista e a Crítica Cultural”, oferecido pelo Centro de Pesquisa do Sesc SP, em fevereiro de 2016; Seminário “Diálogos sobre o Feminino”, no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, em junho de 2016; e os encontros promovidos pela Marcha Internacional das Mulheres, que teve sua nona edição em São Paulo, em agosto de 2013. Participei desses encontros com comunicações e/ou apresentações artísticas, durante o andamento desta pesquisa.

¹¹ O projeto *Carne* tem sua origem em 2009. Inclui o espetáculo teatral com textos inspirados em Michelle Perrot e Elfried Jelinek, direção de Fernando Kinas e atuação de Fernanda Azevedo e Mônica Rodrigues. O projeto, contemplado pelo Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, ministrou uma

ainda a Companhia Livre (SP) com *Maria que virou Jonas ou A força da imaginação* (2015), que aborda o tema das identidades sexuais móveis e dos intersexos. Já a histórica montagem do Grupo XIX de Teatro (SP), *Hysteria* (2001), tematiza a condição feminina de casos clínicos de mulheres “históricas” do século XIX. Como último exemplo, a atriz Ana Cristina Colla, do grupo Lume Teatro (Campinas), à frente dos solos *Você* (2009) e *SerEstando mulheres* (2013), nos quais compõe memória, depoimentos biográficos e procedimentos laboratoriais numa abordagem crítica sobre o ser mulher.

O breve panorama de artistas e coletivos teatrais interessados nas temáticas das mulheres e das minorias políticas, contra silenciamentos históricos e fazendo das práticas performativas um ativismo para empoderamento de seus discursos constitui uma prerrogativa, um indicativo da necessidade de uma discussão sobre a ressignificação dos feminismos, dos estudos de gênero e da sua representação nas práticas performativas. Essa sinalização me mobiliza a pesquisar os desdobramentos dos feminismos em manifestações artísticas e ativistas pensadas como formas de inscrição política. Tenho curiosidade pelos processos de criação realizados por mulheres latino-americanas de tendências feministas – devido às aproximações das pautas e reivindicações com a nossa realidade –, não exclusivamente pelo engajamento em movimentos das mulheres, mas por ter como foco o questionamento de suas posições no mundo e nos sistemas simbólicos, investidas na construção de estéticas e poéticas cênicas como forma de construção de subjetividades.

E é na intersecção de trânsitos possíveis entre as atuais teorias feministas, a criação artística e o ativismo, entre a performance e o teatro, que me interessa analisar a produção cênica latino-americana feita de fissuras e aporias. Trata-se de convocar as identidades marginalizadas de diversas mulheres para tomar o centro das discussões sob os vieses político, ético e poético. Demarcar articulações do pensamento decolonial a partir das políticas do corpo e das artes como espaço de experimentação identitária em que as diferenças são aceitas, estimuladas, e as relações de poder denunciadas. Sendo assim, esta tese é dedicada a todas as artistas que se reconhecem feministas (ao menos em algum momento de suas práticas) e fazem da arte um campo expandido para a articulação de

série de debates e oficinas em comunidades, entidades feministas e em diferentes movimentos sociais da região.

contra-narrativas estéticas em relação aos discursos de poder arraigados pelos regimes regulatórios e dominantes.

II

O objetivo de minha pesquisa de doutorado foi identificar e analisar ações performáticas de mulheres artistas latino-americanas, tendo como base a teoria crítica feminista e os estudos de gênero das últimas décadas. Examinei as ressignificações de seus discursos a partir de performances¹², espetáculos teatrais e intervenções urbanas que manifestam posturas críticas, políticas e poéticas enquanto reivindicação social, com tendências a promover a interlocução entre arte, cidadania e modos de existir, em especial os das mulheres.

Não faço distinções classificatórias entre teatro, teatro performativo, arte da performance, performatividade, conceitos amplamente estudados na teoria da cena contemporânea.¹³ Ao me referir à “cena” ou às “ações performáticas”, falo das manifestações artísticas cênicas que envolvem a ampliação dos limites entre estas linguagens com o objetivo de enfatizar a prática performática como um sistema aberto, que dribla qualquer definição rígida entre performance e teatro, pois a “[...] suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de ‘zonas de desconforto’ onde o sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar (FABIÃO, 2008, p. 239).¹⁴

¹² Entende-se por “performance”, no contexto desta tese, o trabalho não dramático, concebido para espaços fora de teatros e relacionados à arte da performance (COHEN, 2002).

¹³ As teóricas das artes cênicas Josette Féral, Erika Fischer-Lichte, Silvia Fernandes entre tantas outras levantaram a discussão dos trânsitos entre teatro e a arte da performance. Para exemplificar, destaco a descrição de Féral sobre a absorção de elementos da performance pelo teatro: “[...] (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). [...] A expansão da noção de performance sublinha, portanto (ou quer sublinhar) o fim de um certo teatro, do teatro dramático particularmente e, com ele, o fim do próprio conceito de teatro tal como praticado há algumas décadas” (FÉRAL, 2015, p. 116).

¹⁴ Nesse sentido, e ainda em concordância com Eleonora Fabião (2008), a inclusão da prática e da teoria da performance na pesquisa e na criação teatral são validadas para: “[...] a ampliação de pesquisas corporais e o investimento em pesquisa específica sobre dramaturgia do corpo; ampliação do repertório de métodos composicionais e o investimento em pesquisa específica sobre dramaturgia do ator; investigação sobre diálogo entre gêneros artísticos e sobre gêneros híbridos; discussão de conceitos através de mais outro viés além da teoria do drama e das histórias e poéticas espetaculares; aprofundamento de debates e práticas teatrais voltados para políticas de identidade e políticas de produção e recepção; valorização de uma investigação específica sobre dramaturgia do espectador” (FABIÃO, 2008, p. 241).

Na etapa inicial, realizei uma pesquisa bibliográfica pautada na teoria crítica feminista e nos estudos de gênero. É importante enfatizar que, tanto na seleção das leituras como na tessitura da tese utilizo apenas autoras. Não é para deslegitimar a produção intelectual dos homens, mas criar fissuras na hegemonia epistemológica, na maioria das vezes androcêntrica, por meio das quais possam repercutir as vozes das mulheres pensadoras na antropologia, na filosofia e nas artes. Tais autoras também devem ser lidas, estudadas e insistentemente citadas. Esta minha escolha é um ato de engajamento contra o silenciamento histórico das mulheres na produção de conhecimento acadêmico, a fim de valorar suas colaborações. Os autores (como Michel Foucault, Jacques Derrida etc.) estão aqui presentes não nas citações diretas, mas nas teorias que antecederam e/ou impulsionaram novas abordagens feitas pelas autoras utilizadas como referência. O lugar da fala nesta tese é reservado às mulheres.

Na dinâmica de leitura e análise continuamente em fluxo, meu intuito é a imersão na teoria crítica dos feminismos e, sobretudo, nas obras de mulheres que pensam e re-historicizam as questões de gênero. A ainda atual Simone de Beauvoir, Judith Butler, Julia Kristeva, Joan Scott, Gayatri Spivak, bell hooks, Audre Lorde, Teresa de Lauretis, Gloria Anzaldúa, Nelly Richard, Paul Beatriz Preciado, Jack Halberstam, Julieta Paredes, Marcela Lagarde, Catherine Walsh, María Lugones, Rita Laura Segato, Sueli Carneiro, Margareth Rago e tantas, tantas outras mulheres que compartilham saberes e estabelecem parâmetros para mudanças de paradigmas.

Feita a diacronia e sistematizadas as referências críticas dos feminismos e seus mais variados tratamentos e abordagens, estabeleço conexões com os estudos contemporâneos de artes cênicas partindo da leitura de autoras como Elaine Aston, Sue-Ellen Case, Peggy Phelan, Rebeca Schneider, Amelia Jones, Diana Taylor, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte, Ileana Diéguez, Beth Lopes, Eleonora Fabião e Lucia Romano. De que forma podemos analisar a produção de mulheres artistas latino-americanas sob a perspectiva da teoria crítica feminista? Quais as questões levantadas por essas mulheres artistas?

Simultaneamente à análise desses referenciais teóricos para pensar as práticas performativas – como estratégias composicionais para reivindicações das mulheres –, desenvolvo a pesquisa de campo dividida em dois momentos. O primeiro envolveu um trabalho cartográfico e operacional de contato com companhias teatrais, ativistas e artistas

da performance e artes visuais latino-americanas. Foram demandadas técnicas de investigação, tais como: levantamento de registros em áudio e vídeo; visita a acervos e centro de pesquisas teatrais; contato com artistas e pesquisadores através de entrevistas e depoimentos; e acompanhamento de espetáculos, performances e eventos pertinentes ao desenvolvimento dessa pesquisa. O segundo momento compreendeu aplicação prática dos conceitos teóricos estudados na proposta de criação autoral em performance, teatro e ativismo junto ao Coletivo Rubro Obsceno, grupo teatral do qual faço parte, radicado na cidade de São Paulo. Considerando a análise das nossas respectivas atividades artísticas, enfatizo a importância da reflexão crítica a partir do fazer artístico. Compartilho a experiência de atuação enquanto artista das artes cênicas e, acima de tudo, identifico a minha formação como ativista pelos direitos das mulheres no período de desenvolvimento desta tese. Essa conjunção de procedimentos investigativos auxiliou na compreensão e definição de como a ressignificação dos discursos feministas pode ser lida nas práticas cênicas latino-americanas.

III

A tese é dividida em duas partes. A primeira, intitulada “Artistas mulheres latino-americanas”, compreende os dois capítulos iniciais. Neles, realizo um arquivo com exemplos de ações performáticas de artistas mulheres latino-americanas para averiguar quais as questões por elas levantadas e como articulam uma cena que seja ao mesmo tempo poética e ativista. Na segunda parte, “Formação de uma artista / ativista / feminista”, com os terceiro e quarto capítulos, descrevo procedimentos autorais próprios em teatro, performance, ativismo e intervenção urbana. As ações realizadas entre 2006 e 2016 me permitiram aplicar teorias feministas e de gênero na minha formação continuada. Narro e analiso, assim, meu próprio processo evolutivo enquanto artista, ativista e feminista, principalmente durante o quadriênio desta pesquisa.

Os capítulos foram escritos de forma a serem independentes entre si, com recortes específicos para cada um. A intenção é dar conta da extensa pesquisa bibliográfica sobre feminismos e estudos de gênero, no ensejo das práticas artísticas e ativistas voltadas às causas sociais e/ou feministas. Também podem ser lidos de modo independente, ou seja, sem seguir uma ordem linear estabelecida. No entanto, a leitura em conjunto dá uma amplitude de como as práticas artísticas concebidas por mulheres artistas latino-

americanas têm conduzido ativismos pelas causas – diversas – das mulheres em seus contextos sociais e culturais.

No primeiro capítulo, “Ações decoloniais: mulheres artistas no enfrentamento às colonialidades”, identifico e analiso ações performáticas que se contrapõem à perpetuação das colonialidades (de poder, do conhecimento, do ser e, principalmente, de gênero) ainda presentes em nossas culturas como meios de produzir diferenças e exclusão entre grupos sociais. Para examinar as ações, percorro um itinerário teórico partindo das epistemologias decoloniais para compreender como as contravenções aos processos de dominação têm sido tratadas no âmbito das artes cênicas. Adoto aspectos do feminismo decolonial para articular a análise de ações propostas por mulheres artistas indígenas, latinas e negras. São elas: Regina José Galindo (Guatemala), Violeta Luna (México), coletivo FOMMA – Fortaleza de la Mujer Maya (México) e Capulanas Cia de Arte Negra (São Paulo, Brasil).

No segundo capítulo, “Corpo e erotismo: poéticas cênicas de transgressão e empoderamento”, considero ações performáticas nas quais o erotismo é o critério de espetacularização de poder e transgressão em relação aos discursos de poder. Traço um percurso teórico pautado no transfeminismo e na pós-pornografia para reativar a noção de corpo e sexualidade como dispositivos políticos. Como exemplos, utilizo ações de artistas que promovem uma outra inteligibilidade dos corpos historicamente disciplinados e dominados, tidos como dissidentes, desestabilizadores e arbitrários (como os corpos “trans”, “gordos” etc.). Embora não sejam latino-americanas, abordo trabalhos e pensamentos de Annie Sprinkle (EUA), Diana J. Torres (Espanha) e Kris Grey (EUA) para uma visualização de como elementos do erotismo nas artes da cena são arrastados dos limites da intimidade para se tornarem flagrantemente políticos. Somadas a Fernanda Magalhães (Brasil), essas artistas abrem caminhos para a análise das ações de Nádía Granados (Colômbia) e Rocío Boliver (México).

No terceiro capítulo, “Para aquelas que não mais estão: ativismo poético contra o feminicídio”, abordo a performance *Para aquelas que não estão mais* (2015), parceria entre a performer mexicana Violeta Luna e o Coletivo Rubro Obsceno (SP), do qual faço parte junto a Leticia Olivares. Trata-se de um memorial às vítimas de feminicídio na América Latina e, também, de uma denúncia poético-cênica da violência contra as mulheres. O capítulo intercala pesquisa teórica relativa à temática realizada durante a

criação; análise dos procedimentos laboratoriais e criativos; imagens da performance; e depoimentos pessoais do percurso desenvolvido e trechos da dramaturgia. Essa conjuntura de materiais revela os procedimentos que modelaram a criação da performance em suportes ao mesmo tempo documental e ritualístico, sintetizando uma reação artística à temática da violência.

Por fim, no quarto capítulo, “Carta para Leticia: processos de criação do Coletivo Rubro Obsceno”, descrevo as atividades práticas realizadas pelo Coletivo Rubro Obsceno. O grupo promove ações em performance, intervenção de rua, teatro, grupo de estudos, oficina e workshop na cidade de São Paulo, endereçados às mulheres e com temáticas feministas. Para a descrição das atividades, uso como modelo uma das ações do nosso repertório, a *lecture performance* de nome *O que te prende mulher? E outras histórias do Coletivo Rubro Obsceno*. Sob a forma de carta, narro o percurso do grupo, intercalando apropriações teóricas dos estudos de gênero e dos feminismos contemporâneos que pautam e justificam as nossas ações estéticas e sociais. Este último capítulo manifesta-se como uma cartografia crítica sobre o fazer artístico próprio, compartilhando as origens e a continuidade da minha formação como feminista, artista e ativista pelos direitos das mulheres no período de desenvolvimento da tese.

Esta tese apresenta uma dinâmica textual que intercala: pesquisa teórica relativa à temática; análise crítica das ações e processos criativos; imagens das ações performáticas analisadas; depoimentos próprios e das artistas que descrevem os processos de criação e inquietações; e trechos da dramaturgia das ações. Os dois últimos elementos por vezes estão destacados do texto na forma de quadros (com cores diferentes) ou *boxes*, no jargão dos diagramadores. Isso para dar fluidez à leitura e compreensão da escrita textual proposta.

Ao final de alguns capítulos apresento um texto anexo que nomeio de “resíduo”.¹⁵ O termo é emprestado não no sentido de refugio, sobra ou algo que é descartável. Ao contrário, amplio seu sentido para valorar o material gestado na experiência pulsante desse período centrado em pesquisa, prática e pensamento em artes cênicas. Parto do princípio de que os referidos “resíduos” não poderiam ser eliminados, omitidos, deixados de lado, pois equivalem a vestígios de uma experiência viva que apontam outras

¹⁵ Os textos podem ser entendidos como uma forma de “apêndice”, na terminologia da metodologia científica, a fim de complementar a argumentação dos capítulos.

inquietações e olhares relacionados à temática abordada nos textos. Um atalho que recorre ao percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente, remetendo aos rastros deixados pela artista em seu caminhar em direção à obra vinda a público (SALLES, 1998, p. 13).

Assim, a partir dessa conjuntura, relaciono os desdobramentos da teoria crítica feminista com o ativismo de mulheres artistas latino-americanas. Ações que lançam posicionamentos políticos, e cujas premissas giram em torno de visibilizar as subjetividades das mulheres e suas questões, investidas na construção de poéticas cênicas e engajamentos como forma de construção de mundo melhor para “todxs”. Desejo, sinceramente, que a leitura desta pesquisa possa reverberar em diálogos e incentivos à continuidade das lutas das mulheres contra a violência, a opressão, a exclusão e suas mais “sutis” variações, até que não sejam mais necessárias.

Parte 1

Artistas mulheres latino-americanas

1

Ações decoloniais: mulheres no enfrentamento às colonialidades

Neste capítulo, identifico e analiso ações performáticas de mulheres artistas latino-americanas que se contrapõem à perpetuação das formas de colonização de poder, do conhecimento, do ser e, principalmente, de gênero. São formas de colonialidades reconhecidas em culturas que tiveram matrizes coloniais, ainda presentes, como meios de produzir diferenças, discriminação e dominação entre grupos sociais. Para a análise das ações, percorro um itinerário teórico, partindo das epistemologias decoloniais para compreender como as contravenções e enfrentamentos aos processos de dominação têm sido tratados no âmbito das artes. Para tanto, adoto como ponto de partida o pensamento e o feminismo decoloniais a fim de articular a análise de práticas performáticas de mulheres indígenas, negras e latinas. As artistas que serão aqui apresentadas propõem ações de resistência e linhas de fuga para promover a emergência da decolonização, desimperialização e desocidentalização da cultura latino-americana. São elas: as performers Regina José Galindo (Guatemala) e Violeta Luna (México), os grupos teatrais FOMMA – Fortaleza de la Mujer Maya (México) e Capulanas Cia. de Arte Negra (São Paulo, Brasil).

I

Para uma melhor compreensão da abordagem teórica a ser realizada neste capítulo, faz-se necessário localizar o termo “decolonial”. Primeiramente, é preciso distingui-lo do conceito “pós-colonial”. Em poucas palavras, o pós-colonialismo diz respeito aos estudos críticos interdisciplinares (abrange as áreas da Filosofia, Sociologia, Antropologia, Ciências Políticas e Estudos Literários) sobre os efeitos dos processos de colonização do chamado “terceiro mundo”. Especificamente, com recorte para Ásia e África, continentes ligados aos colonialismos anglo-saxões e franceses. Estes estudos, propostos a partir da segunda metade do século XX, foram elaborados pelo franco-argelino Franz Fanon, o jamaicano Stuart Hall, os indianos Homi Bhabha e Gayatri Chakravorty Spivak e pelo Grupo de Estudos Subalternos liderado pelo também indiano Ranajit Guha, entre outros pensadores que estabelecem revisões do pensamento eurocêntrico constituído na experiência de subalternidade.¹ Eles se aproximam das correntes pós-modernas e pós-estruturalistas (Michel Foucault e Jacques Derrida) na defesa das diversidades culturais daqueles que sofreram o sentenciamento da história, a subjugação, a dominação, a diáspora e os deslocamentos como análise da construção identitária entre Ocidente e Oriente.

Já decolonial são os estudos e as ações sociopolíticas que incorporam vários dos temas abordados na teoria pós-colonial, mas avançam na radicalidade da análise da política global, das relações sociais e da crítica à colonização, sob a perspectiva dos países da América Latina, ou seja, da “Abya Yala”.² Com vertentes marxistas e interculturais, o pensamento decolonial (ou descolonial) lança luz sobre discussões como: as colonialidades dos processos de dominação dos países latino-americanos ainda perpetradas no sistema-mundo, o capitalismo, o eurocentrismo, o imperialismo e o neoliberalismo. Começou a ser articulado pelo Grupo Latino-Americano de Estudos

¹ De acordo com Sandra Regina Goulart Almeida, no prefácio do livro *Pode o subalterno falar?* (2010, p. 12), de Gayatri C. Spivak, “reconhecido por sua importante intervenção na historiografia contemporânea, o grupo de estudos subalternos reúne estudiosos que, seguindo a formulação do teórico italiano Antonio Gramsci sobre as classes subalternas como categoria alijada do poder, articulam uma pertinente discussão sobre os sujeitos subalternos no contexto sul asiático. [...] O termo subalterno, Spivak argumenta, descreve ‘as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante’”.

² Enunciado utilizado pelos teóricos e ativistas decoloniais, para renomear o continente americano, especialmente a América Latina, por Abya Yala. O termo tem origem pré-colonial, na língua Kuna, nação indígena da região do Panamá, cujo significado é “terra de vida, terra madura”. A retomada da denominação foi sugerida pelo líder aimará Takir Mamani, ao propor que todos os indígenas utilizem Abya Yala como um ato de resistência à dominação dos invasores que submeteu a identidade dos nossos povos originários.

Subalternos e, posteriormente, pelo grupo *Modernidade/colonialidade*, no final da década de 1990, com seminários e publicações periódicas em diferentes países. O sociólogo peruano Aníbal Quijano, os argentinos Enrique Dussel e Walter Dignolo, o antropólogo colombiano Arturo Escobar, o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres, a teórica cultural “chicana” Gloria Anzaldúa e a linguista estadunidense radicada no Equador Catherine Walsh são alguns nomes que propõem uma revisão das epistemologias importadas da Europa – mesmo as pós-coloniais. Incentiva-se, então, a produção de uma geopolítica do conhecimento para e a partir da América Latina, o “giro decolonial”.

Tanto o termo decolonial quanto o descolonial são empregados na teoria crítica sobre as colonialidades. A apropriação do inglês *decolonial*, com a remoção do ‘s’, de acordo Catherine Walsh (2009), não é para promover o anglicismo, mas para marcar uma distinção em relação ao significado do prefixo “des” na língua espanhola. Walsh afirma que com isso não se pretende superar o colonial, ou seja, passar de um momento colonial para outro não colonial. A intenção é provocar um posicionamento de “transgredir, intervir, insurgir e incidir. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínuo no qual podemos identificar, visibilizar e incentivar ‘lugares’ de exterioridade e construções alternativas” (WALSH, 2009, p. 14)³ contra as colonialidades globais.

As colonialidades são discutidas e categorizadas nos estudos decoloniais como de poder, do saber e do ser. Essas colonialidades afetam diferentes domínios sociais que se interligam, desde a política, economia, cultura, no controle aos grupos subalternos. De acordo com Aníbal Quijano (2010), colonialidade difere-se de colonialismo principalmente por este último referir-se à estrutura de dominação e exploração históricas dos povos da Abya Yala, onde o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma determinada população domina outra de diferente identidade. E colonialidade implica na continuidade do uso do poder que reforça ainda mais a hierarquização das relações que expropriam e promovem processos discriminatórios (raciais, de gênero, sexualidade e assim por diante), nos quais alguns (“superiores”)

³ Segundo Walsh: “Suprimir la ‘s’ y nombrar ‘decolonial’ no es promover un anglicismo. Por el contrario, es marcar una distinción con el significado en castellano de ‘des’. No pretendemos simplemente desarmar, deshacer o revertir lo colonial; es decir, pasar de un momento colonial a un no colonial, con que fuera posible que sus patrones y huellas desistan de existir. La intención, más bien, es señalar y provocar un posicionamiento – una postura y actitud continua – de transgredir, intervenir, in-surgir e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar ‘lugares’ de exterioridad y construcciones alternativas” (WALSH, 2009, p. 14).

prevalecem sobre os outros (“inferiores”) para atender aos objetivos econômicos e políticos em torno do capital e do mercado mundial (QUIJANO, 2010, p. 84).

Colonialidade de poder, conceito articulado por Quijano, evidencia o sistema de poder mundial, com origem nos processos de colonização – eurocêntrico e estadunidense –, e tem a raça como a principal maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação e exploração.⁴ É o estabelecimento de um sistema de classificação social e política pautado na dicotomia branco, civilizado, detentor do conhecimento, sobre o sujeito dominado, subalterno, não-civilizado e não-humano. Já a colonialidade do saber é exercida sobre o conhecimento, no qual prevalece a superioridade do pensamento hegemônico eurocêntrico, com apropriação cultural e exclusão de toda e qualquer existência e viabilidade de outras formas de conhecimentos que não sejam a dos homens brancos europeus e/ou europeizados.⁵ E a colonialidade do ser é o controle da subjetividade, instaurando inferiorização, destituição dos modos de existir e da condição de vida dos sujeitos dominados.

A colonialidade pautada nas relações de gênero, até então tratada por Quijano como uma produção social a partir do sexo como atributo biológico de categoria de exploração e dominação, foi contestada e reivindicada pela filósofa argentina María Lugones (2014). A autora complexifica a ideia de Quijano sobre colonialidade do poder, do saber e do ser, ampliando o sentido dos termos para “colonialidade de gênero” como um dos construtos centrais do sistema de poder. Para ela, gênero, raça e classe são categorias indispensáveis para a constituição da colonialidade de poder, com o objetivo de racializar e engendrar as sociedades colonizada.⁶ Lugones critica Quijano ao concentrar-se na problemática de raça na sua abordagem sobre colonialidade, e por reforçar o sistema binário de gênero, que leva à essencialização das mulheres, pautado na

⁴ “A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América” (QUIJANO apud BALLESTRIN, 2013, p. 101).

⁵ Catherine Walsh (2009) esclarece que a colonialidade do saber não apenas estabeleceu o eurocentrismo com perspectiva única do conhecimento, como excluiu a produção intelectual indígena e africana como conhecimento e reconhecimento intelectual.

⁶ “Ao pensar a colonialidade do gênero, eu complexifico a compreensão do autor sobre o sistema de poder capitalista global, mas também critico sua própria compreensão do gênero visto só em termos de acesso sexual às mulheres. Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos” (LUGONES, 2014, p. 939).

ideia de sexo como atributo biológico de dominação e estabelecimento das dicotomias de poder. Abre-se uma fissura teórica para a articulação das ideias sobre gênero na teoria decolonial, historicizando o patriarcado nos processos de dominação e propondo um feminismo latino-americano:

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

A partir do feminismo “descolonial”, Lugones também lança reflexões sobre as teorias feministas eurocentradas que universalizam as diferenças entre as mulheres, com recorte para o contexto latino-americano. Ela encaminha sua crítica em direção à desarticulação dos feminismos hegemônicos e aos padrões eurocêtricos que, segundo a autora, são excludentes em relação à raça e à classe. Defende um feminismo “descolonial” capaz de construir categorias representativas dos “não-ditos” da colonialidade no tocante ao gênero. Sendo assim, Lugones incentiva um feminismo contra-hegemônico voltado às pautas das mulheres silenciadas pelos sentenciamentos históricos. Mulheres latinas, negras e indígenas da Abya Yala as quais não são atendidas pelos feminismos regulados no modelo universalista que visibilizam apenas as questões das mulheres brancas, heterossexuais, de classe média e no contexto urbano/centro.

Na continuidade, o feminismo “descolonial” tem sido articulado por acadêmicas e ativistas de movimentos e lutas sociais das mulheres, como a poeta negra estadunidense Betty Lerma (2010), a antropóloga argentina residente no Brasil Rita Laura Segato (2012) e a ativista dominicana Yuderkys Espinosa-Miñoso. Esta última radicaliza a proposta do feminismo decolonial como crítica às epistemologias feministas clássicas, elaborando uma genealogia de pensamento crítico a partir das periferias, das margens; um feminismo antirracista de origem latina para dismantelar a matriz da opressão eurocêntrica.

[...] estamos dispostas a nos alimentar, articular e nos comprometer com os movimentos autônomos que no continente conduzem os processos de descolonização e restituição de genealogias perdidas que indicam a

possibilidade de outros significados de interpretação da vida e da vida coletiva (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014, p. 12).⁷

Assim, os grupos invisibilizados e inferiorizados de mulheres indígenas, negras, latinas, mestiças, imigrantes e periféricas aparecem no pensamento decolonial como categorias fundamentais no enfrentamento às colonialidades e são colocadas no centro de suas discussões identitárias e emancipatórias. Esta abordagem teórica delineada até aqui, embora deixe lacunas, está imbricada nas propostas de ações performáticas das artistas latino-americanas apresentadas mais adiante.

II

Neste momento, abro uma fissura no texto fugindo um pouco da sua proposta de analisar as ações performativas de artistas latino-americanas para apresentar o coletivo feminista boliviano *Mujeres Creando Comunidad* (2002),⁸ exemplo de feminismo decolonial. É um pedido de licença que se justifica por considerar tal experiência modelo pontual para averiguar como a teoria do feminismo decolonial, referente a María Lugones e a Yuderkys Espinosa, tem sido aplicada na prática na Bolívia.

Liderado pela ativista *aymara* Julieta Paredes, *Mujeres Creando Comunidad*⁹ é um grupo de ativismo feminista autônomo, composto por mulheres indígenas e de setores populares. Tem o objetivo central de confrontar o colonialismo histórico (que consolidou o cristianismo, o capitalismo, o patriarcado e o racismo nos povos indígenas do “Sul”), assim como os ideias neoliberais e imperialistas (PAREDES, 2010, p. 14). O coletivo propõe a criação de uma epistemologia feminista indígena para abrigar o que denomina

⁷ “[...] estamos dispuestas a alimentarnos, articularnos y comprometernos con los movimientos autónomos que en el continente llevan a cabo procesos de descolonización y restitución de genealogías perdidas que señalan la posibilidad de otros significados de interpretación de la vida y la vida colectiva”. Tradução minha.

⁸ Assisti algumas vezes às intervenções de Julieta Paredes e das integrantes de *Mujeres Creando Comunidad*, nos encontros do Hemispheric Institute of Performance and Politics (São Paulo, 2013; Montreal, 2014; Santiago do Chile, 2016) e no 10º. Seminário Internacional Fazendo Gênero (Florianópolis, SC, 2013).

⁹ O grupo de ativismo *Mujeres Creando Comunidad* foi criado em 2002 após desmembramento do núcleo original *Mujeres Creando* (1985), idealizado por Julieta Paredes, María Galindo e Mónica Mendoza. Inicialmente, elas tinham por objetivo construir um feminismo anarquista próprio que abrigasse as particularidades das mulheres bolivianas contra as injustiças do patriarcalismo dominante. Após a ruptura, os dois coletivos coexistem na Bolívia.

de *feminismo comunitário*, movimento ativista autônomo, indígena e antipatriarcal que promove ações políticas de “rebeldia revolucionária”. Paredes argumenta:

O feminismo comunitário é mais que uma teoria, mais que uma denúncia, é mais que resistências. É uma construção de conhecimento feito por feministas latino-americanas. É uma metodologia revolucionária para a despatriarcalização da vida de todas e de todos. O feminismo comunitário é uma corrente de feminismo que tem uma organicidade, que representa a comunidade como uma proposta política, desenvolvido com um pensamento próprio, com metodologias próprias, em que a criatividade é um instrumento de luta” (em entrevista a Stela Fischer, em julho de 2013).

O feminismo comunitário parte, então, da ideia de comunidade para promover visibilidades e “el buen vivir” de todos, tendo como elo a luta pela terra (*Pachamama*), pelos territórios, cosmovisões e culturas indígenas. A antropóloga argentina Rita Laura Segato (2012) incentiva, em suas reformulações sobre a inteligentibilidade dos estudos decoloniais, a vida em comunidades, pois isso levaria à “recuperação do tecido comunitário rasgado pela colonialidade e o restabelecimento de formas coletivistas com hierarquias e poderes menos autoritários e perversos do que os que resultaram da hibridação com a ordem colonial primeiro, e depois com a ordem republicana” (SEGATO, 2012, p. 115).

Além da retomada da vida em comunidade, outro ponto central da teoria do feminismo comunitário é o reconhecimento de que há um patriarcado e machismo indígena e popular. Para o coletivo, é necessário erradicá-los, assim como todo o sistema patriarcal ocidental e neoliberal que oprimem os povos da Bolívia e de toda Abya Yala:

[...] consideramos essencial recuperar a denúncia feminista de gênero para dismantellar o patriarcado que é mais antigo do que a colonização e o neoliberalismo. É um enfoque que objetiva acabar com a socialização das mulheres com gênero feminino e da socialização dos homens como gênero masculino. Não queremos ser nem femininas nem masculinos, queremos ser mulheres e homens com história e cultura própria, como um ponto de partida para nomearmos com nossas próprias vozes em meio a esses processos de mudança em nosso país (PAREDES, 2010, p. 25).¹⁰

¹⁰ “[...] consideramos imprescindible recuperar la denuncia feminista del género para dismantlar el patriarcado que es más antiguo que la colonización y el neoliberalismo. Es un enfoque que plantea acabar con la socialización de las mujeres en género femenino y la socialización de los hombres en género masculino. No queremos ser ni femeninas ni masculinos, queremos ser mujeres y hombres con historia y cultura propia, como punto de partida, para nombrarnos con nuestras propias voces en medio de estos procesos de cambios que vive nuestro país”. Tradução minha.

Nesse sentido, Paredes está de acordo com a teoria de María Lugones ao considerar gênero e raça como categorias indispensáveis para a decolonialidade. Entretanto, suas colocações divergem quando Lugones afirma que gênero é uma imposição colonial e a instituição de dominação constitui-se no patriarcado (LUGONES, 2014, p. 942). Paredes trata da problemática como uma idealização de um passado pré-colonial livre do patriarcado. Para a ativista boliviana, a opressão às mulheres já está posta antes mesmo da instauração do patriarcado importado dos colonizadores e, depois, com as dinâmicas de cerceamento do capitalismo. Mas como saber? Em consonância, Rita Laura Segato (2012) também reformula a ideia de colonialidade, interrelacionando-a com patriarcado e as suas derivações, no contexto da luta pelas autonomias. Segato apoia a ideia de uma pré-história patriarcal nas sociedades indígenas e afro-americanas, “ainda que diferente da do gênero ocidental e que poderia ser descrita como um patriarcado de baixa intensidade” (2012, p. 116). E ressalva, de todos os modos, que a colonização elimina a posição masculina ancestral, seja ela de dominação e opressão sobre as mulheres ou não.

Fig. 1 e 2: Adriana Amparo e Julieta Paredes em apresentação no 8º. Encontro Hemisférico de Performance e Política, em São Paulo, janeiro de 2013. Fotos: Julio Pantoja / Instituto Hemisférico.

De forma reiterada, o feminismo comunitário denuncia a histórica opressão às mulheres, também pelos próprios homens indígenas. Abre-se para uma reflexão sobre os motivos pelos quais os homens indígenas não terem renunciado a sua posição de

privilégio diante dos papéis de gênero e opressões às mulheres em suas comunidades, mesmo depois dos processos de ocupação e instauração da colonização. De tal modo, há uma concordância entre as pensadoras decoloniais em afirmar que a perpetuação da colonialidade de gênero não se trata de um assunto do passado, é, também, uma questão geopolítica de gênero. Elas concordam em defender uma das premissas do feminismo decolonial: a de que não é possível a decolonialidade sem a despatriarcalização, pois são sistemas de opressão operados conjuntamente.

Para promover o feminismo comunitário e reflexões como estas, o *Mujeres Creando Comunidad* desenvolve trabalhos de formação política feminista, oficinas e apresentações artísticas (música, dança, literatura, grafite e cultura andina) para grupos indígenas, rurais e populares urbanos, com o intuito de pensar e promover mudanças que se iniciam para suprir as necessidades das comunidades, beneficiando, assim, as minorias. O coletivo forma redes com outras entidades feministas (bolivianas e/ou internacionais) e estabelece alianças com diferentes organizações sociais. Também participa de eventos culturais e políticos, de formação crítica e promoção de debates sobre o feminismo comunitário e os direitos das mulheres, como a *Asamblea de Feminismo Comunitario*, composta por mulheres de origens aimarás, quéchuas, guaranis, com a premissa de recuperar a memória de seus povos, denunciar a colonialidade de gênero, de poder, do saber e do ser, empreendendo atividades que visam ao processo de mudança social da Bolívia e da América Latina.

Os discursos do coletivo também estão em defesa da autonomia dos corpos, sexualidade e modos de existir das mulheres indígenas.¹¹ E da decolonização do saber com base na cosmovisão andina, no tocante à memória ao considerar o apagamento das práticas comunitárias e das noções de si. De tal modo, essas mulheres indígenas, sul-americanas, algumas delas lésbicas, aliadas aos discursos de resistência dos saberes dos “povos do Sul”, validam os desdobramentos das lutas feministas decoloniais contra o silenciamento:

O colonialismo interno também tem gerado um imaginário estético racista, preconceituoso e discriminatório, que tem cotidianamente prejudicado os

¹¹ Julieta Paredes declara que “[...] mientras las mujeres trabajamos en el campo del cuerpo, trabajamos simultáneamente por conquistar un espacio (en el que podamos vivir sin violencia y con libertad para ejercer nuestra sexualidad y nuestros placeres), recuperar un tiempo nuestro, producir un movimiento (capaz de obtener espacios de decisión y participación política) y restituir una memoria de conocimiento sobre nuestros cuerpos de mujeres” (PAREDES, 2010, p. 38).

corpos, especialmente o das mulheres indígenas ou de origem indígena. Esse imaginário ético e estético dos corpos atribui critérios de beleza, educação e modos de vestir. Designa, por um lado, as mulheres brancas ou com características ocidentais como bonitas, educadas, limpas e bem vestidas. E por outro, as mulheres morenas com características indígenas como feias, mal-educadas, sujas e malvestidas (PAREDES, 2010, p. 15).¹²

Nesta passagem, é possível compreender a dinâmica da colonialidade de gênero de que fala María Lugones ao denunciar racialização e desumanização das mulheres indígenas nos processos coloniais, perpetrados pelos feminismos eurocêntricos que são pensados por e a partir do “Norte” e impostos às mulheres do “Sul”. Há outras formas de ser mulher que não a atribuída pelo feminismo branco e eurocêntrico. O ativismo de Paredes visibiliza os corpos e os modos de existir das mulheres indígenas que autenticam os discursos contra-hegemônicos porque são, ao mesmo tempo, a tradução cultural da memória e o encontro com o tempo presente. Assim, o coletivo boliviano ergue-se mediante os esforços em construir um feminismo indígena, decolonial, popular e com vistas à autonomia das mulheres latino-americanas.

Por fim, finalizo o deslocamento realizado neste capítulo – sob a intenção de exemplificar como o feminismo decolonial tem sido aplicado pelas Mujeres Creando Comunidad – com um breve panorama do movimento das mulheres indígenas brasileiras. Antes, gostaria de apresentar como as mesmas têm se articulado. Variadas entidades e associações de mulheres indígenas realizam ações de valoração da identidade étnica e de gênero com estratégias voltadas à promulgação de seus direitos. Como Associação de Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro (Amarn); Associação de Mulheres Indígenas do Distrito de Taracúá, rios Uaupés e Tiquié (Amitrut); Organização das Mulheres Indígenas do Acre, Sul do Amazonas e Noroeste de Rondônia (Sitoakare), entre tantas outras. Embora cada etnia apresente suas particularidades em relação à participação social das mulheres, em geral a mobilização política externa às comunidades não é uma atividade simples para elas, pois foge às normas das tradições, podendo expô-las a situações de exclusão e/ou cerceamentos dentro de seus próprios povoados.¹³ A restrição aos

¹² “El colonialismo interno ha generado, además, un imaginario estético racista, prejuicioso y discriminador, que ha lastimado cotidianamente los cuerpos especialmente de las mujeres indígenas o de origen indígena. Este imaginario ético y estético de los cuerpos asigna criterios de belleza, educación y buen vestir. Califica por un lado como bonitas, educadas, limpias y bien vestidas a mujeres blancas o blancas con rasgos occidentales. Califica por otro como las feas, maleducadas, sucias y mal vestidas a las mujeres morenas con rasgos indígenas”. Tradução minha.

¹³ De acordo com Rita Laura Segato: “dados documentais, históricos e etnográficos do mundo tribal, mostram a existência de estruturas reconhecíveis de diferença semelhantes ao que chamamos relações de

processos de autonomia das mulheres indígenas também é notada na impossibilidade de seguir os estudos e uma formação profissional, mesmo que atue no e para os seus povos. Mas esta não é uma regra. Novamente, cada comunidade lida de uma forma diferente em relação às divisões de trabalhos e papéis de gênero, seguindo uma lógica para além dos discursos feministas e normatizações de gênero a que estamos habituados, ou seja, a partir da perspectiva não-indígena. Em tribos, inclusive, o papel da mulher é definidor nas tomadas de decisões e há comunidades regidas por caciques mulheres.

Entretanto, é comum o enfrentamento das mulheres indígenas brasileiras às situações de violência fora e dentro de suas comunidades. Violência doméstica, estupro, exploração de meninas e jovens, tráfico de mulheres, trabalho forçado, prostituição e pornografia,¹⁴ precarização da saúde, empobrecimento e exposição à violência em relação à problemática da demarcação de terras indígenas e os direitos territoriais são realidades que precisam ser mais debatidas e erradicadas em todos os âmbitos.¹⁵

Lembrando que a colonialidade de gênero às mulheres indígenas brasileiras, assim como a dizimação da cultura, memória e identidade indígenas perpetuam-se silenciosamente com a doutrinação das missões evangélicas em território indígena. A incorporação do protestantismo é cada vez mais crescente nas comunidades e extremamente nociva à preservação cultural indígena e opressora ao disciplinar as mulheres (e homens) de acordo com as regras da religião. Uma problemática que precisa ser, urgentemente, tratada nas discussões do feminismo decolonial no Brasil.

gênero na modernidade, que incluem hierarquias claras de prestígio entre a masculinidade e a feminilidade, representados por figuras que podem ser entendidas como homens e mulheres. Apesar do caráter reconhecível das posições de gênero, nesse mundo são mais frequentes as aberturas ao trânsito e à circulação entre essas posições que se encontram interditas em seu equivalente moderno ocidental” (SEGATO, 2012, p. 117).

¹⁴ É comum os próprios homens dos povoados indígenas compartilharem imagens dos corpos das mulheres em rituais ou no dia a dia, expondo-as em redes sociais e ambientes virtuais pornográficos. A Associação Yamurikumã e o projeto “Yamurikumã Na Luta Por Seus Direitos” têm como objetivo proteger as mulheres do Xingu e conscientizar os homens da comunidade quanto aos danos da pornografia e aos direitos das mulheres xinguanas.

¹⁵ E mesmo considerando a aplicabilidade da Lei Maria da Penha em território indígena, dificultam o exercício da lei a inacessibilidade às informações e a necessidade de sua adequação aos princípios e culturas de cada etnia: “A admissão pelas mulheres indígenas de que a violência doméstica as atinge não implica que elas acolham, sem questionamentos, a culpabilização dos infratores à revelia do direito indígena: seus maridos e filhos terão que responder, nas cadeias e prisões das cidades, pelo abuso cometido? Quem irá caçar? Quem irá pescar? Quem irá ajudar na roça? São interrogações que elas formulam, conscientes das repercussões da sua eventual ausência nos contextos domésticos” (CARVALHO, 2015).

III

Este panorama teórico inspirado nas Ciências Sociais e Humanidades aqui traçado – mesmo que deixe omissões – tem o intuito de ratificar que as questões visibilizadas pelos estudos pós-coloniais e decoloniais não se restringem aos colonialismos ou imperialismos históricos. Todas as questões postas têm suas origens nos processos de colonização. Contudo, perpetuam-se em “novas” roupagens de colonialidades de poder mundial, tendo forte impacto do passado no presente. Há uma manutenção das colonialidades de poder, saber, ser, nos termos de Quijano, e de gênero. Como os processos de colonização, exploração e inferiorização se perpetuam e/ou se atualizam em nossas culturas? O padrão mundial de poder capitalista incorpora a dominação pautada na racialização, com efeitos exploratórios na divisão de trabalho e dominação sobre as pessoas. Termos como neocolonialismo, neocidentalismo e neocolonialidades são utilizados para se referir à predominância imperialista do capital financeiro global, qual seja, da globalização como projeto econômico como frentes de dominação. Faz-se presente também o autoritarismo das grandes corporações empresariais e suas artimanhas que, além de “figurar” o papel do colonizador, incentivam o consumismo exacerbado. A colonialidade atual também tem lugar na usurpação de empresas transnacionais no controle bioético e biopolítico dos recursos naturais (“colonialidade da vida”). E nos modos de existir, de viver as sexualidades, de expressar-se com autonomia. Ou seja, as colonialidades estão presentes em todas as nossas relações, sejam elas sociais, políticas, culturais. E todas essas lógicas de neocolonialidades são reguladas e atualizadas pelos sistemas de informação, comunicação e entretenimento que atuam como potentes dispositivos de controle biopolíticos com efeito na distribuição e produção do discurso hegemônico (homem, branco, cristão, heterossexual, classe média e neoliberal).

Para tanto, são necessárias abordagens disruptivas e insurgentes nos níveis epistêmico, político e cultural para desarticular essas formas de dominação. Ou ao menos torná-las consciente nesse jogo perverso de permanência e reconfiguração da dominação pautada, principalmente, pelo capital. O pensamento decolonial protagoniza rearticulações de discursos emancipatórios: “o decolonial, nesse sentido, não é um estado fixo, um status ou uma condição; também não denota um ponto de chegada. É um processo dinâmico sempre sendo feito e refeito, dada a permanência e capacidade de reconfiguração da colonialidade do poder” (WALSH, 2014).

IV

Estas informações estão aqui sumariamente destacadas apenas para justificar que ainda se faz necessário e imprescindível tratar das questões sobre a perpetuação das colonialidades, em diversos âmbitos, inclusive o artístico. Nas artes percebidas e pensadas como formas de inscrição política que refletem estruturas e/ou movimentos sociais da ordem do dia. E ao tratar das artes que refletem questões sociais, principalmente aquelas que partem do enfrentamento às colonialidades e defendem propostas associadas ao pensamento decolonial, enfatizo o teatro, a performance e os ativismos artísticos latino-americanos, propostos como desafio estético relacional entre os espaços poéticos e os do real.

Essa expansão da dimensão poética das artes para o campo social, ou vice-versa, cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética (DIÉGUEZ, 2011, p. 20). Mas como definir se uma arte é ou não decolonial? Uma arte decolonial é aquela que adere aos discursos contra as colonialidades? Como identificar e subverter a perpetuação dos processos de colonização nas artes da cena? Como as mulheres artistas têm tratados a temática de enfrentamento aos processos contínuos de dominação? Como são abordadas as rupturas do discurso feminista universalista diante das realidades específicas das mulheres latino-americanas?

A partir dessas inquietações, destaco a seguir algumas artistas que realizam, sobretudo, contra-ataques ao colonialismo histórico (que consolidou o cristianismo, o capitalismo, o patriarcado e o racismo); ao totalitarismo etnorracial do pensamento eurocêntrico; às sequelas de governos ditatoriais; às dinâmicas de neocolonização das corporações que detêm poder econômico e político de massificação globalizada; aos sistemas comunicação e mídias que ditam regras de disciplinamento dos corpos e padronizam existências; e assim por diante. Estas são algumas atualizações dos discursos colonizadores que são e devem ser continuamente denunciados também nas práticas artísticas. São elas: as performers Regina José Galindo (Guatemala) e Violeta Luna (México), os grupos teatrais FOMMA - Fortaleza de La Mujer Maya (México) e Capulanas Cia de Arte Negra (SP, Brasil).

Regina José Galindo (Guatemala)

Ação # 1: *Piedra* (2013)

Área externa no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, janeiro de 2013. O público espera o início da performance. Pessoas sentadas no chão e/ou dispostas em círculo, protegidas do sol da tarde que estava começando pelas sombras das árvores. Galindo aparece nua com o corpo inteiro negro, pintado de carvão. Ela caminha até o espaço central da ‘praça’ e deita-se sobre os calcanhares com as pernas dobradas, imóvel, em silêncio, como uma pedra. Um jovem destaca-se do público e entra no espaço da cena. Coloca-se diante do corpo/pedra da performer e urina demoradamente sobre as costas dela. Após um período de silêncio e suspensão na plateia, entra outro rapaz e faz a mesma ação. E num terceiro momento, uma mulher se desfaz das roupas, sobrepõe-se ao corpo da performer e urina em pé, nua da cintura para baixo. Ao final, Galindo levanta-se e sai. No chão, fica impressa a marca do corpo, de tinta e de fluidos deste ato ritual de desonra. Nos dizeres de Galindo: “Sou uma pedra, não sinto os golpes, a humilhação, os olhares lascivos, os corpos sobre o meu, o ódio. Sou uma pedra, em mim, a história do mundo”.¹⁶

Fig. 3, 4 e 5: Performance *Piedra*. São Paulo, 17 de janeiro de 2013. Fotos: Julio Pantoja e Marlène Ramírez-Cancio / Instituto Hemisférico.

¹⁶Soy una piedra / no siento los golpes / la humillación / las miradas lascivas / los cuerpos sobre el mío / el odio. Soy una piedra / en mí / la historia del mundo”. Tradução minha. Texto disponível em: <www.reginajosegalindo.com>. Acesso out. 2016

Ver Regina José Galindo em ação,¹⁷ trazendo seu corpo nu, inteiro pintado de negro e se submetendo a uma experiência de humilhação, seja pela postura corporal de submissão e rebaixamento ou pelo consentimento silencioso em deixar-se ser urinada, lança-me às seguintes reflexões:

I

A artista apresenta-se nua, ou seja, com base nessa primeira informação sabemos que se coloca a partir do seu lugar como mulher. Traz o corpo pintado inteiramente de negro. Quem a conhece sabe que sua aparência revela traços de origem marcadamente latina e mestiça. Mesmo assim, ela opta por pintar o corpo de carvão, sem deixar sequer uma pista da cor original de sua pele (até mesmo as solas dos pés estão pintadas). Duas ideias me ocorrem: a primeira, a escolha por pintar o seu corpo de negro é para tornar flagrante e saturar a ideia de raça. Mais verticalmente, ao imprimir a raça em si, penso sobre os processos de racialização como matriz de dominação. A ação de Galindo conversa com a ideia de colonialidade de poder, proposta por Aníbal Quijano, na qual raça torna-se um instrumento de classificação etnicorracial e controle social, assim como critério fundamental para a distribuição, dominação e exploração dos povos da Abya Yala. Nessa direção, a performer não apenas se pinta de negro, mas faz do seu corpo um dispositivo político com efeito disruptivo para pensarmos as relações hierárquicas estabelecidas pela dominação do branco, europeu ou europeizado sobre as mulheres indígenas, afrodescendentes, mestiças.

E a segunda ideia, em torno da pintura corporal, é que se cria uma imagem associada à proposta do título da performance: Galindo é uma “pedra”. Ou melhor, é a fusão entre mulher racializada e pedra. Entretanto, pedra remete à ideia de resistência, de obstáculo e de algo que perdura no tempo. Há um deslocamento, então, para a reflexão sobre a identidade das mulheres colonizadas, cujos corpos são fragilizados, desumanizados e suscetíveis a não-existência devido a sua raça e gênero, para o corpo – da mulher – que resiste. A resistência é uma fresta por onde escapa a ideia combativa dos estudos decoloniais capaz de desmontar a matriz colonial, ainda presente em nossas culturas, e criar outras condições de poder, saber, ser, estar e viver (WALSH, 2012, p.

¹⁷ Acompanhei este trabalho de Regina José Galindo durante o 8º Encuentro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, realizado na cidade de São Paulo, em janeiro de 2013.

69). Mas, por mais aguerrida que seja essa resistência, ela também é, na cena de Galindo, silenciosa, inerte, sem ação, bruta como uma pedra. A partir dessa imagem poética, evidencia-se a contradição necessária para entendermos a condição da mulher colonizada e subalterna: resistente, porém silenciada.

II

Em seguida, as três pessoas, dois homens e uma mulher, que saem do lugar de observadores na plateia e urinam sobre o corpo/pedra da performer, são brancas. Neste ato de violência, tem-se a representação da dominação do branco europeu/europeizado, sobre o sujeito colonial. Vê-se o fluido quente escorrer por suas costas, em direção aos ouvidos, olhos, boca, sexo, até chegar ao solo, a terra (brasileira) também explorada, na qual fica impressa a cor da pele que se desfaz nesse ritual de desonra. E ela permanece sem reação, silenciosa.

O silêncio. Ou melhor, a falta da fala. *Pode o subalterno falar?*, pergunta a teórica dos estudos pós-coloniais, Gayatri Spivak, em 1985 quando o seu ensaio foi publicado. É uma das obras cânones do pós-colonialismo, cuja pergunta posta reverbera e propaga-se nas teorias decoloniais. Afinal, a história de subalternidade dos sujeitos colonizados, seja na África, Ásia ou América Latina, é tecida por invisibilidade e silêncio. Como o sujeito historicamente emudecido pode falar? Quem ouve? Como é possível reivindicar um direito quando não se tem o direito da reivindicação? São questões levantadas por Spivak no entrecruzar dos aspectos pós-estruturalistas de Jacques Derrida, à teoria marxista, à psicanálise lacaniana e ao conceito de subalterno de Antonio Gramsci. O lugar do silêncio se potencializa conforme as relações com as desigualdades de gênero. Spivak é enfática: a condição do subalterno é a condição do silêncio. E problematiza: “se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 85).

Essa perspectiva pós-colonial serve para realocarmos o lugar atribuído à mulher subalterna também sob a visão do pensamento decolonial. Tanto por Spivak quanto pela cena que Galindo propõe, este lugar da mulher é o da não constituição como sujeito capaz de reconhecer-se como tal – sobretudo politicamente em seus modos de existir – e falar

por si mesmo. No sistema colonial de poder hegemônico, a experiência do silêncio não significa emudecimento apenas. A voz anulada é a voz que não será ouvida em nenhuma circunstância e determina o lugar de exclusão política e social, em suas formas de colonialidade de poder, saber e existir.

O subalterno não pode falar. Não há valor atribuído à “mulher” como um item respeitoso na lista de prioridades globais. A representação definhou. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio (SPIVAK, 2010, p. 165).

A rejeição sem floreios como tarefa contra a condição de subalternidade das mulheres, proposta por Galindo, também conversa com as ideias de Spivak ao tratar da impossibilidade de representação do subalterno. Na performance, não há testemunhos narrados, ditos em palavras. Não ouvimos a voz da performer. A imagem do corpo/pedra subjugado contém em si os vestígios de relatos de todas as mulheres latino-americanas colonizadas. Entretanto, Galindo enfatiza, com o seu silêncio, a escolha por não ser porta-voz das mulheres identificadas como sujeitas sem voz. Como argumenta Spivak, é necessário criar locais nos quais as mulheres subalternas possam falar por si mesmas, sem mediações de intelectuais ou estudiosos (ou artistas) que exerçam a função de porta-vozes. E acrescenta, ainda, que a capacidade da fala não basta em si. É indispensável, também, instituir os espaços de escuta. Somente assim será possível ao subalterno ser dono de sua própria representação, contra as opressões impostas pelas colonialidades.

E por todas essas faltas é que Spivak conclui que “a mulher subalterna continuará tão muda como sempre esteve” (2010, p. 112). Em resposta a esta colocação, a também feminista indiana pós-colonial Chandra Mohanty (2008) afirma que a mulher do terceiro mundo, embora subalterna, não está nem condenada ao silêncio nem totalmente impedida de falar, mas situa-se nos interstícios entre os vários discursos hegemônicos e colonizadores que dificultam a validação de sua voz. Mas ela tem voz. E as reverberações dessas vozes localizam-se nas disseminações dos estudos decoloniais a partir de movimentos sociais dos não-ditos que tem demonstrado um lugar insurgente de fala, resistências e ações concretas.¹⁸

¹⁸ “A genealogia do pensamento decolonial é planetária e não se limita a indivíduos, mas incorpora nos movimentos sociais (o qual nos remete aos movimentos sociais indígenas e afros)” (MIGNOLO apud BELLESTRIN, 2013, p. 106). O autor cita, ainda, o movimento Sem Terras no Brasil, os zapatistas em

E, apesar de não protagonizar propriamente os estudos pós-coloniais e decoloniais, Judith Butler lembra, no ensaio *Performatividad, precariedad y políticas sexuales* (2009), que são as instituições, as normas e o poder hegemônico que definem “quem” pode ser um sujeito, quem está qualificado a ser reconhecido e quem reclama os seus reconhecimentos ante a lei ou a vida social e política. Entretanto:

O importante é negociar o direito de falar e assegurar-se de que os que não tenham voz conquistem seu direito de falar. Entretanto, esta obrigação não pode ser o mesmo que impor uma voz. [...] O que significa reivindicar direitos quando não se tem direito algum? Significa traduzir a linguagem dominante, mas não para afirmar seu poder, mas para colocá-lo em evidência e resistir a sua violência diária, para encontrar uma linguagem através da qual possa reivindicar os direitos de quem ainda não os tem (BUTLER, 2009, p. 332).

Fig. 6 e 7: Regina José Galindo em *Piedra*. São Paulo, janeiro de 2013. Fotos: Marlène Ramírez-Cancio e Julio Pantoja / Instituto Hemisférico.

Galindo encontra na sua ação um modo de reivindicar os direitos das mulheres latino-americanas, expostas à violência, à exclusão e ao empobrecimento, diretamente relacionados às colonialidades, sob riscos de serem desprovidas de sua própria condição de sujeitos. Não há como negar que a condição de mulher latina imprime em suas performances uma historicidade marcante. Sobre Galindo, a teórica da performance Diana Taylor ressalta o seu físico aparentemente frágil, uma mulher de baixa estatura,

Chiapas, os movimentos indígenas e afros na Bolívia, Equador e Colômbia, o Fórum Social Mundial e o Fórum Social das Américas como exemplos de disseminadores do pensamento decolonial.

magra, de cabelos negros, como a representação dos corpos de todas as mulheres da Guatemala, mas de extrema valentia criativa quando toma seu corpo como zona de resistência a violentas forças sociais (TAYLOR, 2012, p. 134). Nas palavras de Galindo:

Sobre o corpo das mulheres latino-americanas está inscrito a história da humanidade. Sobre os corpos conquistados, marcados, escravizados, objetificados, explorados e torturados pode-se ler as nefastas histórias de luta e poder que formam nosso passado. Corpos frágeis somente na aparência. É o corpo da mulher que sobreviveu à conquista e à escravidão. Que como pedra guardou o ódio e o rancor em sua memória para transformá-lo em energia e vida (GALINDO, In: Catálogo do 8º Encontro do Instituto Hemisférico Cidade/Corpo/Ação: A Política das Paixões nas Américas, 2013, p. 60).

III

A partir deste momento, descrevo brevemente a trajetória de Regina José Galindo. Apresento alguns de seus trabalhos que antecedem a criação de *Piedra*. São criações em performance e vídeo que também estão coladas ao pensamento decolonial.

Artista autodidata e performer guatemalteca, inicia sua pesquisa e apresentações em performance a partir de 1999, propondo ações, vídeos e instalações nos quais coloca o seu corpo em situações de exposição e risco. Galindo pesquisa formas de subverter o seu corpo em situação de resistência física. Em suas ações, ela corta-se, enterra-se, aprisiona-se, mutila-se etc., como meio de abordar a sua estética contra as injustiças sociais, discriminação de gênero, etnia, classe e outros abusos que implicam desigualdade e opressão sobre e a partir dos corpos do povo latino-americano.

Interesso-me pelas relações de poder. Interessa-me subvertê-las, e isso é onde eu acho que entra o jogo, porque se trata de uma subversão de fatores não muito óbvios. Numa primeira leitura, parece que eu sou cruel com o meu corpo, mas, em seguida, o espectador pode se dar conta de que eu não sou uma vítima, porque planejo toda a ação. [...] O poder está em minhas mãos, embora à primeira vista eu seja a vítima. Há um jogo macabro de confusão de papéis (GALINDO apud FIENGO, 2010, p. 62).¹⁹

¹⁹ A mí me interesan las relaciones de poder. Me interesa subvertirlas, y ahí es donde creo que entra el juego, porque se trata de una subversión de factores no muy evidente. En la primera lectura parece que soy cruel con mi cuerpo, pero luego el espectador se puede dar cuenta de que no soy una víctima, porque planifico toda la acción. [...] El poder está en mis manos, aunque a primera vista yo sea la víctima. Hay un juego macabro de confusión de roles. Tradução minha.

O objetivo que move a maioria de seus trabalhos é tornar visíveis as realidades de violência da Guatemala. Um país que foi atravessado por uma guerra civil (1960-1996) que deixou um rastro de genocídio no qual a população indígena e as mulheres estiveram mais vulneráveis à violência e empobrecimento. Nesta direção, Galindo não trabalha apenas com a temática das mulheres, mas com temas transversais e relacionais que alargam os significados de sua arte política.

O mesmo silêncio perturbador que reivindica o lugar da fala é observado em um dos seus trabalhos inaugurais: a performance *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), na qual Galindo caminha vestida de negro, carregando uma bacia cheia de sangue humano. De tempos em tempos, detém-se, mergulha os pés descalços e imprime no chão suas pegadas de sangue no trajeto que vai da *Corte de Constitucionalidad* até o Palácio Nacional de Guatemala, na capital Ciudad de Guatemala. Essa marcha silenciosa em memória das vítimas do conflito armado no país foi realizada em oposição à candidatura presidencial do ex-militar, genocida e golpista Efraín Ríos Montt, no ano de 2003.

Fig. 8 e 9: Imagens da performance *¿Quién puede borrar las huellas?* Guatemala, 2003.
Fotos: Víctor Pérez.

A performance presentifica a memória de violência ao evidenciar os rastros de sangue deixados pela guerra civil guatemalteca, considerada uma das ditaduras mais violentas da América Latina. E também à omissão da justiça em relação aos milhares de assassinatos, desaparecimentos, torturas e violações cometidos e ainda impunes na história política do país. Foram cerca de 160 mil mortos e aproximadamente 45 mil

desaparecidos entre 1960 e 1996, sendo que o período de governo de Efraín Ríos Montt foi um dos mais severos, com a criação das Patrulhas de Autodefesa Civil (PAC) para combater forças de oposição e guerrilhas.²⁰ Galindo torna presente o passado. Ela não se resigna diante da possibilidade da participação de um assassino e líder de golpe de Estado no processo democrático do seu país, mais de três décadas depois de histórias de torturas e assassinados. E sai às ruas do centro cívico de Ciudad de Guatemala, visibilizando um lugar público e uma constituição manchados de sangue.

O registro dessa performance, em fotografia e vídeo, percorre diversos eventos e exposições internacionais.²¹ Aqui no Brasil, assisti aos registros na mostra *Corpos Estranhos*, com curadoria de Cláudia Fazzolari, que ficou em cartaz no Memorial da América Latina, em São Paulo, de 18 de junho a 26 de julho de 2009. Ocasão em que entrei em contato pela primeira vez com o trabalho de Galindo.

Foi nesta mesma exposição que também assisti ao vídeo da sua performance *Perra* (2005), apresentada originalmente na Galeria Prometeo, em Milão. Galindo está sentada em uma cadeira. Usa uma faca para entalhar a palavra “perra” em sua perna. Vemos a inscrição surgir aos poucos na medida em que o sangue aparece em sua pele cortada. Uma denúncia aos casos recorrentes de assassinatos de mulheres que se propagaram nas últimas décadas na Guatemala, onde os corpos de vítimas de torturas e estupros são marcados com inscrições feitas por facas ou navalhas, com palavras de xingamento (“*maldita perra*”, “*muerte a todas las perras*”, “*odio a las perras*”). “Guatemala é um país machista até a medula, o insulto preferido pelos homens é te chamar de puta, ‘perra’. Para mim não é um insulto e adoto a palavra e a marco na minha pele como uma forma de resistência”, confidencia Galindo.²²

²⁰ Informações extraídas do site: <<http://www.upv.es/contenidos/CIMUAT/info/768712C.pdf>>. Acesso em mai. 2015.

²¹ Galindo tem-se destacado no campo das artes contemporâneas. Seus trabalhos são requisitados para participar de inúmeras bienais, exposições e residências internacionais. Destaque para as bienais de Veneza, Cuenca, Pontevedra, Sidney, Moscou, Albânia, Praga, Lima. Em 2005 recebeu o León de Oro, na 51ª. Bienal de Veneza na categoria jovem artista com os trabalhos *¿Quién puede borrar las huellas? e Himenoplastia*. Em 2013 teve sua primeira exposição individual *Piel de gallina*, no Centro Atlântico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Espanha.

²² “Guatemala es un país machista hasta el tuétano, el insulto preferido por los hombres es llamarte puta, perra. Para mí no es un insulto, y adopto la palabra y la marco en mi piel como una forma de resistencia”. Tradução minha. Entrevista disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20130721011152/karina_bidaseca.pdf>. Acesso em mai. 2015.

Fig. 10, 11 e 12: Imagens da Performance *Perra*. Milão, Itália, 2005. Fonte: www.reginajosegalindo.com.

Nesse contexto, a legitimação do estupro e da violência contra a mulher como algo “natural” é perpetrado pelos (novos) conquistadores como celebração metonímica da aquisição territorial (SPIVAK, 2010, p. 145). O corpo das mulheres tem um significado territorial, como algo a ser conquistado sob domínio dos homens – tanto nos processos de colonização, escravidão, conflitos armados e guerras declaradas como nas atuais guerras difusas. Vide os números de feminicídio que não param de crescer nos países latinos.²³ Rita Laura Segato chama a atenção para a problemática dos crimes massivos contra as mulheres, enunciando-os como “femigenocídios”, em alusão às mortes que acometem Ciudad Juárez nas últimas décadas.

A humanidade testemunha hoje um momento de tenebrosas e cruéis inovações na forma de vitimar os corpos femininos e feminizados, uma crueldade que se difunde e se expande sem contenção. Os casos de Guatemala, El Salvador e do

²³ O feminicídio e a violência contra a mulher serão tratados mais detalhadamente no terceiro capítulo desta tese.

México, no nosso continente, [...] são emblemáticos desta realidade (SEGATO, 2012, p. 108).

Os crimes contra as mulheres na Guatemala apresentam-se de forma aproximada aos dos feminicídios em Ciudad Juárez. Segato adverte que não são crimes comuns de gênero, senão crimes de corporação, nos quais a dimensão genocida de violência prevalece. Apresentam-se como crimes sem sujeito personalizado, realizados sobre uma vítima também não personificada, onde o poder vitimiza uma tipificação de mulheres marcadas por sua raça e classe, para reafirmar o controle de poder de um grupo sobre outro. Por este motivo, Segato reivindica a necessidade de criar uma categoria específica capaz de tipificar estes crimes e torná-los juridicamente inteligíveis e classificáveis. É, segundo a autora, uma difícil tarefa, pois parece contrariar a ideia naturalizada de que a violência contra a mulher deve ser abordada como resultado das relações e colonialidades de gênero. Neste caso, deve-se retirar a problemática do campo íntimo, do universo das paixões privadas e conferir inteligibilidade aos tipos de violência feminicida provenientes das colonialidades de gênero para garantir sua erradicação e punidade.

De forma similar, a presença da violência de gênero como denúncia também se encontra na performance *Mientras, ellos siguen libres* (2007). Galindo, grávida de oito meses, fica atada a uma cama por cordões umbilicais, representando as mulheres indígenas violentadas em plena gestação por oficiais do exército durante o conflito armado na Guatemala entre os anos 70 e 80. Esse ato vil era realizado de maneira deliberada com a intenção de fazer a vítima abortar por meio do estupro ou lhe causar graves infecções para que não gerasse mais filhos, eliminando, desde a origem, a vida dos povos indígenas.

Estas duas últimas ações de Galindo refletem sobre o corpo enquanto território marcado pelas relações de poder. São denúncias ao mesmo tempo poéticas e violentas do controle e agenciamento da vida. Há um reconhecimento da condição de subalternidade e vulnerabilidade das mulheres indígenas e racializadas pelos processos de colonialidades, como elucidada os estudos decoloniais, inscrita não só em suas culturas e modos de existir, mas também em seus corpos. Essa violência agrega aspectos do colonialismo, do capitalismo, do patriarcado que impactam ainda hoje nas naturalizações dos discursos de violência contra as mulheres.

Fig. 13, 14 e 15: Imagens da performance *Mientras, ellos siguen libres*. Guatemala, 2007.
Fotos: David Pérez.

Outro trabalho anexo ao pensamento decolonial é quando Galindo propõe um jogo de inversão de papéis sociais para denunciar e subverter as relações de poder entre a mulher branca sobre a indígena, na videoperformance *Hermana* (2010). A ação conta com a participação da atriz Rosa Chávez, indígena de origem *maya-kiché*. A mulher que representa a indígena agride com vários tapas na cara, cuspes e golpes a mulher branca, representação da colonizadora, que permanece imóvel e calada, como crítica à opressão e perpetuação de colonialidades em que muitas mulheres de origem indígena sofrem por ser a “outra”.

Fig. 16 e 17: Imagens da videoperformance *Hermana*. Guatemala, 2010. Fotos/vídeo: José Juárez.

Tanto nesta videoperformance como em *Piedra*, articulam-se questões associadas ao feminismo decolonial. Em *Hermana*, a indígena ergue-se do seu lugar de subalterna para dominar, agredir e oprimir o corpo da mulher branca. Há uma simbólica e saturada inversão de papéis. A crítica de Galindo reside neste ponto, no qual evidencia a violência histórica, os saberes negados, o aculturamento e cerceamento dos modos de existir das mulheres indígenas do “Sul”, dominadas de acordo com as “verdades” impostas pelo pensamento hegemônico das mulheres brancas do “Norte”. Em *Piedra*, a terceira pessoa que se destaca da plateia e urina no corpo de Galindo é uma mulher branca. Esta reproduz a mesma atitude de violência, os mesmos padrões de dominação do homem branco, sobre a mulher colonizada. É a perpetuação dos processos de colonialidade de gênero, exercidos pelas próprias mulheres. Nestas duas ações, desdobram-se questionamentos sobre as identidades culturais das mulheres, assim como classe, no jogo da colonização. Ambos trabalhos alertam sobre a naturalização da dominação da mulher branca, eurocêntrica, sobre a “outra”, indígena e subalterna. E dialogam com o que a ativista dominicana Yuderkys Espinosa-Miñoso (2014) trata como teoria crítica feminista antirracista e decolonial, ao revisar a proposta política dos feminismos clássicos que têm sustentado opressões de gênero:

As feministas descoloniais recuperamos as críticas que têm sido feitas ao pensamento feminista clássico a partir do pensamento produzido por vozes marginais e subalternas das mulheres e do feminismo. Começamos por reconhecer que esse pensamento feminista clássico foi produzido por um grupo específico de mulheres, aquelas que têm privilégio epistêmico graças às suas origens de classe e raça. O feminismo descolonial desenvolve uma genealogia do pensamento a partir das margens produzidos por feministas, mulheres, lésbicas e pessoas racializadas em geral; e conversa com o conhecimento gerado por intelectuais e ativistas comprometidos para dismantlar a matriz de opressão múltiplas assumindo um ponto de vista não eurocentrado (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014, p. 7).²⁴

Espinosa-Miñoso reconhece que o feminismo decolonial está amparado nas propostas do feminismo negro (*black feminism*), iniciados nos Estados Unidos, na

²⁴ “Las feministas descoloniales recuperamos las críticas que se han realizado al pensamiento feminista clásico desde el pensamiento producido por voces marginales y subalternas de las mujeres y del feminismo. Partimos por reconocer que ese pensamiento feminista clásico ha sido producido por un grupo específico de mujeres, aquellas que han gozado del privilegio epistémico gracias a sus orígenes de clase y raza. El feminismo descolonial elabora una genealogía del pensamiento producido desde los márgenes por feministas, mujeres, lesbianas y gente racializada en general; y dialoga con los conocimientos generados por intelectuales y activistas comprometidos con dismantlar la matriz de opresión múltiple asumiendo un punto de vista no eurocentrado. Tradução minha.

segunda metade do século XX e disseminado por países de dominação racial. O legado crítico das mulheres e feministas afrodescendentes e indígenas vão de encontro aos mecanismos de invisibilização dentro dos próprios movimentos feministas. Há uma revisão do universalismo do sujeito político privilegiado das mulheres brancas atribuídos pelo feminismo hegemônico, cujas teorias não servem para identificar e atuar sobre as realidades das mulheres racializadas, de origem provenientes de territórios colonizados. Assim, o feminismo decolonial propõe um outro lugar de enunciação das mulheres, considerando raça, classe, sexualidade no reconhecimento de diversidade identitária.

O feminismo decolonial está presente nos trabalhos de Galindo da mesma maneira que Catherine Walsh (2012) explica o pensamento decolonial: como um “projeto de existência, de vida” que procura intervir nos sistemas da sociedade que excluem, racializam, inferiorizam, desumanizam e empobrecem determinados grupos naturalizados pela diferença. A partir dessa breve apresentação de outros trabalhos de Regina José Galindo ligados à temática da subalternidade e decolonialidade, nota-se a intenção da artista em desafiar as estruturas de poder colonizadoras, em especial as da sua Guatemala. E para dar conta artisticamente de uma realidade da guerra que ostenta a relação entre corpo e violência, a performer ampara-se da construção de imagens poéticas, porém igualmente violentas. Para ela e para quem a assiste. A postura crítica em relação às colonialidades está em sua arte e no seu modo de existir. Finalizo com um trecho de uma entrevista de Galindo concedida ao site do Guggenheim Museum, na qual amplifica sua voz decolonial: “definitivamente não me interessa que me tomem por exótica. Não quero ser apresentada como uma artista que vem do terceiro mundo e ter sempre uma série de adjetivos após meu nome. Eu não sou o outro”.²⁵

²⁵ Entrevista disponível em vídeo, no site: <<http://www.guggenheim.org/video/regina-jose-galindo-la-victima-y-el-victimario-english-captioned>>. Acesso mai. 2015.

Violeta Luna (México)

Ação # 2: NK 603: Action for performer and e-maíz (2009)

Rio de Janeiro, Espaço Tom Jobim, setembro de 2015. Novamente participo de uma performance ao lado de Violeta Luna. Dessa vez para apresentar no Multicidade, Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas. O espaço de cena é composto por dois tablados. O primeiro é um pequeno palco com destaque para a tela na qual é projetado continuamente um vídeo com áudio e imagens de empresas multinacionais de manipulação genéticas de grãos e alimentos, assim como os depoimentos de camponeses e trabalhadores rurais que sofrem com a tirania do capital dos transgênicos. O segundo tablado traz uma mesa repleta de equipamentos cirúrgicos e tecnológicos na qual estou vestindo um jaleco branco típico de uma trabalhadora de laboratório. Enquanto o público entra, esterilizo todos os objetos, um a um. São tesouras, pinças, agulhas e seringas, afastadores de pele para cirurgias, uma “tortilladora” (máquina manual de fazer “tortillas”) e um colete de coluna estilizado com pregos. Estão sobre a mesa compondo um ambiente inóspito e hospitalar. Violeta entra em cena vestida com uma saia feita com muitas palhas de milho, chapéu e duas longas tranças que caem ao longo do seu corpo, uma imagem forte em referência às mulheres indígenas do México. Traz nas mãos uma trouxa com sabugos de diferentes tipos e cores de milho. Ocupa o primeiro palco, saca um facão e debulha os milhos. Amarra em seu rosto a tela na qual está sendo projetado o vídeo, faz menção aos lenços “paliacate” zapatista. Exibe seu corpo pintado de roxo, de “morado”, e nas costas um grande “maíz”. Faz seu ritual com os grãos de milho de diferentes tamanhos e cores, cola-os em seu corpo. Tira um frasco do embornal que traz transversal ao corpo. Bebe seu conteúdo venenoso. E sangra pela boca. Inicia agora a sua transformação: amarra as tranças em volta da boca, veste luvas plásticas e dirige-se ao palco onde estou como se dopada. Arranca com as pinças cirúrgicas os grãos de milho colados a seu corpo. Eu cubro violentamente seus seios com várias voltas de “silver tape”. Em seguida, coloco-lhe o colete. Sacrifica o seu corpo com cada um dos objetos cirúrgicos dispostos à mesa, incluindo o aparelho que instala em sua boca mantida aberta numa situação de vulnerabilidade. Aplica o conteúdo da injeção no próprio braço. Tira de dentro de uma bolsa cirúrgica uma massa azul, coloca na “tortilladora” e faz inúmeras tortilhas azuis, trágicas. Come, usa os aparelhos para empurrar a tortilha boca adentro, à força. Em seguida cospe dentro de uma bolsa em que se lê “Made in USA”. Desce até o público e lhe oferece as tortilhas azuis. Depois, acalma-se, desamarra suas tranças, tira o colete e corta, verticalmente, a fita colada ao corpo. Elas formaram uma escultura de seu corpo na qual ficou impressa a imagem do “maíz” que trazia pintado nas suas costas. Exibe-a para o público. Coloca novamente um “paliacate” no rosto, em menção aos trabalhadores rurais do México. Dirige-se ao palco onde ainda está sendo projetado o vídeo, risca o chão com o seu facão e sai.

Fig. 18, 19, 20 e 21: Violeta Luna em *NK 603: Action for performer and e-maíz*. Rio de Janeiro, 2015.
Fotos: Renato Mangolin.

I

NK 603: Action for performer and e-maíz? é um dos trabalhos de Violeta Luna que trata de temas sobre a dominação da cultura mexicana e seus recursos naturais pelos mecanismos da globalização. A ação em si aborda a problemática do milho transgênico no México que afeta diretamente a vida e a cultura dos indígenas e camponeses. A performance denuncia as alianças feitas entre as grandes empresas de biotecnologia transnacionais e os interesses econômicos dos Estados, levando em consideração o lucro acima da natureza e da vida. Expropriad terras indígenas, impõem suas sementes transgênicas, aumentam o uso de herbicidas para benefício de quem? Com certeza não é dos povos que vivem do cultivo do milho.

Empresas como a Monsanto,²⁶ ao impor suas sementes de milho em solo mexicano coloca em risco a prática milenar dos povos maias que o tem como, além de um meio de sobrevivência, um significado sagrado em sua cosmovisão. “Para nós mexicanos, o milho não só representa o alimento senão é a nossa cultura e a nossa identidade. Sempre dizemos: somos homens e mulheres de “maíz”. Não só nossa mitologia, mas parte do nosso conhecimento se sustenta nessa tradição”, relata Violeta Luna.²⁷

Segundo Luna, o contexto social que inspirou a criação desta performance/manifesto, primeiramente, é início da vigência do Tratado Norte-Americano de Livre Comércio (*North American Free Trade Agreement*, ou NAFTA), entre o México, os Estados Unidos e o Canadá, que resulta na devastação do campo e na emigração em massa de muitos mexicanos rumo ao Norte. Em contrapartida, o levante revolucionário do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), em Chiapas, a partir de 1994 – mesmo ano em que o tratado passa a valer – revigora a força da causa indígena e reclama para si os direitos à terra e o cultivo do milho, em resposta aos direitos das comunidades que vivem da economia rural. A partir de então, uma onda de violência passa a assaltar o México sob várias formas, desde o desaparecimento de pessoas, torturas

²⁶ Empresa multinacional agroquímica de agricultura e biotecnologia, com sede nos Estados Unidos e criada em 1901. É uma das empresas líderes na produção do herbicida glifosato (vendido sob a marca Roundup) e na produção de sementes geneticamente modificadas, com lucros exorbitantes. No México, a Monsanto é a principal beneficiária das licenças para a plantação experimental de sementes de milho transgênico. No Brasil, com sede em São Paulo, adquiriu o controle da empresa Agrocere. Comercializa agrotóxicos e sementes transgênicas de milho, soja, algodão e canola no país.

²⁷ Depoimento durante o debate “O corpo como território político”, com Ileana Diéguez, na II Bienal Internacional de Teatro da USP, em 14 de dezembro de 2015.

e assassinatos até o deslocamento forçado de comunidades inteiras devido às ocupações de terras. Tanto os indígenas como os camponeses, homens e mulheres de “maíz”, são um estorvo para o projeto de globalização das corporações transnacionais.

A partir deste cenário, ficam evidentes as reedições dos processos de colonização através das políticas perversas de produção e comércio de sementes transgênicas, assim como o caráter invasivo de contaminação das terras pelos agrotóxicos dessas mesmas empresas que visam ao lucro em detrimento às culturas e ao ser humano. Sem falar na tirada de autonomia dos camponeses em plantar suas próprias sementes e na expropriação de suas terras. Estas ações implementadas com o aval dos governos neoliberais contribuem para o empobrecimento dos camponeses mexicanos. Relaciono a temática levantada pela ação de Luna como um alerta sobre as condições atuais do poder mundial quando a clássica oposição entre países colonizadores e colonizados é deslocada para outro tipo de poder igualmente nefasto: as “guerras difusas” da violência privatizada.²⁸

Fig. 22: Performance NK 603: *Action for performer and e-maíz*. Foto: Renato Mangolin.

²⁸ Expressão empregada por Slavoj Žižek, em *As metástases do Gozo. Seis ensaios sobre a mulher e a causalidade* (2006).

E contra essas guerras difusas, erguem-se dos solos da Abya Yala o pensamento decolonial e suas ações em movimentos indígenas, populares e camponeses que resistem e reivindicam o direito à terra. Na luta, protagonizam, também, as mulheres indígenas e rurais. Violeta Luna, em sua performance, veste uma saia feita de palha de milho e tem o corpo todo pintado de roxo, em referência ao “maíz morada”,²⁹ com uma grande espiga pintada nas costas. Na cabeça, um chapéu camponês de onde caem duas tranças de cabelos indígenas. Facão na mão, Luna é a representação de todas as mulheres indígenas, trabalhadoras rurais do México que sobrevivem do cultivo e lutam pelo milho. A performer manifesta a força dessa mulher que é “como muitas em toda a América Latina, que luta não apenas para dar de comer à sua comunidade, mas para que se mantenha e cresça a memória cultural de toda a sua gente” (LUNA, 2010, p. 7).

Contudo, no andamento da ação, ela decompõe-se. Os efeitos da dominação das corporações biotecnológicas desfazem a figura da mulher/*maíz* e a transforma numa “aberração”. Tal qual as mutações do milho que passa pelos processos de manipulação genética, ela envenena-se e sangra. Dirige-se para o segundo palco, um laboratório de genética. Nele, compartilho a cena com Violeta. Eu represento, além da presença que traduz o trabalho das multinacionais e laboratórios de engenharia genética, a mulher branca. Aqui – assim como na performance *Piedra*, de Regina José Galindo quando uma mulher branca urina sobre o seu corpo – configura-se a dominação da mulher branca que humilha, sacrifica e arranca a identidade da mulher indígena. Sou a representação da mulher branca do “Norte”: educada, que detém controle sobre seu corpo e sexualidade, tem autonomia econômica, mas, no final das contas, é oprimida pelo sistema operado pelo homem branco. E Luna é a mulher racializada, domesticada, subalterna, dominada por ambos. Mais uma vítima do sistema socioeconômico e da colonialidade de gênero.

Este momento da ação está de acordo com as ideias propostas por Yuderkys Espinosa-Miñoso (2014), em sua crítica à subalternidade das mulheres latinas e racializadas pelas mulheres brancas e pelo feminismo hegemônico:

[Nós] feministas descoloniais recuperamos as críticas que foram feitas pelo pensamento feminista clássico a partir do pensamento produzido por vozes marginais e subalternas das mulheres e do feminismo. Começamos por reconhecer que esse pensamento feminista clássico foi produzido por um grupo

²⁹ Variedade do milho, cujos grãos são da cor roxa. Crescem principalmente nos Andes (Peru, Bolívia, Colômbia, Equador), mas também é comum no México.

específico de mulheres, aquelas que têm usufruído o privilégio epistêmico graças às suas origens de classe e raça. O feminismo descolonial desenvolve uma genealogia do pensamento a partir das margens produzidos por feministas, mulheres, lésbicas e pessoas racializadas em geral; e conversa com os conhecimentos gerados por intelectuais e ativistas comprometidos para dismantelar a matriz de opressão múltipla assumindo um ponto de vista não eurocentrado (ESPINOSA MIÑOSO, 2014, p. 7).³⁰

Fig. 23, 24, 25 e 26: Violeta Luna e Stela Fischer em *NK 603: Action for performer and e-maíz*. Rio de Janeiro, 2015. Fotos: Renato Mangolin.

Em seguida, o momento em que Luna se aplica uma injeção contendo um líquido azul e utiliza uma massa também azul para a feitura de *tortillas*, alimento à base de milho muito comum no México, oferecendo-as para a plateia, tem-se uma evidente alusão à

³⁰ “Las feministas descoloniales recuperamos las críticas que se han realizado al pensamiento feminista clásico desde el pensamiento producido por voces marginales y subalternas de las mujeres y del feminismo. Partimos por reconocer que ese pensamiento feminista clásico ha sido producido por un grupo específico de mujeres, aquellas que han gozado del privilegio epistémico gracias a sus orígenes de clase y raza. El feminismo descolonial elabora una genealogía del pensamiento producido desde los márgenes por feministas, mujeres, lesbianas y gente racializada en general; y dialoga con los conocimientos generados por intelectuales y activistas comprometidos con dismantelar la matriz de opresión múltiple asumiendo un punto de vista no eurocentrado”. Tradução e grifos meus.

imposição da economia massificada dos transgênicos de efeitos devastadores. Após, Luna retoma a presença de resistência da mulher indígena do início da performance, amarra um lenço sobre o rosto em menção aos *paliacates* zapatistas e reaviva a esperança da luta dos povos originários do México.

A cena final da performance conversa com a ideia de “consciência mestiça” (chicano, índio, ameríndio, imigrante latino) proposta pela teórica cultural Gloria Anzaldúa, em seu manifesto autobiográfico *Borderlands/La frontera* (2007). Ela defende um pensamento de “fronteira” feito pelas mulheres e homens mestiços a partir de seus lugares, saberes, cosmovisões, em oposição às colonialidades e ao pensamento hegemônico:

A cultura branca dominante está nos matando devagar com sua ignorância. Ao nos destituir de qualquer autodeterminação, deixou-nos fracas/os e vazias/os. Como um povo temos resistido e ocupado posições cômodas, mas nunca nos foi permitido desenvolver-nos sem restrições nunca nos foi permitido sermos nós mesmas/os completamente. Os brancos no poder querem que nós, povos de cor, construamos barricadas atrás dos muros separados de nossas tribos, de maneira que possam nos apanhar um de cada vez com suas armas escondidas; de maneira que possam cair e distorcer a história. A ignorância divide as pessoas, cria preconceitos (ANZALDÚA, 2005, p. 713).

Aqui, tem-se a intersecção entre a teoria decolonial e o feminismo latino na voz de mulheres que pensam os seus lugares a partir da realidade de fronteira. A cena de Luna traz o corpo da mulher subalterna como ponto nuclear a respeito das traduções indenitárias que fundamentam os discursos decoloniais feministas. O corpo da artista e sua ação antiglobalização levantam um questionamento sobre os limites e a resistência da modernidade globalizada. Da mesma forma que Anzaldúa sublinha em suas ideias, Luna lembra o quanto se faz necessário que as mulheres racializadas, periféricas, mestiças busquem alternativas no combate do imaginário e das ações de dominação corporativa. Só assim, será possível tornar visíveis as diferenças coloniais na atualidade e articular conhecimentos como possibilidade de questionar os processos de globalização e poder capital massificados sobre os povos subjugados.

II

Abro um espaço na análise da performance de Violeta Luna para apresentar um pouco de sua trajetória. Atriz, performer e ativista mexicana radicada em São Francisco, ela trabalhou com La Pocha Nostra³¹ e atualmente com Secos & Mojados, composto pelo diretor e dramaturgo argentino Roberto Gutierrez e o músico salvadorenho David Molina. Também desenvolve trabalhos solos e é membro do The Magdalena Project, rede internacional de artistas mulheres do teatro, por meio da qual viaja levando o seu trabalho a diversos países.

Luna vem desenvolvendo uma cena que entrecruza as fronteiras estéticas e conceituais entre o teatro e a performance. Nas suas palavras:

Meu trabalho basicamente é resultado de um diálogo entre a performance e um teatro performativo, num espaço multidimensional que envolve a dança, o ritual, o vídeo, a música, a intervenção em espaço público e ações para a criação de narrativas. E trabalho com as identidades híbridas. Quando cruzo as fronteiras estéticas, também cruzo as fronteiras geográficas.³²

E é no espaço multidimensional e fronteiro entre teatro, performance e ativismo que Luna manipula seu corpo político como um lugar de resistência, identidade, conectados ao pensamento decolonial. A cena é o seu “território político”, estabelecendo uma zona de confronto sensível:

Como artista, tenho a preocupação e a responsabilidade em assumir o processo criativo não só de maneira contestatória, mas também com uma proposta de denúncia. Considero o ato de decisão criativa uma ação política em si mesma e que os espaços para se construir a arte são espaços de construção de pessoas como indivíduos, como seres sociais.³³

Luna metaforiza, a partir do seu corpo e de suas ações, a violência que muitos cidadãos, inclusive as mulheres, são afetados pelos efeitos das colonialidade e do poder global. Semiotiza o seu tempo, o seu lugar de imigrante e, mais enfaticamente, o seu corpo

³¹ Grupo multicultural de performance e ativismo criado originalmente em 1993, no México, e depois sediado em São Francisco (EUA). É liderado por Guillermo Gómez-Peña.

³² Em depoimento no debate “O corpo como espaço da objetivação da dor”, II Bienal Internacional de Teatro da USP, dezembro de 2015.

³³ Idem.

que é portador da representação crítica da violência e do trauma como consequências da dominação. Trata em suas ações da geopolítica das mestiçagens e de temas tão caros como o conflito histórico na zona de fronteira entre México e Estados Unidos, como na performance *Requiem for a lost land / Réquiem para una tierra perdida* (2012). Violeta Luna vestida de calças e camiseta negras, com uma sacola de supermercado em mãos, realiza uma série de ações em procedimento ritual: tira da sacola garrafas pets pintadas de branco com conteúdos diferentes distribuídas pelo espaço; cartões nos quais estão inscritos valores e números que são dispostos ao lado de cada garrafa; uma pequena embalagem com pó branco que, sempre por Luna, é espalhado no chão, marcando uma trilha que delimita o espaço entre público e ação. Durante toda a performance o espaço sonoro é invadido pelo áudio que sobrepõe o discurso do ex-presidente mexicano Felipe Calderón (2006-2012) proferido em conferência na ONU e no qual proclama “guerra às drogas”; a voz da poeta mexicana María Rivera declamando *Los muertos*; e outros sons de multidão e palavras de ordem que clamam “Ni un muerto más, no más sangre!”.

Com estes elementos, Luna vai transformando a teatralidade do espaço externo e interno. Coloca um vestido branco, pinta seus braços também de branco, desfaz a longa e negra trança dos cabelos de origem marcadamente indígena e os penteia com uma violência crescente. Abaixa-se com os cabelos jogados para frente, cobrindo seu rosto e neles coloca, com a destreza de um prestidigitador, fotos 3x4 de pessoas de rostos anônimos, talvez os rostos dos mortos nessa guerra que avança. Em seguida, derrama sobre os cabelos um líquido vermelho. Um rio de sangue se forma submergindo os rostos das fotos que nos remetem à identidade dos inúmeros mortos, dos corpos esquartejados, das mulheres violadas, das crianças sem pais, dos inocentes sequestrados nesta “cultura de la violencia” de Calderón no combate ao narcotráfico no México, com o apoio incondicional dos Estados Unidos. Então, Luna levanta-se, seca seus cabelos com o próprio vestido que fica manchado de “sangue”, deita-o no chão em exposição aos olhares terrificados dos espectadores, pega as garrafas que contém terra, joga em cima do vestido e sai.

Los muertos,
(María Rivera)

Allá vienen
los descabezados,
los mancos,
los descuartizados,
a las que les partieron el
coxis,
a los que les aplastaron la
cabeza,
los pequeñitos llorando
entre paredes oscuras
de minerales y arena.
Allá vienen
los que duermen en
edificios
de tumbas clandestinas:
vienen con los ojos
vendados,
atadas las manos,
baleados entre las sienes.
Allí vienen los que se
perdieron por Tamaulipas,
cuñados, yernos, vecinos,
la mujer que violaron entre
todos antes de matarla,
el hombre que intentó
evitarlo y recibió un
balazo,
la que también violaron,
escapó y lo contó viene
caminando por Broadway,
se consuela con el llanto de
las ambulancias,
las puertas de los
hospitales,
la luz brillando en el agua
del Hudson.
Allá vienen
los muertos que salieron de
Usulután,
de La Paz,
de La Unión,
de La libertad,
de Sonsonate,
de San Salvador,
de San Juan Mixtepec,
de Cuscatlán,
de El Progreso,
de El Guante,
llorando,
a los que despidieron en
una fiesta con karaoke,
y los encontraron baleados
en Tecate ³⁴

Fig. 27: Violeta Luna em *Requiem for a lost land / Requiem para una tierra perdida*.
Foto: Fidel Ugarte.

³⁴ Trecho de *Los muertos* da poeta e ensaísta mexicana María Rivera. Disponível em: <<http://www.sinpermiso.info/textos/los-muertos>>. Acesso em maio de 2016.

Requiem for a lost land / Réquiem para una tierra perdida é intitulada nos dois idiomas (inglês e espanhol) para reforçar, de acordo com Luna, que o conflito do narcotráfico não envolve apenas o México, mas, principalmente os Estados Unidos como o país com maior responsabilidade pela instauração desta cultura da violência e do medo, seja pelas medidas repressivas no combate ao tráfico e suas agências antidrogas, seja na militarização da América Latina.

Este trabalho força o olhar para o recente cenário de destruição e violência no México. Dialoga com as práticas artísticas realizadas a partir de memórias de dor, do luto e de testemunhos do trauma, evocações do estado no qual ou se sobrevive ou se morre em certos países da América Latina (DIÉGUEZ, 2013, p. 31). Neste cenário, o corpo tem sido usado pelas “necropolíticas” como rastro de guerra, para deixar evidências do medo e da cultura do horror que permitem que cidadãos tenham seus corpos mutilados, fragmentados, violados e desaparecidos:

Já não se trata de Maria, Pedro ou João, mas de corpos anônimos que são revestidos de uma dimensão ontológica de três maneiras: eles se tornam unidades do senso comum (corpos quebrados, desarticulados); tornar-se universais (os executados pelo narcotráfico, os mortos de guerra, os danos colaterais); são corpos transformados – pelo trabalho da violência –, em entidades abstratas (enjaulados, decapitados, “encobijados”). A dissolução da pessoa é o primeiro trabalho bem-sucedido da máquina (REGUILLO, 2011).³⁵

O termo máquina, nesta passagem da pesquisadora mexicana Rosana Reguillo, é entendido como a violência exercida pelo narcotráfico, mas também amplo o seu sentido para todas as estruturas que, de alguma forma, desencadeiam processos de violência e dominação movidos pela lógica do mercado capital a qualquer preço. Instauram a gramática da violência espetacularizada no México, tendo no seu centro a relação entre a morte de extrema brutalidade e a exposição de corpos mutilados. A propósito dessas guerras da era global, Ileana Diéguez lembra que a noção de “necropoder” e “necroviolência” como táticas de execução e disseminação da morte, estão em circulação a partir do enfrentamento da política estatal de combate ao narcotráfico: “é essencial

³⁵ “Ya no se trata de María, Pedro o Juan, sino cuerpos anónimos que entonces se revisten de una dimensión ontológica en tres sentidos: se convierten en unidades de sentido común (cuerpos rotos, desarticulados); se transforman en universales (los ejecutados del narco, los muertos de la guerra, los daños colaterales); son cuerpos transformados –por el trabajo de la violencia–, en entidades abstractas (encajuelados, decapitados, encobijados). La disolución de la persona es el primer trabajo exitoso de la máquina”. Tradução minha.

considerar a implantação do sistema de defesa de um país com base não na proteção da vida, mas na inserção violenta em espaços sociais para garantir o poder de perseguir, prender e executar o inimigo, independentemente do custo em vidas tal decisão acarreta (DIÉGUEZ, 2013, p. 75).³⁶

Fig. 28 e 29: Performance *Réquiem para uma terra perdida*, no SESC Vila Mariana. São Paulo, 17 de janeiro de 2013. Fotos: Julio Pantoja / Instituto Hemisférico.

E no tocante de metaforizar essa realidade de horror, Violeta Luna constitui com a sua intervenção performativa uma atmosfera que exige do espectador um afetar-se eticamente diante da dimensão do real, ao mesmo tempo em que edifica sua estética de extrema poesia. Um ritual aos mortos que foram tirados de sua dignidade. No seu trabalho estão imbricados o teatro, a performance, o ativismo e a cidadania. Rompe, como diz Ileana Diéguez em suas análises sobre ativismo, “as fronteiras entre arte e vida, entre ator, performer e cidadão, entre ficção e realidade, destacando a dimensão ética do ato estético e a realização de práticas artísticas como forma de ativismo social” (2008, p. 28).

A condução estética entre arte e ativismo também se evidencia em outro trabalho de Luna, *Apuntes sobre la frontera* (2009), relato de uma imigrante que deixa seu país em busca de uma vida melhor ao atravessar a fronteira. E no novo país, seu corpo de imigrante se tornará vulnerável, marginalizado, invisível, exposto aos abusos e deportações. Luna divide o espaço em dois grupos e cria territorialidade em alusão à fronteira entre EUA e México, numa apologia ao que Gloria Anzaldúa descreve como

³⁶ “Pero es imprescindible considerar el despliegue del sistema de defensa de un país en función no de la protección de la vida, sino de la inserción violenta en espacios sociales para garantizar el poder de perseguir, apresar y ejecutar al enemigo, sin importar el costo de vidas que tal decisión implique”. Tradução minha.

“uma ferida aberta em que o Terceiro Mundo range contra o primeiro e sangra” (1987, p. 3). A ação é intercalada por projeção de vídeos e imagens factuais de situações de violência social, criando uma outra narrativa que se funde ao corpo da performer e reforça ainda mais a tensão temática sobre imigração, deportação e exílio. Mas sob a perspectiva de quem atravessa a fronteira. Luna interage com o público oferecendo-lhe seu corpo para que seja carimbado com os dizeres: ilegal, imigrante, criminosa, terrorista. Assim, “o corpo da performer é manipulado, amarrado, carimbado, etiquetado, [...] permitindo a criação de outras noções de corpo e dos papéis sociais de gênero” (NASPOLINI, 2013, p.78). Sobre suas intenções:

Eu estou interessada em refletir e convidar o meu público a refletir sobre o corpo vulnerável, marginalizado, o corpo que é exposto a abusos, detenção, deportação – o “corpo ilegal”. Este corpo perde a sua identidade no momento em que atravessa uma fronteira e deve construir para si uma outra identidade, a fim de sobreviver. [...] Eu estou interessada em como este novo corpo é construído dentro de uma dicotomia viva, em um espaço do entre que é habitado por esperanças, sonhos, nostalgias, e como, por sua vez, essas emoções são incorporadas (LUNA, apud NASPOLINI, 2013, p. 79).

Na segunda parte da performance transcorre o momento da chegada da imigrante neste novo país. A ilegalidade, a exploração de trabalho e a vulnerabilidade nos modos de existir em terras estrangeiras desencadeiam a “consciência de fronteira” na experiência de vida entre limites culturais e geográficos, traduzidas para a sua cena como metáfora das novas formas de colonização, em especial sobre as mulheres imigrantes. Luna defende que “através da performance, o corpo feminino se converte em um sujeito transgressor dos papéis que lhe são atribuídos. Em um lugar de diferenças que aceita o outro que assume e expressa sua posição e suas vivências dentro de um contexto social e histórico determinado, mas apontando para a possibilidade e realização de espaços imaginários multidimensionais” (LUNA, 2010, p. 7). O corpo da performer torna-se um corpo político, um depoimento vivo do trauma e das injustiças.

O seu trabalho faz menção à “nova mestiça” proposta por Anzaldúa (1987). E diversas são as fronteiras a se atravessar enquanto “mestiza”: as fronteiras geográficas, as fronteiras psicológicas, as fronteiras sexuais, as fronteiras de classe etc.³⁷ E com os seus trabalhos, Violeta propõe o atravessamento dessas fronteiras e faz um relato de nossos

³⁷ “As fronteiras se tornam fisicamente presentes em todos os lugares onde duas ou mais culturas se tocam, onde pessoas de raças diferentes ocupam o mesmo território, onde as classes mais baixas, médias e altas se tocam, onde o espaço entre dois indivíduos se encolhe na intimidade” (ANZALDÚA, 1987, p. 17).

tempos. Ela contextualiza, poética e metaforicamente, a violência dos povos campestres e indígenas do México, como em *NK 603: Action for performer and e-maíz*, e torna visíveis as problemáticas políticas de fronteira (globalização, imigração, violência, narcotráfico etc.). Seus trabalhos conceitualmente convergem para a experiência do corpo como um dispositivo político. Luna fala a partir do seu lugar de mulher, mexicana, indígena, imigrante e, também, de outros corpos que foram despojados de seus lugares e existências pelo poder econômico global. Assim, encerro a apresentação dos trabalhos de Violeta Luna, lembrando que no terceiro capítulo desta tese será descrita a parceria que realizei junto a ela, no processo de criação da performance *Para aquelas que não mais estão* (2015).

Fig. 30 e 31: Performance *Apuntes sobre la frontera*.
Fotos: Diana Sánchez e Cleide de Oliveira

FOMMA – Fortaleza de La Mujer Maya (México)

Ação # 3: *Dulces y amargos sueños* (2013)

2013, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. Assisto a Petrona de la Cruz Cruz em seu monólogo. É um ato autobiográfico, falado diretamente ao público que se posiciona frontalmente a Petrona. Utiliza poucos elementos em cena, entre objetos, adereços e figurino: uma cadeira e uma tapadeira atrás de si, flores, ramos de plantas que delimitam o espaço ritual, um lenço que é manipulado transformando-se em várias imagens ou alguma peça de roupa com bordados “huipil”. Indígena, de origem *chamula* (termo utilizado para nomear várias etnias maias da região de Chiapas), narra sua infância na comunidade. Inicia contando alguns costumes, as festas e os pratos indígenas, as recordações da avó, a pobreza e a falta de recursos. Fala também dos aprendizados que teve com as mulheres da família, principalmente a sua mãe, presença marcante nas memórias relatadas durante toda a ação. Diferentemente do irmão, não completa os estudos, sendo obrigada a fazer os serviços domésticos. Sofre violência moral e física por parte dos homens da família. Como uma possibilidade de sair desse ambiente de opressões, articula aprender o ofício de corte a costura com uma costureira amiga da família que mora na cidade. Foi difícil ter a permissão do pai que só consente pela ajuda nas despesas e devido a insistência e apoio da mãe na decisão. Começou a trabalhar com esta costureira. E numa noite, de volta ao povoado depois do seu trabalho e sua aula, o ônibus demora a chegar. Dois homens numa Kombi param e lhe oferecem carona. Ela aceita achando que naquele horário não passaria mais o ônibus que a levaria de volta a sua casa. Eles a sequestram e a mantêm durante uma semana em cativeiro, violentando-a com frequência. Na ocasião, Petrona tinha 16 anos. Engravidada. Relata que apenas se inteira da gravidez no instante de nascimento do seu filho, o que, segundo narra, leva a sua mãe à morte. Fala que foi de “susto”, entrou em coma. Mas, subliminarmente, entende-se que foi assassinada pelo seu irmão durante uma discussão devido ao nascimento do bebê, culpando-a pela falta na educação da própria filha. Entretanto, ele e todos na sua família acusam Petrona pela morte da mãe. E a partir disso, passa a sofrer uma série de exclusões e violências, sendo expulsa da própria casa quando o seu pai se casa novamente. Decide sair do povoado, rumo à cidade, em busca de sobrevivência para si e seu filho. Tempos difíceis, ela trabalha em feiras e como doméstica, até que, com a ajuda de uma tia, ingressa num grupo de teatro, sem saber ao certo o que isso significa. Atua como atriz e passa a escrever seus próprios textos dramáticos, como forma de denunciar as situações de violência dentro das comunidades indígenas. É premiada como a primeira dramaturga indígena do México. Viaja para o exterior levando a sua arte. Com Isabel Juárez Espinosa funda o coletivo FOMMA – Fortaleza de la Mujer Maya. Outras atrizes tornam-se suas parceiras. Ajudam a outras mulheres que passam por experiências de vida similares as suas, alfabetizando, capacitando profissionalmente e informando-as sobre seus direitos, autoestima e autonomia. À medida em que a cena acontece, a performance torna-se um ritual em celebração à mãe: “Mamá, aquí está tu juncia, tus flores, tu aroma, tus colores, tu luz para que siempre vengas a visitarme”, pede ao acender a vela ao final da ação.

Fig. 32, 33 e 34: Petrona de la Cruz Cruz em *Dulces y amargos sueños*. San Cristóbal de las Casas, agosto de 2013. Fotos: Moisés Zúñiga Santiago.

I

Dulces y amargos sueños é mais do que um monólogo baseado em dados biográficos, escrito e performado por Petrona de la Cruz Cruz. É um rito de passagem de uma mulher subalterna e oprimida em direção à sua autonomia. É, também, um cerimonial em homenagem à sua mãe, vítima de feminicídio. Na narração, percebe-se o quanto a opressão e a violência às mulheres estão imbricadas nas comunidades indígenas. E de forma tão ou mais severa que nas culturas ocidentalizadas.

Petrona de la Cruz Cruz não pôde completar os estudos, como os seus irmãos. Era obrigada a fazer os serviços domésticos, principalmente por ser a única mulher. Sofria violência moral e física (suspeito que sexual também) por parte dos homens de sua casa. Foi violada sexualmente, culpada e condenada por esta violência. Teve de deixar sua comunidade. A pobreza, a racialização e a exploração por trabalhos mal remunerados protagonizaram seus dias na cidade dos “homens”, em busca de uma vida melhor para si e o filho pequeno.

Nesse sentido, a performer mexicana trata da problemática da colonialidade de gênero assim como Julieta Paredes, do *Mujeres Creando Comunidad*. A ativista boliviana defende que a opressão às mulheres indígenas já está posta antes mesmo da instauração do patriarcado importado dos colonizadores. *Dulces y amargos sueños* conversa com a reflexão sobre os motivos pelos quais os homens indígenas não terem renunciado à posição de privilégio diante dos papéis de gênero e opressões às mulheres dentro de suas próprias comunidades, mesmo depois dos processos de ocupação e instauração da colonização. De tal modo, há uma perpetuação da colonialidade de gênero também por parte dos homens das comunidades indígenas. Não se trata apenas de um assunto do passado.

Assisto à Petrona em seu itinerário em direção a um processo particular de decolonização do saber, do ser e, conseqüentemente, de gênero. Ela muda a noção subalterna de si. O teatro e a literatura tiveram grande importância nesse processo de empoderamento, particular e da comunidade de mulheres, a maioria de origem indígena, com quem trabalha. Incide sobre Petrona o que María Lugones chama de “lôcus fraturado”, no ensaio *Rumo a um feminismo descolonial* (2014):

[...] movimento que consegue manter modos criativos de reflexão, comportamento e relacionamento que são antitéticos à lógica do capital. Sujeito, relações, fundamentos e possibilidades são transformados continuamente, encarnando uma trama desde o lócus fraturado que constitui uma recriação criativa. Adaptação, rejeição, adoção, desconsideração e integração nunca são só modos isolados de resistência, já que são sempre performados por um sujeito ativo, densamente construído pelo habitar a diferença colonial (LUGONES, 2014, p. 949).

Para Lugones, essa fratura se instaura na resistência às colonialidades. É necessariamente uma práxis que deve desagregar opressões e agenciamentos das mulheres colonizadas em relação aos sistemas de racialização, dominação e disciplinamentos sob a perspectiva eurocêntrica. A decolonização de gênero, nesse sentido, visa à transformação social, a partir de uma compreensão histórica, subjetiva/intersubjetiva da relação de opressão. E a autora lembra em seu texto que não se resiste sozinha à colonialidade do gênero: “Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista. O passar de boca em boca, de mão em mão práticas, valores, crenças, ontologias, tempos-espacos e cosmologias vividas constituem uma pessoa” (LUGONES, 2014, p. 949). Assim o faz Petrona ao reunir outras mulheres indígenas da região de Chiapas e fundar o FOMMA.³⁸

[...] à margem de uma sociedade que as tem marginalizado, emergem desde a opressão para se fazer, por meio de seu trabalho teatral, mulheres que conduzem suas próprias vidas e que não buscam apenas a liberdade e o bem-estar individual, mas também de outras mulheres que sofrem as mesmas condições que elas (DIFANERCIO, 2013, p. 102).

II

Para uma melhor compreensão da dimensão do trabalho do FOMMA e de como pode-se identificar o pensamento decolonial em suas ações, faz-se necessário um sobrevoo que permita uma melhor contextualização de sua ação continuada. Conheci o trabalho do grupo durante a minha passagem por San Cristóbal de las Casas, no sul do México.³⁹ A cidade fica em Chiapas, fronteira com a Guatemala, o estado mexicano mais

³⁸ Neste texto me dirijo ao FOMMA no gênero masculino por me referir ao grupo, ao coletivo.

³⁹ Estive na cidade em 2013, participando do curso *Art and Resistance* oferecido pelo Hemispheric Institute of Performance and Politics.

desprovido economicamente, porém rico por acolher culturas locais diversas e um ímpeto de lutas históricas de resistência, como as do *Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, movimento prioritariamente indígena que ocupou diversos municípios do estado em 1994 contra o sistema de governo neoliberal e que continua até hoje despertando interesse em pessoas mais conscientes e que desejam lutar por justiça e pela soberania do povo. Principalmente o povo indígena marcado há muito tempo como colonizado, destituído de seus direitos à terra, à liberdade, à autonomia.

O FOMMA foi criado em 1994 por Petrona de la Cruz Cruz e Isabel Juárez Espinosa, de etnias indígenas como *tzotzil* e *tzeltal*, respectivamente. Conheceram-se quando integraram o grupo *Sna Jtz'ibajom*⁴⁰, cooperativa de escritores indígenas composta prioritariamente por homens. Nesse período, Cruz Cruz começou a escrever e foi a primeira mulher indígena mexicana a ganhar o prêmio de Literatura Rosario Castellanos (1992), com o texto *Una mujer desesperada*. A obra, inspirada na sua biografia, denuncia injustiças e violências do sistema familiar patriarcal de culturas maias ao narrar a história de mãe e filha que sofrem violência doméstica pelo novo marido e padrasto alcoólatra. Diante das críticas em relação à abordagem realística da condição das mulheres no texto premiado e, também, por não ter voz ativa nas decisões criativas no grupo, decide, juntamente com Espinosa, fundar o FOMMA.

Apesar de ter o teatro como atividade principal, o FOMMA é uma associação cultural comunitária, atuando como um espaço de acolhimento e desenvolvimento pessoal e profissional de mulheres indígenas, não indígenas e de seus familiares. Com auxílios financeiros provenientes de aportes locais e internacionais, conseguem manter a sede própria para empreender variadas atividades. No espaço ministram oficinas abertas para o público em geral, em especial para mulheres e crianças da comunidade. Oferecem cursos de língua espanhola e indígena, alfabetização, computação, corte e costura, culinária, artesanato, confecção de máscaras, dança e teatro. Também dão atendimento psicológico e jurídico à população local, em especial para assuntos das mulheres. De acordo com Petrona de la Cruz Cruz:

⁴⁰ Segundo a diretora Doris Difarnecio, *Sna Jtz'ibajom* ou “Cultura de los Indios Mayas, A.C., uma das mais antigas associações civis indígenas que trabalham sobre as tradições e as culturas dos povos indígenas em Chiapas” (DIAFANERCIO, 2013, p. 99).

Iniciamos nossos trabalhos com mulheres indígenas porque muitas vezes não falam espanhol. Não têm estudos, são analfabetas. É um espaço de aprender o espanhol e de estudar. Mas não nos dirigimos apenas às mulheres indígenas. Trabalhamos com todos os tipos de mulheres, indígenas, não indígenas, campesinas, rurais, de comunidades. Todos os tipos de mulheres porque todas nós somos iguais. O que muda talvez seja a vestimenta, a cultura e a forma da língua que falamos. Mas acredito que todas somos mulheres e levamos o peso de todos os dias (Em entrevista a Stela Fischer, em agosto de 2013).

As atividades de capacitação do FOMMA auxiliam as mulheres na aquisição de novas habilidades, em direção a sua autonomia. Muitas participantes das atividades passaram a ajudar na renda familiar de maneira independente dos homens, o que não é costume nas comunidades indígenas. Também o acesso a informações e conhecimentos sobre direitos das mulheres, educação e saúde sexual e reprodutiva, bem como o incentivo à expressão e visibilidade de suas questões pessoais a partir do teatro, agenciam possibilidades de igualdade de gênero entre elas. Petrona de la Cruz Cruz continua:

Acredito que falta orientá-las melhor e dar a elas o conhecimento de seus direitos mais do que nada, pois temos muitas mulheres que não conhecem seus direitos e pensam que todas devemos ser submissas aos homens ou à sociedade. E é importante que elas conheçam seus direitos, se valorizem e tenham autoestima como mulheres porque muitas pensam que não servem, que não valem e devem obedecer a uma pessoa (Em entrevista a Stela Fischer, em agosto de 2013).

Nesse sentido, o trabalho educacional não formal exercido pelo FOMMA resulta em um levante de possibilidades de empoderamento das mulheres que por ali passam e participam da construção e promoção de espaços coletivos para refletir sobre a problemática étnica e de gênero, sob a perspectiva decolonial.

Práticas, estratégias e metodologias autônomas, tais quais propõe o FOMMA, fortalecem a construção de resistências para além dos espaços escolarizados. Inserem-se no que Catherine Walsh (2013) descreve como “pedagogia decolonial”. Walsh esclarece que a pedagogia decolonial é produzida em contextos de marginalização e resistência, como prática insurgente que fratura a colonialidade do poder e do saber e tornam possíveis outras maneiras de ensinar e fomentar a construção de conhecimentos (WALSH, 2013, p. 19). Desmantela a universalização das colonialidades do saber, potencializando, assim, as culturas locais e no incentivo à cosmovisão dos povos originários da Abya Yala. A pedagogia decolonial é utilizada por movimentos e lutas

sociais que atendem diretamente às necessidades das comunidades para auxiliar na criação de epistemologias e práticas, rumo à libertação e decolonização.

De tal modo, o FOMMA, no exercício de organização de assistência social e pedagógicas, impulsiona a perspectiva educativa decolonial que dá conta da diversidade, difusão de conhecimentos, saberes, fazeres das mulheres indígenas da região de Chiapas. Inclui práticas pedagógicas e criação de saberes que fazem uso das estratégias de como sobreviver na cidade de forma autônoma, sem perder suas características, cosmovisão, línguas originais, culturas e o viver em comunidade.

Fig. 35: Placa na entrada no espaço do FOMMA. San Cristóbal de las Casas, 2013. Foto: Stela Fischer.

III

Apesar de não se identificarem ideologicamente como feministas,⁴¹ as artistas do grupo têm fomentado a formação e o incentivo ao empoderamento de muitas mulheres da região. Entre uma atividade e outra, auxiliam-se com os cuidados de seus filhos para que possam trabalhar e estudar. Ressaltando, também, que no espaço do FOMMA são ministradas atividades para crianças, como o grupo teatral *Los Niños del Arcoiris*, com o

⁴¹ De acordo com Petrona de la Cruz Cruz, “o grupo é composto só por mulheres, mas os temas não estão dirigidos apenas às mulheres, mas à população em geral. E também aos espectadores homens e crianças. Então, não acredito que seja feminista” (em entrevista a Stela Fischer, em agosto de 2013).

objetivo de fortalecer as tradições culturais das novas gerações, filhos de indígenas, por meio das artes cênicas.

Sobre o seu trabalho em teatro, o FOMMA também abriga o grupo de teatro popular *El Reflejo de la Diosa Luna*. Sob uma dinâmica de criação artística coletivista, com o tempo foram se integrando ao núcleo as atrizes Maria Francisca Oseguera Cruz, Maria Pérez Santís e Victoria Patishtan Gómez que desempenham diversas funções no grupo, desde as administrativas até as de manutenção do espaço.

Encenam textos originais e adaptações.⁴² Em ambos os casos, a escrita é organizada coletivamente. A tessitura dramática em geral é de Petrona de la Cruz Cruz e de Isabel Juárez Espinosa, que elaboram um roteiro de acordo com o assunto de interesse ou obra escolhida, que é levado para experimentação em sala de ensaio. Em seguida, é feito o tratamento final dos diálogos e das situações dramáticas pelas autoras. Apoiada nas biografias pessoais das atrizes como campo de exploração temático, a dramaturgia do FOMMA expõe e questionam os costumes tradicionais cerceadores de suas comunidades, como o desprezo diante do nascimento de meninas, os maus-tratos e violência de familiares, as diferenças nas relações de gênero, os impasses do corpo e da sexualidade feminina, o alcoolismo. Estas abordagens são convertidas em material criativo textual e na criação de cenas de seus espetáculos. Sob o olhar de Diana Taylor, as atrizes compartilham uma história de violência e marginalização social: “FOMMA soube negociar com êxito com as forças opostas mediante o uso do humor, da exploração de gêneros populares como a telenovela e a recriação de histórias extraídas de suas próprias comunidades” (TAYLOR, 2004, p. 95).

De 1999 a 2013, o grupo trabalhou conjuntamente com a diretora e pesquisadora teatral Doris Difarnecio, em parceria com o Hemispheric Institute em Chiapas. Sua função como diretora foi a de organizar o material criativo gestado em sala de ensaio, coordenar o processo de escrituras textual e cênica, propor exercícios de desenvolvimento e sensibilização corporal e vocal, colaborar na criação das personagens, respeitando principalmente as temáticas propostas pelas atrizes. Ao encerrar a parceria com o

⁴² Em sua trajetória encenaram diversos textos próprios como *Víctimas del engaño* (1998), *Voz y fuerza de la mujer* (2001), *Crecí sólo con el amor de mi madre* (2001), *La bruja monja* (2003), *El dueño de las mariposas* (2006), *Soledad y esperanza* (2005), entre outros, e adaptações de autores dramáticos, como o espetáculo e *La viuda de Antonio Rames*, releitura para a cultura maia de *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca.

Hemisférico, as mulheres do FOMMA assumem novamente a direção de seus espetáculos e condução de suas atividades.

Fig. 36 e 37: Espetáculo *La viuda de Antonio Rames*, adaptação de *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, para a cultura maia. Direção de Doris Difarnecio. Fotos: Moysés Zúñiga Santiago.

Ao acompanhar algumas das encenações do grupo, notei a preferência em utilizar recursos simples de atuação, encenação e nas soluções cenotécnicas. O próprio espaço do FOMMA já instaura uma teatralidade, com suas paredes pintadas de cores ao estilo mexicano, ornado com um *tallo de maíz* no centro do jardim interno. As escadarias e balcões também integram o espaço de cena. Utilizam painéis/tapadeiras como pernas para entradas e saídas de cena e objetos reais como elementos cênicos.

A não participação de atores homens em suas montagens é uma decisão concreta e política para o grupo. Quando necessário, as atrizes assumem a inversão de papéis,

utilizando máscaras confeccionadas por elas próprias, indumentárias e corporeidades pesquisadas para a composição de seus personagens masculinos. Retratam os homens no contexto de opressão – pois é este o lugar no qual eles são colocados para reforçar o exercício de reflexão sobre os papéis de gênero. Há uma transgressão da representação de gênero quando elas, travestidas de homens, encenam suas obras em territórios indígenas. É importante lembrar que a maioria das atrizes do FOMMA foi rechaçada e hostilizada pelos seus familiares e comunidades. A volta para o seu povoado *chamula*, por exemplo, como atrizes e portadoras de um discurso emancipatório para as mulheres indígenas, é uma atitude de potência política.

O FOMMA levanta, em seus espetáculos, reflexões sobre as relações hegemônicas, o patriarcado, a problemática do vício em álcool pela população masculina, a violência e o abuso sexual de mulheres e meninas, promovendo conhecimento e visibilidade dos direitos a elas historicamente destituídos.

O mesmo se aplica quando elas recorrem aos elementos da tradição maia que são levados à cena nos figurinos, nas cores e nos costumes que permitem identificar suas origens indígenas. Ao vê-las em cena ou participando como conferencistas em eventos acadêmicos, acessa-se uma performatividade que se deseja ver, sob uma perspectiva hierárquica e colonizadora. Ou seja, espera-se ver o exotismo indígena, quase um “turismo étnico” muito comum em nossas tribos indígenas brasileiras nas quais se paga para ter acesso aos rituais e tirar fotos com os indígenas. As atrizes do FOMMA são muito mais do que um grupo de mulheres indígenas no sul do México, vestindo seus *huilpiles*, bordados das roupas tradicionais indígenas, e calçando sapatos de tecido. Elas burlam com esses estereótipos do olhar colonizador.

As ações abrem do FOMMA para a visibilidade da cultura indígena contra a problemática da matriz colonial de poder que persiste na atualidade. Tanto em *Dulces y amargos sueños*, como nos outros espetáculos e atividades propostas pelo FOMMA, vê-se uma arte que está além de ser simplesmente uma arte indigenista. É um conjunto de propostas artísticas e pedagógicas decoloniais do pensamento e do existir. Entretanto, infelizmente não se supera as colonialidades apenas com as artes, como se a dominação colonial pudesse se resolver no campo cultural, como retifica Catherine Walsh. É necessário “atacar as condições ontológicas-existenciais, de racialização e de gênero; incidir e intervir, interromper, transgredir, desencaixar e transformar os meios para

superar e desfazer as categorias identitárias – dos feitos coloniais e impostos – aos quais foram sujeiras a classificação e a inferiorização” (WALSH, 2013, p. 55).⁴³

Fig. 38: Espetáculo *La viuda de Antonio Rames*. Foto: Moisés Zúñiga Santiago.

⁴³ “Más bien, es atacar las condiciones ontológicas-existenciales y de racialización y generoización, incidir e intervenir en, interrumpir, transgredir, desencajar y transformarlas de manera que superen o deshagan las categorías identitarias —de hecho coloniales e impuestas— que han sido sujetas a la clasificación e inferiorización”. Tradução minha.

Para finalizar, durante a minha estada no FOMMA, perguntei às atrizes do grupo se o teatro as empodera, principalmente como mulheres. Petrona de la Cruz Cruz declara:

O teatro me empodera como mulher porque tive uma vida difícil desde criança. Eu fui sequestrada e violentada aos 17 anos, e passaram muitas coisas na etapa da minha adolescência. Eu tinha muito terror dos homens porque pensava que todos eram iguais e que iam me fazer mal, danos. Eu já não queria ter mais filhos, queria só o filho que tive da violação. Mas o teatro me ajudou a curar. O teatro foi como uma terapia. O teatro me deu poder para continuar o meu caminho. E assim, ensinar outras mulheres o que é a vida, o que é o caminho bom ou ruim entre as mulheres e a força que devemos tomar. Depois de cair, devemos nos levantar. Por isso o teatro foi muito importante para a minha vida, para seguir adiante (Em entrevista a Stela Fischer, em agosto de 2013).

E Isabel Juárez Espinosa:

O teatro é como medicina. Fez mudar a minha vida, a minha autoestima. No geral, a mulher indígena é muito tímida, não pode falar em público. Com o teatro, posso expressar minhas ideias. Ser diferente. Uma mulher indígena é malvista quando sai de sua comunidade. Ela nunca deve exhibir-se em público. E para nós, é uma satisfação vencer este medo que nos afetava diretamente. Assim, nosso público passou a nos respeitar. Realizamos nosso trabalho a partir de variados temas que falam aos jovens, mulheres, homens, crianças. Nosso teatro é sobre nossa vida cotidiana. São temas que afetam as pessoas, temas que passam em nossa comunidade (Em entrevista a Stela Fischer, em julho de 2013).

O teatro como cura, terapia, medicina, caminho, espaço para terem ideias e compartilhá-las. Essas atrizes restituem aos seus corpos de artistas e indígenas de Chiapas o status de corpos políticos, corpos de mulheres que, em comunidade, têm validado outras possibilidades de viver e intervir na sua comunidade, no seu meio social, nas suas culturas. E como no monólogo de Petrona de la Cruz Cruz, essas artistas indígenas vivem seus sonhos – doces e amargos – promovendo no seu pequeno entorno um processo de decolonização de si mesmas.

Capulanas Cia de Arte Negra (São Paulo, Brasil)

Ação # 4: *Sangoma* – saúde às mulheres negras (2013)

Jardim São Luís, zona sul de São Paulo, setembro de 2014. Longo caminho até chegar à casa Goma Capulanas. Na porta, muitas pessoas esperam para assistir ao *Sangoma*, e essa dinâmica repete-se todas as noites de espetáculo. A maioria é moradora do bairro. Ativistas negros, pessoas ligadas pela cultura afro-brasileira e admiradores. As atrizes nos recebem no quintal de entrada da casa cantando suas canções, tocando seus xequerês, alfaias e atabaques, celebrando o início do trabalho com seus rituais fortemente carregados de religiosidades e ancestrais africanas. Pés descalços, fios de contas e guias no peito e a beleza da negritude em cena contrastam com as histórias de realidades diaspóricas que ocupam toda a casa e convidam os espectadores a percorrê-la: “A casa está aberta e os ambientes precisam ser ocupados”, convida a personagem Sangoma, espírito que guia a todos nesse itinerário pela casa. Em cada cômodo encontramos uma mulher/personagem em sua existência: na sala, Audre (lágrima), cercada por baldes onde caem gotas d’água como lágrimas, chora a dor histórica das mães negras que criam seus filhos sozinhas, em abandono; no quintal, do lado de fora da casa, Mãe Soninha (saliva), curandeira, canta a memória do filho que lhe foi tirado depois do parto simplesmente por ser negra, para que o menino tivesse uma vida melhor; Antônia (sêmen), na entrada da casa, embebeda-se de vinho à medida em que revela sua experiência de aborto e desamparo; no quarto, a menina Ana Paula (suor) acorda de um pesadelo. Tem nas mãos uma boneca e revela que o motivo que a levou às ruas foi o abuso sexual infantil que sofria constantemente do seu próprio pai; na cozinha, Mameto (sangue), mulher mais velha que já viu e viveu tantas histórias, usa a metáfora do samba para falar do preconceito e controle da sociedade em relação à espiritualidade de origem africana. Um vídeo é constantemente exibido na entrada da casa, com imagens, depoimentos e dados estatísticos sobre a realidade da saúde das mulheres negras brasileiras. O espetáculo encerra na área dos fundos, onde são servidas frutas, comidas e cachaças, numa grande celebração à Sangoma, mulheres curandeiras da África na sua morada sagrada: “ê Casa Sã, recebe nói, acalma a dor, desata os nós, ouve o calor de nossa voz.”

Fig. 39, 40 e 41 (pág. seguinte): As Capulanas em *Sangoma*, São Paulo, 2014. Fotos: Chaia Dechen.

I

Assistir às Capulanas Companhia de Arte Negra em seu “quintal” é passar por uma experiência mais do que meramente artística. Forças são invocadas como presença da ancestralidade africana num ritual de cura e saúde às mulheres negras. Mulheres marcadas pela perpetuação dos processos de racialização, exploração e dominação. As histórias de vida contadas em *Sangoma* são as de muitas mulheres brasileiras e acompanhá-las nesse itinerário, adentrando sua casa e intimidades, é uma experiência política de decolonização das mulheres negras.

A temática já está dada. Muito se sabe sobre os entraves do nosso processo de escravidão e, posteriormente, discriminações do povo afrodescendente. Há tempos são repetidas as mesmas reivindicações, as mesmas lutas e palavras de ordem contra as diferenças etnorraciais, embora não menos dispensáveis até que não sejam mais necessárias. Temas que giram em torno da problemática da racialização dos corpos das mulheres negras e de seus modos de existir são evidenciados em *Sangoma*: racismos e discriminações, hipersexualização e exploração sexual, aborto e mortalidade materna, gravidez e subsequente abandono, suscetibilidade a determinadas doenças e a precariedade no atendimento à saúde, analfabetismo e feminização da pobreza, exploração por trabalhos mal remunerados e empregos informais: “Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação” (CARNEIRO, 2003a, p. 49).

Em *Sangoma*, torna-se flagrante as péssimas condições e a negligência dos atendimentos e tratamentos de saúde, levando em consideração as diferenças etnorraciais. Foram três anos de investigação para a criação do espetáculo, com pesquisas sobre: arte, africanidade, mulher negra, saúde, cura e prazer. Primeiramente, a circulação do projeto “Pé no Quintal” (2010)⁴⁴ oportunizou às Capulanas entrarem nas casas e terreiros da

⁴⁴ O primeiro espetáculo do grupo foi *Solano Trindade e suas negras poesias*, criação em colaboração contemplada pelo ProAC – Edital Inédito de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura e pelo Edital de Intercâmbio Cultural do MinC. Em 2010, as Capulanas foram selecionadas pela comissão do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo com o projeto “Pé no Quintal”, no qual foram realizadas mais de trinta apresentações em quintais das periferias de São Paulo, associadas a outras atividades de formação, as ONNIM - “Quem não sabe pode saber aprendendo”, referência ao símbolo *Adinkra* (ideograma do povo Akan) do conhecimento, da aprendizagem e da busca contínua do saber – experiência continuada abarcada na publicação do seu livro *[Em]Goma dos pés à Cabeça, os quintais que sou* (2011).

periferia de São Paulo, reunindo impressões e materiais. Surgem as primeiras reflexões sobre a saúde das mulheres negras. A partir desse contato e do reconhecimento que grande parte das doenças físicas e psíquicas de determinados grupos de mulheres negras são, também, uma consequência agravada pelo racismo e pelo silenciamento:

As marcas da colonização, os percalços sociais que enfrentamos diariamente, relacionados à etnia, gênero, religiosidade, alcoolismo, afetividade e à solidão da mulher negra são algumas das inúmeras fragilidades emocionais e psíquicas que afetam a saúde física e potencializam doenças” (FAUSTINO, 2016, p. 20).

E não há como negar que mulheres brancas e negras ainda passam por experiências sociais totalmente divergentes, seja na área da saúde, da sexualidade e do trabalho. Nessa direção, a figura da Sangoma⁴⁵ como a responsável pela saúde da comunidade, inspirada nos povos Zulus da África do Sul, entra em cena definindo novos direcionamentos. As Capulanas promovem encontros com profissionais da área da saúde, saem em viagem para Moçambique para vivências e coleta de materiais e vão ao encontro dos caminhos da espiritualidade, aprendendo ritos de cura com ervas e plantas medicinais com mestres e orientadores do candomblé. Como resultado dessa imersão, no espetáculo, juntos estão a presença do sagrado, a valorização da memória e das culturas africana e afrodiáspórica, o enfrentamento às colonialidades e o ativismo das mulheres negras brasileiras.

Em cena, o processo de empoderamento e cura das atrizes: Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa, Priscila Obaci, Carol Ewaci e Rosa de Oyá (estas duas últimas convidadas para este projeto). Vejo além de suas personagens: assisto às atrizes ativistas apropriando-se de seus corpos através do teatro, de suas identidades de gênero e raciais, assim como das matrizes africanas e de suas heranças culturais. Protagonizam o pensamento decolonial na construção e afirmação de subjetividades políticas somadas à resistência poética como mulheres, atrizes e ativistas do movimento negro. Aproximam-

⁴⁵ As “Sangomas”, nas tribos Zulus da África do Sul, são as pessoas escolhidas espiritualmente pelos ancestrais para dar continuidade aos trabalhos de cura e bem-estar em sua comunidade. São consideradas guardiãs espirituais, uma vez que a saúde e o espírito estão diretamente ligados e precisam estar em equilíbrio. No Brasil, temos as famosas benzedeiras e curandeiras presentes em muitas comunidades periféricas” (FAUSTINO, 2016. P. 17).

se de suas comunidades periféricas. A cena passa a ser a via para acessar e empoderar a si mesmas e às mulheres do seu entorno.

A Cia. Capulanas considera imprescindível aproximar a linguagem teatral das populações excluídas, por isso faz com que os espetáculos circulem em espaços não convencionais. O teatro em quintais e nas periferias, no entanto, não significa auto-exclusão nem fechamento em si mesmo, ou nesses lugares. As Capulanas encontram-se abertas para o mundo, estão com os pés fincados nos terreiros da zona sul e simultaneamente conectadas a outros grupos (ROSA et al. 2011, p. 96).

À contramão de alguns aspectos da linguagem da performance que propõe a dissolução das personagens, no qual o performer não representa, ele é sempre ele mesmo em situação, em *Sangoma* as atrizes estão vestidas de suas personagens. Existe uma representação de realidades ficcionais tendo por base experiências concretas de pesquisas e contato com mulheres de suas comunidades.

Fig. 42, 43 e 44: Flávia Rosa, Débora Marçal e Adriana Paixão em *Sangoma*, São Paulo, 2014. Fotos: Chaia Dechen.

Todos os elementos do teatro são evidenciados: encenação, dramaturgia, composição de personagens. Existe uma direção, a de Kleber Lourenço, artista e pesquisador da dança e do teatro oriundo de Pernambuco; a direção musical de Naruna Costa, atriz, cantora e compositora do Grupo Clariô, coletivo coirmão sediado na cidade

vizinha de Taboão da Serra; cenografia de Rodrigo Bueno e dramaturgia escrita em parceria com Cidinha da Silva, numa dinâmica de elaboração processual e colaborativa, procedimento comum em muitos agrupamentos paulistanos.⁴⁶

As atrizes do elenco tiveram autonomia para dar vida a seus personagens individualmente ao buscar referências pessoais, resgatar memórias ancestrais e a apropriação de seus discursos. Cada personagem possui seu lugar de fala e suas histórias são compartilhadas, proporcionando o rompimento do silêncio e da invisibilidade herdada. A oralidade, uma herança africana, se faz presente em *Sangoma*, e mulheres negras, enfim, conseguem falar e expor para quem quiser ouvir suas histórias (FAUSTINO, 2016, p. 44).

Cada atriz escreveu o seu monólogo em formato de relato a partir de temas elencados e orientados por Cidinha da Silva, como o abandono, saúde espiritual, violência institucional, mulheres negras em situação de rua, alcoolismo, aborto etc. Criaram arquétipos para facilitar o desenvolvimento textual e corpóreo de cada personagem, e as chamaram de “mulheres líquidos”, em referência aos cinco líquidos sagrados que compõem o corpo e vida: suor, saliva, sangue, lágrima e sêmen. Utilizaram também elementos da natureza, animais e os orixás femininos do candomblé para esta composição.

Numa perspectiva de teatro identitário, que trata da ancestralidade como uma intenção norteadora, concebido como forma de engajamento cultural, social e político, as Capulanas promovem um teatro que é feito na e para a comunidade, preocupado com as formas de representação das mulheres negras, levando em consideração uma realidade específica que é a periferia de São Paulo, e combatendo o racismo estruturante de relações sociais e desigualdade de classe, num país de herança escravocrata como o nosso. Nas palavras da atriz Flávia Rosa:

Nas favelas, nos subúrbios, nas nossas periferias há muito de opressão, como também da solidariedade de antigos quilombos e, principalmente, dos novos quilombos que semeamos com nossas artes. Aqui construímos nosso território sagrado, onde nascemos, crescemos e aprendemos a tornar nossa negritude e condição feminina em instrumento de criação e luta. Nossa arte é devolução à maioria das pessoas desses territórios, e elas são negras (ROSA, 2011, p. 28).

⁴⁶ Sobre processo colaborativo ver: Fischer, Stela. *Processo colaborativo e experiências de companhias brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

Fig. 45: As Capulanas em *Sangoma*, São Paulo, 2014. Foto: Chaia Dechen.

II

Sobre a trajetória de Capulanas Cia de Arte Negra, o coletivo formou-se em 2007 pelo desejo de falar de si, da mulher negra, suas referências e protagonizar sua própria cena: “Um grupo onde nossa voz seja ouvida, um espaço para fazermos a arte que acreditamos, usando nossas matrizes e conhecimentos”, relata Adriana Paixão.⁴⁷ Desse encontro entre jovens estudantes de Artes Cênicas,⁴⁸ nasce um grupo de teatro e também a consciência de todas as violências que passaram desde a infância, simplesmente por serem negras e ações para mudar esse panorama histórico.

Mesmo trabalhando desde o início com a temática das mulheres, não se enunciava como um grupo feminista. Passa a se reconhecer como tal após a contato com autoras e ativistas, como Audre Lorde, bell hooks, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Sueli

⁴⁷ Em entrevista a Stela Fischer, em agosto de 2016.

⁴⁸ As atrizes da Cia. Capulanas de Arte Negra encontraram-se durante o curso Comunicação das Artes do Corpo, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Elas atravessavam a cidade para estudar, eram bolsistas e não se reconheciam no ambiente acadêmico no qual estudavam o que silenciavam suas demandas, de acordo com o depoimento de Adriana Paixão (Em entrevista a Stela Fischer, agosto de 2016). Aproximaram-se e iniciaram uma série de atividades pautadas nas questões das mulheres negras e suas referências e matrizes históricas, articulando elementos de uma estética negra, como a musicalidade, a religiosidade, as corporalidades e as ancestralidades africanas.

Carneiro. Aproximam-se e se identificam com o feminismo interseccional que tem vários pontos em comum ao feminismo decolonial, no entrecruzar de gênero, raça e classe como categorias indispensáveis para a constituição das colonialidades.

O feminismo interseccional foi difundido nos anos 70 e 80 pelas teóricas estadunidenses Kimberlé Crenshaw, Audre Lorde, Angela Davis e bell hooks (que adota a grafia do nome em minúsculas). No Brasil, Lélia Gonzales é um nome de destaque nas causas do feminismo negro. De acordo com Crenshaw, em *Mapping the margins: intersectionality identity, politics and violence against women of color* (1991), a interseccionalidade trata das opressões geradas por todo um conjunto de sistemas discriminatórios, como o gênero, o racismo, o patriarcado, as desigualdades de classe, estabelecendo processos discriminatórios, em especial para as mulheres.

Sobre a interseccionalidade, a filósofa e ativista feminista Djamilia Ribeiro, que tem se destacado nas mídias brasileiras pela sua atuação no feminismo negro, ressalta:

Os movimentos operam na mesma lógica da sociedade. Ficam excluindo e elegendo o alvo que querem trabalhar. Então o movimento negro que luta contra o racismo, por exemplo, tem um olhar muito masculino; no movimento feminista, há um olhar muito branco; já o movimento LGBT privilegia o homem gay branco. Então, a interseccionalidade é pensar como criar meios de pautar nossas políticas de modo que a gente dê conta dessa diversidade. Senão vamos só continuar elegendo quais vidas são importantes e quais vidas não são. [...] Na hora de pensar políticas eu preciso ter um olhar interseccional, porque eu preciso atingir grupos mais vulneráveis. Então, se eu universalizo [um grupo ou uma luta] eu não nomeio o problema. E se eu não faço isso, essas pessoas ficam na invisibilidade, os problemas delas sequer são nomeados e, se eu não nomeio o problema, eu sequer vou conseguir pensar numa solução. (Em entrevista a Mariana Novaes, Jornal El País, 23 de julho de 2016).⁴⁹

Com inspiração da pauta da interseccionalidade, as Capulanas propõem um feminismo que é feito na prática, passando por um processo de visibilidade, aceitação, empoderamento e construção de identidades a partir de suas próprias realidades e corpos. O tempo de maturação do trabalho cênico do grupo introduz à percepção da racialização das questões dos feminismos e as diferenças sociais das “filhas da diáspora africana”.

Próximas às ideias defendidas pela ativista e também uma das representantes do feminismo interseccional estadunidense dos anos 1980, bell hooks, no ensaio *Black*

⁴⁹ Entrevista disponível em:

<http://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/14/politica/1468512046_029192.html>. Acesso em dez. 2016.

women: shaping feminist theory (1984), localiza-se a crítica ao feminismo branco, eurocêntrico e hegemônico, que surge das vozes de mulheres silenciadas como as das mulheres negras. hooks utiliza uma das obras inaugurais do feminismo da segunda onda, *A mística feminina* (1963), de Betty Friedan, para ressaltar o quanto as mulheres negras foram excluídas da elaboração das pautas feministas até então:

Resistimos à dominação hegemônica do pensamento feminista insistindo que ele é uma teoria em formação, em que devemos necessariamente criticar, questionar, reexaminar e explorar novas possibilidades. [...] A formação de uma teoria e uma prática feministas libertadoras é de responsabilidade coletiva, uma responsabilidade que deve ser compartilhada. Apesar de criticar aspectos do movimento feminista como o conhecemos até agora – crítica que às vezes é dura e implacável – eu o faço não em uma tentativa de diminuir a luta feminista, mas de enriquecer, de compartilhar o trabalho de construção de uma ideologia libertadora e de um movimento libertador (hooks, 2015, p. 208).

hooks destaca ainda a tendência de certos feminismos encerrarem-se na discussão de gênero como centralidade de suas reivindicações ao invés de complexificar a análise, considerando outras categorias que atuam conjuntamente na opressão às mulheres, como raça, classe, religião e sexualidades. Essa postura abre caminhos em direção aos feminismos interseccionais e decoloniais, epistemologias que impulsionam a diversidade e heterogeneidade das mulheres – inclusive entre as mulheres negras –, problematizando suas realidades e questionando o feminismo hegemônico, assim como a universalização da categoria mulher que deve atender às diversidades de experiências dentro dos próprios feminismos. Mesmo levando em consideração que todas as mulheres são oprimidas pelas estruturas de poder, pelas ideologias dominantes e colonizadoras, as diferenças sociais continuam sendo ainda mais acentuadas para as mulheres negras, colocando-as em situação de maior subordinação e discriminação, potencializando condições de vulnerabilidade.

Enegrecer o feminismo (2003) é o mote usado pela ativista brasileira Sueli Carneiro para balizar as suas discussões sobre as contradições do feminismo hegemônico e reforçar a crítica fundamental que a ação política das mulheres negras introduz no feminismo brasileiro e que vem alterando significativamente suas percepções, comportamentos e instituições sociais. Carneiro avigora a importância de um novo olhar feminista que, “ao integrar-se em si tanto as tradições de luta do movimento negro como

a tradição de luta do movimento das mulheres, afirma essa nova identidade política decorrente da condição específica do ser mulher negra”. E continua:

O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimentos negros e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres. (CARNEIRO, 2003a, p. 52).

O protagonismo da mulher negra nos debates e na legitimação de seus direitos incentivado pelo feminismo negro interseccional decreta o seu lugar como sujeito político. Compreender e resistir aos imperativos da colonialidade global se torna uma tarefa imprescindível para repensar as possíveis alternativas políticas do movimento das mulheres negras como meio também de recuperação da história e das culturas negras, rompendo com o devir histórico da colonização. E um teatro feito por mulheres, partindo de uma posição identitária, justifica-se como estratégia de diferenciação para “dar voz a uma realidade pertencente a grupos de mulheres ‘duplamente excluídas’ [...] que busca abrir-se para mudanças que esses grupos imprimem sobre o próprio coletivo feminista” (ROMANO, 2009, p. 310).

Fig. 46: Priscila Obaci em *Sangoma*, São Paulo, 2014. Foto: Chaia Dechen.

A cena das Capulanas reafirma a coexistência da mestiçagem, os sincretismos e a interseccionalidade que fazem parte central da história latino-americana, contra a lógica eurocêntrica de dominação. Um teatro de enfrentamento, resistência, empoderamento e cura, como bem nos esclarece Adriana Paixão:

Esse teatro que fazemos, negro, feminino, periférico, nos empodera com a possibilidade de desconstruir os lugares dados a nós. Encontramos neste teatro a possibilidade de existir da maneira como queremos. Está diretamente relacionado com a nossa condição de sujeito. De podermos ser mulheres negras, conscientes de si, da nossa história. Um teatro que nos empodera por romper com o silenciamento. O direito à voz é o primeiro princípio da cura. E descoloniza porque nos tira de estados de passividade e aceitação. O teatro negro das Capulanas é um espaço potencial de vida. (Em entrevista a Stela Fischer, em agosto de 2016).

E Débora Marçal conclui:

Capulanas me empodera porque me autoriza. Um lugar aonde eu me permito experimentar e posso ser diferente do que “dizem” que eu sou. Aqui eu não sou essas construções que fazem da mulher negra. Eu posso ser o que eu quiser. Aqui também é um lugar de cura contínua, pois o racismo e o machismo se reinventam todos os dias. (Em entrevista a Stela Fischer, em agosto de 2016).

Fig. 47: Capulanas em agradecimento. Foto: Chaia Dechen.

Considerações:

Do decolonial, um mundo se abre

Elaborar este capítulo me coloca num lugar desafiador: como tratar as práticas artísticas e as artistas decoloniais aqui elencadas sem lhes dirigir um olhar eurocêntrico, colonizador e naturalizado pela nossa cultura? Às vezes tão sutil que nem mesmo eu percebo o quanto reproduzo conceitos e ações que também exotizam e colonizam. E ao decolonizar o meu pensamento – a partir das epistemologias decoloniais estudadas – e/ou o meu modo de existir – através da minha militância como artista e ativista como meio de enfrentamento aos processos de dominação –, não estaria me encerrando em outras sucessivas formas de colonização? Iniciar esta pesquisa é para mim um processo de limpeza de conceitos e comportamentos reiterados. Tenho que me ressignificar para viver o que cada uma dessas mulheres artistas propõe como processos de decolonialidade. Ao acompanhar e/ou assistir à Regina José Galindo, à Violeta Luna, à Fortaleza de la Mujer Maya e às Capulanas, também eu me decolonizo. Um mundo se abre. E neste horizonte, um renovar dos discursos feministas tendo como perspectiva as mulheres da Abya Yala.

O pensamento decolonial articula outros modos de pensar, de ser e agir. Há um compromisso com o global, com a justiça, com o lugar da fala de todos. É uma aposta, um projeto de vida de “re-existir, sentir-pensar y con-vivir en las grietas del orden dominante y de la matriz moderno/colonial” (WALSH, 2014). E tenho cada vez mais certeza que transgredir a hegemonia é a tarefa também das artes, na incumbência de lutar pelo respeito a todos os grupos sociais, à terra e às nossas culturas.

Sem dúvida, a cena latino-americana contemporânea demonstra um protagonismo na reivindicação social e na interlocução entre arte, cidadania e direitos humanos. As artistas aqui enunciadas permitem, com sua prática de resistência e testemunhos pessoais ou de suas comunidades, autenticar suas histórias de exploração e reescrevê-las. E como reescrituras é que me interessa falar de uma arte feita de fissuras e aporias, de hibridizações, sincretismos que convocam identidades diversas para tomar o centro das discussões, mas pelos vieses político, ético e poético.

São artistas mulheres que articulam suas poéticas inspiradas nas questões postas pelo decolonial, incorporando uma presença social, atuando também como ativistas em

seus processos de criação artística. E este sentido artístico está inteiramente envolto pelo tecido intersubjetivo e social que desmonta as formas de representações convencionais para dar lugar à presença e às corporeidades que questionam as derivações de dominação e colonização ainda presentes em nossas culturas subalternas. Seus corpos e identidades historicamente racializados – tidos como despatriados, o “outro”, a subalterna, a marginal, a imigrante, a periférica, a excêntrica, sob a ótica colonial e da massificação globalizada – são tomados como zonas de confronto, de resistência. Resistência que emprega o exercício de questionamento sobre os regimes impostos ao incorporar derivações que problematizam o tempo e o lugar nos quais as artistas se inserem e provocam novas formas de olhar e relacionar-se com eles.

Trata-se de articulações do pensamento decolonial a partir das políticas do corpo e das artes como campo de experimentação identitária onde as diferenças são aceitas e estimuladas, e as relações de poder denunciadas. Assim, minhas impressões finais sobre as narrativas decoloniais aqui tratadas é que são resultado de processos de simbolizações e corporificações de memórias e testemunhos de situações de traumas e violência, de dominação e colonialidade, do resgate de constituição de identidades que formam, ao final, a construção de subjetividades políticas. A partir das intervenções artísticas e sociais dessas mulheres artistas latino-americanas, seus corpos femininos e subalternos tornam-se um lugar político. O atravessamento desses corpos pela experiência real/ficcional da crítica ao colonialismo, à discriminação, às diferenças de gêneros, classes e etnias, promove um ato estético de resistência e libertação. Subalternas, ilegais, mestiças, imigrantes, indígenas, negras, latinas podem e devem, sim, falar.

O ato de reconhecer e ouvir uma “irmã” é sempre um ato político.

Resíduo # 1:

Artigo publicado no site do Hemispheric Institut of Performance and Politics⁵⁰

A libertação poética de Rosa Cuchillo no presídio feminino em Chiapas

Este é o relato da experiência decolonial de acompanhar a apresentação de *Rosa Cuchillo* (2001), solo de Ana Correa, dirigido por Miguel Rubio, do grupo peruano Yuyachkani, no presídio feminino Cerss No. 5, Centro Estatal para la Reinserción Social de Sentenciados para el Estado de Chiapas, México, em agosto de 2013. Vários artistas, pesquisadores e ativistas estavam na cidade para participar do curso *Art and Resistance*, promovido pelo Hemispheric Institute.

A iniciativa da apresentação surge espontaneamente das atrizes Teresa Ralli e Ana Correa ao conhecerem Patricia Aracil, psicóloga espanhola que mora há muitos anos em San Cristóbal de las Casas, responsável por desenvolver diversas atividades no presídio. Teresa e Ana falam do desejo de levar *Rosa Cuchillo* até as mulheres em situação de aprisionamento, abandono social e legal.

Patricia realiza no Cerss um trabalho de assistência às detentas, junto a uma pequena equipe voluntária de defensoria que se organiza de forma independente, sem subsídio do governo. Eles desenvolvem inúmeras atividades de formação e oficinas, apoio emocional, jurídico e financeiro às detentas. Auxiliam na averiguação de possíveis irregularidades nos processos, atenuação de pena e na reinserção das mulheres na sociedade após a saída da prisão. São pessoas que ajudam a olhar criticamente, questionar e reagir ante as estruturas, instituições e sistemas – revertendo o silenciamento e a imobilidade, em especial das mulheres carcerárias de Chiapas. Também mantêm a *Casa*

⁵⁰ Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/item/2635-rosa-cuchillo-essay>>. Acesso em agosto de 2016.

Cereza, um espaço de transição e acolhimento das mulheres que saem do presídio e precisam de um lugar para morar, onde possam voltar a estudar e se restabelecerem no mercado de trabalho.

Na manhã de 15 de agosto de 2013 participo dessa vivência num contexto especial: assistir ao Yuyachkani junto a mulheres que, assim como a personagem da história, estão num processo de luta por justiça e liberdade.

O presídio localiza-se a alguns minutos da cidade de San Cristóbal de las Casas, num cenário típico da região de muito verde e cercado por montanhas. Ao chegar, nos dirigimos à ala feminina do presídio, com aproximadamente sessenta mulheres de diferentes idades. Elas estão à nossa espera, vestidas e maquiadas com esmero, preparadas para a visita de *Rosa Cuchillo*.

Assim que veem a chegada da Patrícia Aracil, que integra o nosso grupo como responsável pela atividade no Cerss, muitas detentas vão ao seu encontro que as recebe com acolhimento e carinho, fazendo questão de nos apresentar uma a uma e contar um pouco de suas histórias. Algumas se aproximam para lhe reclamar a dor da falta da família, outras se queixam de alguma dor no corpo e outras, ainda, apenas para lhe fazer alguma graça ou simplesmente estar perto dela.

Enquanto arrumamos o espaço para a apresentação, elas seguem em suas atividades cotidianas de bordado e feitura de bolsas de rafia, artesanatos que seus familiares vendem para ajudar nas rendas. E nesse momento, eu conheço a Nair, a Celina, a Antônia, a Bernarda, a Florélia, a Rosário, a Rocio, entre tantas outras. E Irene, grávida de cinco meses de Bryan. Ali não é lugar para Irene gestar seu filho, por pior que tenha sido o crime cometido. Fico perplexa, também, com uma senhora indígena muito anciã (não falava o castelhano), reclusa, envelhecendo e adoecendo ainda mais naquele ambiente. Que ameaça ela representa para a sociedade para que seja mantida em reclusão? Há outras formas de responder judicialmente aos delitos que não o isolamento, a privação de estar perto de seus filhos, de suas comunidades, de sua pátria. Isso me faz definitivamente ter a certeza que o sistema carcerário precisa ser revisto.

Minha indignação é ainda maior quando me informo de que a maioria destas mulheres está respondendo por crimes cometidos em defesa de seus direitos e vida, como exploração sexual por familiares, assassinatos de companheiros após uma vida inteira

sofrendo violências física e moral, ou por crimes de bagatela.⁵¹ E vale lembrar que as sentenças são mais duras para as mulheres do que para os homens. Por exemplo, há casos ali de mulheres que cumprem o dobro da sentença por homicídio comparado aos homens que respondem pelo mesmo delito. Outro aspecto a se considerar é que a maior parte das detentas é indígena, não sabe ler nem escrever e não tem a assistência de um tradutor para suas línguas de origem na defesa de seus casos. Algumas inclusive assinam documentos cujo conteúdo desconhecem o significado.

Diante de tanta perplexidade, iniciamos nossa atividade, comovidas. Teresa Ralli principia com uma dinâmica de aquecimento: a “respiración del fuego”. Uma técnica simples de respiração pelo nariz associada a movimentos corporais. Tímidas com a proposta, elas riem e se divertem como meninas. Teresa pede para que digam uma palavra, um desejo íntimo, algo que elas realmente desejam com muita vontade. Rapidamente, uma delas se destaca do coletivo e diz em alta voz: “liberdade”.

Neste instante, Ana Correa entra em cena como *Rosa Cuchillo*. Todas se surpreendem, fazem piadas entre elas e comentam a novidade que toma o pátio do presídio. Ana olha uma a uma nos olhos. Aplaudem entusiasticamente. Ninguém, nem o Estado nem as famílias as olham dessa forma tão intensa e humana. Elas precisam ser olhadas. Cuidadas. Acolhidas.

Rosa Cuchillo é uma presença fantasmagórica impactante, com a pele pintada de branco, em sua vestimenta de extrema beleza e suas negras tranças que nos reporta a uma cultura andina longínqua. Uma figura que compreende os corpos de todas aquelas mulheres indígenas ali presentes. E inicia o seu testemunho de uma mulher/mãe campesina que sai em busca de seu filho desaparecido pela guerra e no caminho encontra mundos e vidas, para além da morte.

Durante a ação, todas assistem atentamente aos gestos fortes, à violência poética, à loucura daquela mãe que dança. A dança ritual que envolve os sonhos, as sonoridades, os deslocamentos e os desejos de cada uma. Na saia da personagem, a representação da maternidade, da guerra, da luta pela dignidade humana. Em seguida, o ritual de purificação que rompe com o cotidiano daquela realidade austera do presídio, para

⁵¹ Crime de bagatela, ou princípio da insignificância, é o termo utilizado para designar o crime de menor conteúdo ofensivo, com ínfima relevância penal, seja por haver desvalor na conduta do agente, ou no resultado, como no caso de furtos de pequeno valor.

instaurar um momento de sonho e encorajamento às mulheres que, assim como *Rosa Cuchillo*, ambicionam sair, conquistar outros mundos e se fazerem visíveis.

A chuva de pétalas de rosas atiradas pela personagem toma o ambiente, criando uma nova paisagem multicolor naquele cenário de concreto e grades. O cheiro agradável da “água de flores” preparada com tanto cuidado por Ana Correa (que aprendeu com sua avó que cura o susto e o pesar) surte efeito: muitas daquelas mulheres voltam a ser meninas. Correm para pegar as pétalas no chão e guardá-las como se fossem pequenos tesouros.

Apresentação de *Rosa Cuchillo* em San Cristóbal de las Casas, 2013.
Foto: Rosy Velasco.

“Um aplauso para *Rosa Cuchillo*”, grita a funcionária com uma voz potente que preenche o espaço ao final da apresentação. Então, correm para abraçar e beijar a personagem. E Ana as recebe com carinho, conversando individualmente com todas que se aproximam, perguntando-lhes intimidades.

Ana Correa e Teresa Ralli propõem, ao final da atividade, uma roda de conversa. Ana toma a palavra, explicando que o teatro é um espaço de liberdade e que, com esse intuito, todas podem se aproximar da arte em busca de um lugar de cura. Teresa completa

contando que no início das atividades do Yuyachkani os integrantes queriam fazer a revolução a partir do teatro. E com o tempo, percebem que para mudar o mundo tinham que primeiramente mudar a si próprios. E por isso o teatro é um lugar de cura e liberdade. Reforça nos seus dizeres que a liberdade não é só o que está na lei, no papel dos “homens”, mas o que se conquista no dia a dia. E incentiva a todas dizendo que enquanto esperam chegar o dia de ir “lá para fora”, podem construir sua liberdade interna. Palavras de bravura que todas precisam muito.

Ao comentar a peça, uma delas relata que o momento da dança a fez sentir-se voar longe, como se estivesse fora daquele lugar. Outra detenta diz que gostou muito do espetáculo por tê-la feito esquecer completamente de tudo. E outra, ainda, observa que *Rosa Cuchillo* pareceu dizer-lhe pessoalmente que tinha confiança nela. E chora. Um momento em que todas as mulheres que ali compartilham esta vivência de força onírica ficam muito comovidas, inclusive eu.

Ao apresentar este trabalho em diversos países, nas ruas, em feiras e praças públicas de diferentes cidades, Ana Correa descobriu o poder de sua arte como um lugar de cura. Parte da cura do sofrimento do povo de seu país em estado de guerra e violência reverbera nesta experiência poética, na qual a mulher tem importante presença na luta e na defesa da vida. E neste presídio ao sul do México, quase fronteira com a Guatemala, vivencio a arte em sua completude, transformando momentos, refazendo sonhos, instaurando novamente esperanças no coração de mulheres em situação de vulnerabilidade. Mesmo que tenha sido por alguns efêmeros minutos.

Foto: Fabiola Melca

Considero, neste capítulo, ações performáticas nas quais o erotismo é o critério de espetacularização, transgressão e poder. Para chegar ao erotismo como via de articulação de contra-narrativas cênicas em relação aos discursos de poder arraigados dos regimes regulatórios de nossas culturas, traço um percurso teórico pautado no transfeminismo e na pós-pornografia para reativar a noção de corpo e sexualidade como dispositivos políticos. Para uma melhor visualização de como estas teorias têm sido aplicadas na prática em poéticas performáticas como prerrogativa de denúncia, resistência e empoderamento, apresento brevemente algumas artistas, não necessariamente latino-americanas: Annie Sprinkle (EUA), Diana J. Torres (Espanha), Kris Grey (EUA) e, à exceção, a brasileira Fernanda Magalhães. Cada uma dessas artistas traz um recorte específico do uso do erotismo e sexualidade em cena para a promoção de inteligibilidades de outras corporeidades tidas como dissidentes, desestabilizadoras e arbitrárias (como os corpos trans, gordos etc.) e promovem outra leitura dos corpos das mulheres que são historicamente marcados e disciplinados. A partir desse repertório e em busca de uma maior amplitude para a compreensão do erotismo nas artes da cena que é arrastado dos limites da intimidade, para tornar-se flagrantemente político, analiso com mais detalhes os trabalhos de duas artistas latino-americanas: Nadia Granados (Colômbia) e Rocío Boliver (México).

I

O uso do erótico como elemento estético para promover transgressão tem sido historicamente empregado nas artes da cena e do corpo. Não meramente como processo de incitação aos desejos, mas, como coloca a feminista americana Audre Lorde, em *Uses of the erotic: the erotic as power*, ensaio publicado em 1978, do erótico que tem dimensões políticas na medida em que contribui para o empoderamento das mulheres, e, por esta razão, é frequentemente “difamado por homens e usado contra as mulheres [...] Obviamente, mulheres tão empoderadas são perigosas. Então, somos ensinadas a separar a demanda erótica de quase todas as áreas de nossas vidas além do sexo” (LORDE, 1984, p. 54-55).¹

Mas de que empoderamento estou tratando? O termo empoderamento (em inglês *empowerment*) é alvo de crítica entre os feminismos, principalmente o radical e o socialista,² pois o associam a uma extensão das estratégias de desenvolvimentos filiadas à máquina capitalista liberal. O termo passou a ser usado nos Estados Unidos com os movimentos negros a partir dos anos 60 e rapidamente foi adotado pelas feministas. Empoderamento é aqui empregado no agenciamento de individualidades, mas também no enfrentamento do sistema global hegemônico e heteronormativo pelas lutas coletivas das mulheres. Não por acaso, uma parte significativa das pautas feministas destina-se à promoção de políticas públicas, educação, capacitação e desenvolvimento profissional, para o exercício de cargos de poder, antes ocupados apenas por homens.³ Esta entrada das

¹ “The erotic has often been misnamed by men and used against women. [...] Of course, women so empowered are dangerous. So we are taught to separate the erotic demand from most vital areas of our lives other than sex”. Tradução minha.

² De acordo com Lúcia Osana Zolin (2009), o feminismo radical tem duas tendências: a primeira, inspirada em Simone de Beauvoir, toma a divisão sexual, e não a de classe, como central na análise do social. “A luta pela libertação da mulher dirige-se ao combate do papel como reprodutora (gestação, criação e educação dos filhos)” (ZOLI, 2009, p. 225). E a segunda, inspirada em Derrida, visa a romper com a supremacia masculina e as oposições binárias que mantêm a dominação das mulheres. Já o feminismo socialista parte da premissa de que “[...] todos os antagonismos sociais passam pela questão da hierarquia de classes, onde se localizam todas as relações de poder” (idem, ibidem).

³ Por exemplo, o sistema de cotas para a participação das mulheres em cargos políticos, é resultado de lutas feministas. No Brasil, segundo Míriam Grossi (2001), a Lei n.º 9.100 de 1995, que estabeleceu uma cota mínima para as mulheres nas eleições, foi criada após a IV Conferência Mundial sobre a Mulher, em Beijing/China: “a bancada feminina no Congresso Nacional, influenciada pelas experiências exitosas de outros países, propõe que se inclua, na legislação eleitoral brasileira, um artigo assegurando cotas das vagas de cada partido ou coligação para as candidaturas de mulheres” (GROSSI; MIGUEL, 2001). Em 1997, a Lei n.º 9.504 estende a medida para os demais cargos eleitos por voto proporcional e altera a cota mínima para 30%.

mulheres no ambiente universitário e no mercado de trabalho concede e é resultado do empoderamento das mulheres.

Em *The meaning of women's empowerment* (1994), a pensadora e ativista feminista indiana Srilatha Batliwala define empoderamento como uma série de atividades individuais ou sob a forma de protestos e mobilizações coletivas que questionam as bases das relações de poder. Segundo Batliwala, muitos grupos partem do reconhecimento das forças sistêmicas de opressão – em relação às identidades de classe, etnia e gênero – para adotar atitudes de mudança como um processo de transformação dos controles que marginalizam as mulheres e demais grupos de excluídos e silenciados. Essa dinâmica de “tomada” de poder sobre os recursos intelectuais, ideológicos, políticos e, sobretudo, materiais é que a autora denomina empoderamento:

O termo empoderamento se refere a uma gama de atividades, da assertividade individual à resistência, protesto e mobilização coletivos que questionam as bases das relações de poder. No caso de indivíduos e grupos cujo acesso aos recursos e poder são determinados por classe, casta, etnicidade e gênero, o empoderamento começa quando eles não apenas reconhecem as forças sistêmicas que os oprimem, como também atuam no sentido de mudar as relações de poder existentes. Portanto, o empoderamento é um processo dirigido para a transformação da natureza e direção das forças sistêmicas que marginalizam as mulheres e outros setores excluídos em determinados contextos (BATLIWALA, 1994, p. 130).⁴

Relacionando esta conceituação de Srilatha Batliwala à de Audre Lorde, a manifestação do erótico pode ser uma forma de poder e, conseqüentemente, uma estratégia no processo de empoderamento e resistência das mulheres. Devido às moralidades históricas e aos desdobramentos do capital sexual pautado no modelo do desejo e da dominação masculina, fazer uso do erotismo no âmbito social tem sido, para a maioria das mulheres – especialmente aquelas que se encaixam nas convenções heteronormativas tradicionais –, uma insígnia de inferioridade, sinônimo de vulgaridade e de desvalorização dos seus discursos. Audre Lorde defende que, para se tornar impronunciável e velado, o poder do erotismo é suprimido em relação a nós mulheres, pois somos ensinadas a suspeitar desse recurso como uma virtude. Refere-se ao erótico como uma “afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa empoderada,

⁴ Tradução do original em inglês, feita por Cecília M.B. Sardenberg. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>>. Acesso nov. 2016.

cujos conhecimento e uso estamos agora retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas” (LORDE, 1984, p. 55).⁵

O uso do erotismo com dimensões políticas e de mobilização social coletiva na atualidade – invariavelmente difamado pela cultura heteronormativa – caracteriza o desenvolvimento e disseminação da Marcha das Vadias (*Shut Walk*). O movimento foi criado em 2011, em Toronto (Canadá), em protesto à declaração do policial Michael Sanguinetti no contexto dos frequentes casos de estupros de estudantes da Universidade de Toronto. Em um fórum sobre segurança na Escola de Direito Osgoode Hall, na York University, o policial sugeriu que são as mulheres, no caso as jovens estudantes, as culpadas por provocar situações de violência sexual por se vestirem como *sluts*, ou seja, como vagabundas, putas, vadias (GOMES; SORJ, 2014, p. 437). A partir desse episódio, entidades feministas, estudantes e militantes de vários países se organizam para criar suas próprias marchas, utilizando como enunciado o pejorativo “vadia” e seus correspondentes em cada língua. Definido como apartidário e plural, o movimento é articulado por meio da *web* e das redes sociais combinadas a intervenções públicas periódicas e atos contra a cultura da violência e do estupro. No Brasil, o movimento foi deflagrado naquele mesmo ano, 2011, na cidade de São Paulo, organizado por ações autônomas de jovens feministas e incorporado ao calendário e às agendas afins em várias cidades do país.⁶

Fig. 1 e 2: Edições brasileiras da Marcha das Vadias em São Paulo (2011) e Porto Alegre (2013). Foto: Mídia Ninja.⁷

⁵ “When I speak of the erotic, then, I speak of it as an assertion of the life force of women; of that creative energy empowered, the knowledge and use of which we are now reclaiming in our language, our history, our dancing, our loving, our work, our lives”. Tradução minha.

⁶ No Brasil, o movimento tem sido promovido por ações autônomas de jovens feminista, divulgado via internet e apoiado por diversas entidades feministas, em cidades como Rio de Janeiro, Vitória, Recife, Fortaleza, Salvador, Itabuna, Goiânia, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Ponta Grossa, Florianópolis, Porto Alegre, João Pessoa, Campina Grande, Santa Maria, Londrina, São José do Rio Preto etc.

⁷ Disponível no site: <<http://revistaforum.com.br/digital/149/marcha-das-vadias-divergencias-estao-em-curso>>. Acesso mar. 2015.

Mulheres de diferentes idades saem às ruas com inscrições nos corpos e entoando palavras de ordem como: “Se ser livre é ser vadia, então somos todas vadias”; “Meu corpo, minhas regras”; “Tire seu rosário do meu ovário”; “Meu corpo não é um convite”; “Meu corpo, minha revolução”; “Mexeu com uma, mexeu com todas”; “Puta livre”; “Útero laico”; “Sem padrão” etc. Valem-se, destacadamente, de códigos inscritos em seus corpos erotizados como reivindicação. Usam peças de roupas íntima, batom vermelho, nudez ou seminudez, principalmente o *topless*, como acessos para protestar contra o controle biopolítico do corpo das mulheres; contra a violência e em defesa de liberdade e de melhorias nas políticas públicas para as mulheres hetero, bissexuais, lésbicas e trans. Nas marchas, “a sensualidade dos corpos é celebrada; os padrões de beleza feminina são questionados [...] a nudez parece condensar a um só tempo a capacidade de criticar as normas de gênero e de expressar este modo subjetivo de ‘libertação’ do corpo” (GOMES; SORJ, 2014, p. 438). A espetacularização da imagem da “vadia”, da “vagabunda” ou da “puta” é utilizada pelas manifestantes, muitas vezes com humor e ironia, para ressignificar a histórica culpa; a violência e a repressão sexual sistêmicas. Temos aqui, portanto, um exemplo da virada do uso estratégico do erótico como via de empoderamento e ação política, empregado como provocação e afirmação no questionamento às normas sociais de gênero, da liberdade sexual e de apresentação do corpo nu ou erotizado das mulheres no espaço público.

Fig. 3: Ação da performer Fernanda Magalhães na Marcha das Vadias em Londrina (PR), em 2014.
Foto: Débora Fernandes.

O erotismo está presente desde a origem, em meados do século XX, dos movimentos sociais pautados por questões associadas à identidade e sexualidade, como as lutas LGBTTT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais). Na sua continuidade,

fomentam todo um espectro de agendas reivindicatórias de políticas públicas tidas por dissidentes pelo sistema heteronormativo. Protagonizam manifestações cujo princípio de composição é o erotismo, usado em ativismos e em ações de resistência, mesmo com as tentativas reducionistas dos meios de comunicação em tentar ridicularizar e minimizar a sua presença. Como essas manifestações têm sido articuladas nas artes, considerando o corpo como lugar político? No centro dos debates feministas, colada ao pensamento decolonial, está a produção de identidades, de corporeidades e de sexualidades como estratégia desconstrutivista do discurso hegemônico para configurar representações de gênero que rompam a fixidez heteronormativa – como tem feito o transfeminismo.

II

O transfeminismo, movimento ainda em processo, entrecruza as ideias postas anteriormente sobre empoderamento, o pensamento decolonial, o uso do erótico, das corporeidades e das sexualidades resultando em ressignificações dos discursos feministas na atualidade. Cada vez mais coletivos feministas aderem às práticas de “desobediência de gênero” (PRECIADO, 2013) para agenciamentos e uso de seus próprios corpos, desejos e prazer em resistência política. De acordo com o ensaio *Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver* (2014), da performer mexicana Sayak Valencia, o transfeminismo tem sua primeira aparição na fala da pesquisadora Diana Couvant, durante um evento na Universidade de Yale, na década de 1990. Em decorrência dos seus estudos, lança, em parceria com ativista intersexo nipo-americana Emi Koyama, um website (www.transfeminism.org) para difundir o Transfeminism Anthology Project. O objetivo era criar uma rede de pessoas interessadas que trabalhavam com temas correlacionados. Em seguida, Koyama publica o *Manifesto transfeminista* (2001), no qual reivindica o lugar de fala para as mulheres trans, lésbicas e intersexo, excluídas dentro do próprio feminismo. Koyama convoca mulheres cis e trans,⁸ com diferentes vivências, na luta umas pelas outras contra a normatização

⁸ Cis (cisgênero) refere-se à categoria identitária de pessoas definidas pelo próprio sexo biológico, assignado ao nascer, com identidade de gênero correspondente às características atribuídas socialmente a este sexo. E trans (transgênero) são pessoas que não se identificam com o próprio sexo biológico e performam um gênero diferente daquele que é atribuído a partir do sexo. Deve-se levar em consideração que a orientação sexual não está relacionada com a identidade de gênero e que estas definições são feitas a partir de um padrão normativo masculino e feminino.

sociocultural daquelas/daqueles que não se identificam no sistema de gênero institucionalizado pelos padrões heteronormativos (KOYAMA, 2011).

O termo transfeminismo é incorporado aos discursos feministas, principalmente aqueles próximos ao pensamento decolonial e interseccional, visibilizando as agendas dos grupos transgênero. A partir do final dos anos 2000, dissemina-se na Europa, nos âmbitos acadêmico e artístico, com promoção de debates, a produção teórica e as ações artísticas. Destaque para os encontros, seminários e grupos de estudos de gênero e pós-pornografia coordenados e/ou inspirados pela filósofa espanhola Paul Beatriz Preciado e seu trabalho no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA). Valencia ressalta, ainda, que a partir dos anos 2008 redes feministas de intercâmbio transnacional também passam a praticar o transfeminismo em diferentes países da América Latina.

Com forte inspiração no movimento *queer* das duas últimas décadas do século XX, do *cuir*⁹ latino-americano e “dxs excluídxs”¹⁰ dos discursos feministas, o transfeminismo irrompe a partir da necessidade de uma revisão dos conceitos e demandas dos feminismos das décadas anteriores. O sistema de opressão de gênero afeta, também, outros indivíduos e grupos para além das mulheres, e o transfeminismo promove a interação entre várias identidades e orientações sexuais, sejam elas assexuais, bissexuais, heterossexuais, homossexuais, transexuais, transgêneros, intergêneros e outrxs, na luta pela livre expressão e direitos. É uma forma de denúncia aos disciplinamentos dos corpos e modos de existir.¹¹ Tem o intuito de ecoar sonoramente o grito combativo dos “trans-puto-marica-bollero-intersex” (PRECIADO, 2013, p. 10) e, acrescento ainda, as “perras”, as putas, as malditas, as “mal-amadas”, as lésbicas, as bissexuais, as monstras, enfim, as feministas (cis e trans) da nova geração.

Transfeminismo não significa apenas incluir nos discursos feministas vigentes a categoria “trans”. O prefixo trans é empregado para criar uma atualização, um trânsito de saberes e identidades de gênero dentro das próprias epistemologias feministas, afinal:

⁹ *Cuir* é uma apropriação fonética para o espanhol do termo em inglês *queer*. A expressão é para afirmar a crítica geopolítica do movimento, sob a perspectiva latino-americana. *Queer*, termo criado nas teorias feministas estadunidenses, assim como o *cuir* em espanhol, significam estranho, excêntrico, desviado, fora de lugar, *freak*, utilizado como enunciado subversivo pelos grupos LGBTTTI.

¹⁰ O uso de “x”, “e” ou “@” tem sido empregado por ativistas dos movimentos feministas e LGBT, com o objetivo de questionar o “binarismo” da linguagem, tornando-a inclusiva para outros grupos sociais.

¹¹ Conceitos propostos por Michel Foucault que serão aqui abordados nas vozes de teóricxs como Paul Beatriz Preciado.

“precisamos criar novas metodologias de produção de conhecimento e uma nova imaginação política capaz de confrontar a lógica da guerra, a razão heterocolonial e a hegemonia do mercado como lugar de produção de valor e da verdade” (PRECIADO, 2013, p. 12).¹²

Surtem atualizações das temáticas que ressignificam as reivindicações clássicas dos feminismos (como o aborto, a autonomia do corpo, a violência contra as mulheres, o acesso ao mercado de trabalho e aos espaços públicos etc.): a inteligibilidade de outras corporeidades tidas como dissidentes, desestabilizadoras e arbitrárias (corpos trans, incapacitados ou gordos), a construção de subjetividades políticas, os direitos das mulheres trabalhadoras do sexo, a pornografia, a pós-pornografia, a precarização da vida dos transexuais e a feminilização da pobreza. Tudo somado à contínua luta por visibilidade de grupos excluídos e marginalizados. Com enfoque transnacional, o transfeminismo incorpora aspectos do pensamento decolonial e dos estudos interseccionais da América Latina absorvidos pela produção de conhecimento de gênero na Europa e Estados Unidos, a fim de questionar a desigualdade, a precariedade e a vulnerabilidade de grupos sociais racializados como os indígenas, negros, mestiços, latinos e imigrantes.

E a proliferação do transfeminismo está intrinsecamente associada às manifestações ao mesmo tempo artísticas e ativistas predispostas a fusões nos campos da arte, da performance e da política. Há uma tendência de práticas artísticas que fazem uso do corpo, do erotismo e das sexualidades como reformulação da representação sexual e de gênero para subverter os sistemas dominantes. As artes do corpo (com uso de vídeos, fotografia, performance, saraus literários etc.) têm sido meios operativos de experimentação e reinvenção política, tornando pública a discussão sobre outras sexualidades e suas representações. Vale lembrar que o legado das incursões de artistas da segunda onda do feminismo precede e inspira as manifestações artísticas atuais do transfeminismo.

¹² “Necesitamos inventar nuevas metodologías de producción del conocimiento y una nueva imaginación política capaz de confrontar la lógica de la guerra, la razón heterocolonial y la hegemonia del mercado como lugar de producción del valor y de la verdad”. Tradução minha.

III

As “artes do corpo”, *body art*, sempre foram importantes vias de acesso para o exercício de subjetividades e ativismos. E particularmente na prática da performance – iniciada no século passado –, as teorias de gênero pautaram expressões, estéticas, confrontos e visibilidades, e seguem pautando até a atualidade. Ao se pensar no recorte das práticas de mulheres artistas da performance percebe-se o uso do erotismo, da nudez e do corpo com o propósito de desafiar as categorias de gênero, classe e sexualidade. As apresentações recorrem aos meios performativos para este fim (SCHNEIDER, 2006), marcando a arte feminista do século XX e do presente histórico sob táticas de subversão e transgressão socioculturais.

O erotismo protagoniza as experiências artísticas como dispositivo crítico, estabelecendo outras maneiras intersubjetivas de relacionar o corpo, o desejo, o prazer e a resistência política. São várias as camadas do erotismo aplicadas nas ações: o gestual, partes do corpo reveladas e/ou ocultas, a nudez, a espetacularização de fetiches, o uso de elementos da linguagem e iconografia pornográfica, o ato sexual etc. Porém, o fim não é (apenas) a incitação de desejos. O que está em jogo é a dissolução das formas usuais normativas, para subverter e transgredir os seus significados e articular uma contra-narrativa em relação aos discursos de poder arraigados dos regimes regulatórios e dominantes. O uso do erótico transgressor, nesse sentido, permite criar outros discursos críticos e reivindicatórios. Consequentemente, outras noções de corpos políticos pensados como contravenção.

Trabalhos antológicos em performance, fotografia, vídeo ou instalação, como *Cut piece* (1965), de Yoko Ono; *Vagina painting* (1965), de Shigeko Kubota; *Touch cinema* (1968) e *Genital panic* (1969), de Valie Export; *Glass on body imprints* (1972), de Ana Mendieta; *Interior scroll* (1975), de Carolee Schneemann; *Balkan erotic epic* (2006), de Marina Abramović; *Shut up and love me* (1998), de Karen Finley; ou ainda experimentações que criticam a cultura da falocracia, como *Phalli's field* (1965), de Yayoi Kusama; *Desenhando com terços* (2000) e *Série fábrica fallus* (1992), de Márcia X, entre tantos outros, integram a extensa lista de artistas que utilizaram, nas décadas anteriores, elementos do “corpo erótico” em performances como manifestos estéticos.¹³

¹³ A maioria dessas ações está disponível no site de arquivo de performances feministas *Re.Act.Feminism*, em: <<http://www.reactfeminism.de>>. Acesso mai. 2016.

São manifestações artísticas social e politicamente engajadas, por meio das quais o corpo e a sexualidade tornam-se os principais gatilhos no confronto em relação aos discursos normativos.

Na continuidade, nas últimas décadas há uma tendência à radicalização no uso do erótico e de elementos da pornografia em experiências cênicas pautadas na sexualidade e no corpo das artistas, o que reforça o teor transgressor. Vide o exagero da libidinização dos corpos, o autoerotismo, a incitação dos desejos, o exibicionismo, o voyeurismo, o fetichismo, a simulação de atos sexuais com objetos, masturbação e/ou manipulação dos órgãos sexuais em cena – às vezes com penetrações e gozos –, o uso do prazer na automutilação, enfim, um leque performado e empregado nas práticas de espetacularização nas quais o erotismo é um critério de tessitura do ato de transgressão. E o elemento transgressor também subjaz na medida em que as artistas fazem uso do próprio prazer ao estimular o desejo nos outros enquanto via de elaboração de posicionamento crítico. Encarado como uma prática e reconhecido como uma experiência, o prazer deve ser levado em consideração em relação a si mesmo e, de acordo com Michel Foucault (2010), ao referir-se à *ars erótica*, para além do permitido e o proibido.

A pós-pornografia e o pornoterrorismo são algumas dessas práticas transgressoras e radicais do erotismo nas artes da cena que recaem, muitas vezes, na própria prática sexual, ampliando seus efeitos e significados para a emergência dos ativismos. São experimentações práticas e críticas sobre as sexualidades e a autonomia do corpo das minorias com ponto de partida em trabalhos de artistas estadunidenses e europeias – que por sua vez reverberam nas práticas transfeministas da América Latina.

Para uma melhor contextualização de como essas propostas são realizadas na prática, apresento, a seguir, quatro excertos com exemplos de ações de artistas que, embora nem todas latino-americanas, ajudam no entendimento do erotismo empregado na arte performática como transgressão e ativismo. Annie Sprinkle (EUA), Diana J. Torres (Espanha), Kris Grey (EUA) e Fernanda Magalhães (Brasil) são artistas escolhidas devido ao contato que tive com seus trabalhos durante a elaboração desta tese. Cada uma a sua maneira, elas desenvolvem ações que dialogam com as ressignificações dos discursos feministas e ilustram a aplicação prática dos conteúdos teóricos dos “novos” feminismos. Logo em seguida, e de posse de um vocabulário mais apropriado derivado

desse panorama anterior, apresento ações performáticas de duas artistas que têm se destacado no cenário pós-pornográfico latino-americano: Nadia Granados (Colômbia) e Rocío Boliver (México).

IV

The public cervix announcement - Annie Sprinkle (1990)

Nova Iorque, 1990. Fragmento que encerra a performance *Post-porn modernist show*. Annie Sprinkle está exageradamente vestida e maquiada, numa estética “kitsch”, parodiando a representação da sensualidade das mulheres da mídia e da indústria pornográfica. Usa meia-calça preta presa à cinta-liga, salto alto e lingerie. Está sentada confortavelmente em uma poltrona, pernas abertas e sem calcinha. Convida o público a explorar com uma lanterna o interior de sua vagina, alargada por um espécuro. É permitido ao público fotografar e gravar o seu interior num ato de “tecnovoyeurismo que Sprinkle é capaz de experimentar sua própria autoexibição [...] e os mitos e obscurantismo que rodeiam os genitais femininos” (JONES, 2013). De forma didática, burla todo um conjunto de terminologias médica e ginecológica inerentes à anatomia das mulheres em diálogo com o público observador de sua intimidade em meio a provocações sobre o controle dos corpos das mulheres, tais como: “Aproximem-se e verão que não há dente”.¹⁴

Nesse histórico ato performativo exibicionista a ex-atriz pornô e ativista pós-pornográfica Annie Sprinkle não apenas desafia os limites entre o que é íntimo e o que pode ser revelado do corpo da mulher, no contexto da arte, do público e do privado, mas torna flagrante a exposição e a observação do seu prazer. É um ritual de radicalização do ato de voyeurismo na arte, denominado por Sprinkle como *eye fuck*, como proposta de desmistificar o corpo feminino.¹⁵

¹⁴ Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/geral/41048/>>. Acesso nov. 2016.

¹⁵ Recentemente, a performance de Sprinkle inspirou a ação do ator pornô e ativista transgênero Buck Angel’s, ícone LGBT e uma das maiores vozes de homens FTM (*female-to-male*) do mundo. Circulou nas redes sociais seu vídeo no qual está sentado exibindo seu corpo nu masculinizado, musculoso, careca, com tatuagens e vagina que é examinada por um médico ginecologista. Buck Angel’s esteve no Brasil na conferência [SSEX BBOX], em 2015. Disponível em: <www.buckangel.com>. Acesso mai. 2016.

Fig. 4: Annie Sprinkle em *The public cervix announcement*. Foto: divulgação.¹⁶

O uso do erótico enfatizado pela materialidade explícita do seu sexo propõe uma revelia obscena contra a submissão nos discursos de sentidos impostos pelos dispositivos sociais. Chega a um ponto extremo de exposição que parodia o próprio contexto do erótico (SCHNEIDER, 2006) e promove uma transgressão simbólica ao exagerar os elementos da linguagem da pornografia, com o intuito de promover uma subversão às representações hegemônicas da sexualidade, assim como toda uma sucessão de comportamentos e corpos construídos pelo capital e pela indústria pornográfica. Paul Beatriz Preciado define o trabalho de Sprinkle:

Sprinkle reduz ao absurdo o imperativo de máxima visibilidade do sexo feminino imposto pela pornografia tradicional. Sprinkle nos ensina que a pornografia produz a verdade do sexo que pretende representar: trata-se de um gênero cinematográfico de ficção, feito de códigos, convenções, representações normativas, cuja narrativa dominante é construída para satisfazer o olhar masculino heterossexual. [...] Para mim a noção de pós-pornô de Sprinkle serve para nomear um conjunto de iniciativas críticas da pornografia dominante que, longe de renunciar à representação da sexualidade, aposta na produção de representações dissidentes. (PRECIADO, 2010).¹⁷

¹⁶ Disponível em: <anniesprinkle.org>. Acesso abr. 2015.

¹⁷ “Sprinkle reduce al absurdo el imperativo de máxima visibilidad del sexo femenino que impone la pornografía tradicional. Sprinkle nos enseña que la pornografía produce la verdad del sexo que pretende representar: se trata de un género cinematográfico de ficción hecho de códigos, convenciones,

Esta é uma das performances inaugurais do movimento pós-pornográfico, termo cunhado pelo fotógrafo holandês Wink Van Kempen, mas que teve suas manifestações originárias nos anos 60 do século XX. Foi popularizado, sobretudo, nos Estados Unidos dos anos 80, pelas feministas “pró-sexo”, e introduzido pela ativista Ellen Willis ao reivindicar a liberdade sexual das mulheres com emprego da pornografia como estratégia contra a opressão. Na contramão, as feministas antipornografia, lideradas pelas estadunidenses Catharine MacKinnon e Andrea Dworkin, apoiam-se no argumento de que a pornografia agencia a naturalização da violência e da subordinação das mulheres e execram suas manifestações, assim como a prostituição (BIROLI, 2014; GREGORI, 2008). Mesmo nessa disputa ideológica e moral, as ações empoderadoras pró-sexo delineiam um movimento com pautas sociopolíticas favoráveis ao uso do erótico e do prazer em plataformas de resistência ao controle e à normalização da sexualidade, e na defesa da regulamentação da prostituição como profissão, que se estendem nas reivindicações dos novos feminismos:

Este novo feminismo pós-pornô, punk e transcultural nos ensina que a melhor proteção contra a violência de gênero não é a proibição da prostituição senão a tomada de poder econômico e político pelas mulheres e das minorias migrantes. Do mesmo modo, o melhor antídoto contra a pornografia dominante não é a censura, senão a produção de representações alternativas da sexualidade, feitas desde um olhar divergente do olhar normativo (PRECIADO, 2007).¹⁸

O pós-pornô como uma dessas representações alternativas da sexualidade, percorre as últimas décadas acompanhando as práticas e os ativismos dos feminismos dissidentes na construção de políticas, saberes e modos de operar corporeidades, expressões, ideologias. Como movimento insurgente, o pós-pornô destaca-se em países da Europa, no final do século XX, em especial na Espanha. Nomes como o já citado Paul

representaciones normativas, cuya narración dominante está construida para satisfacer la mirada masculina heterosexual. [...] Para mí la noción de posporno de Sprinkle sirve para dar nombre a un conjunto de iniciativas de crítica de la pornografía dominante que lejos de renunciar a la representación de la sexualidad, apuestan por la producción de representaciones disidentes”. Tradução minha.

¹⁸ “Este nuevo feminismo posporno, punk y transcultural nos enseña que la mejor protección contra la violencia de género no es la prohibición de la prostitución sino la toma del poder económico y político de las mujeres y de las minorías migrantes. Del mismo modo, el mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura, sino la producción de representaciones alternativas de la sexualidad, hechas desde miradas divergentes de la mirada normativa”. Tradução minha.

Beatriz Preciado, Virginie Despentes,¹⁹ María Llopis,²⁰ Lúcia Engaña,²¹ Itzar Ziga²² e toda uma nova geração de ativistas pós-pornográficas destacam-se, cada uma a sua maneira, por agenciar sexualidades dissidentes e contrassexuais. Com filiações nos discursos da teoria *queer*, no transfeminismo, no pós-estruturalismo, produzem materiais de teoria crítica, literatura, artes e, sobretudo, de ativismos pós-pornográficos.

A pós-pornografia não é apenas uma estética, de acordo com Preciado, em *Activismo postporno* (2015), senão um conjunto de produções experimentais que surgem principalmente dos movimentos de político-visual das minorias sexuais: são “[...] os corpos que trabalham na indústria sexual, as putas e atores e atrizes pornô, as mulheres dissidentes do sistema heterossexual, os corpos transgênero, as lésbicas, os corpos com diversidade funcional ou psíquica” (PRECIADO, 2015).²³ É uma inversão do sujeito do prazer, no qual as mulheres e as minorias reclamam outras representações para seus corpos, prazeres e sexualidades.

Não há um movimento unificado do pós-pornô, ao contrário, é uma de suas características o trânsito entre diversos discursos críticos, com maior absorção nas lutas LGBTT e feministas que contestam o modelo de sexualidade heteronormativo e promovem reivindicações e políticas públicas para as minorias. E desse conjunto de produções experimentais, que compreende uma pluralidade de ações, destacam-se a performance e a manifestação pública da experiência das sexualidades que permitem compor outras narrativas identitárias. A prática artística, seja pelo audiovisual, literatura ou cena, são mecanismos para a afirmação da existência. O erótico é tomado como via de empoderamento, na desconstrução e desnaturalização de discursos disciplinares. Outra

¹⁹ Virginie Despentes é ex-prostituta, diretora de cinema e escritora francesa. Destacou-se nos estudos da contrassexualidade com seu livro *Teoría King Kong* (2007). Dirigiu o filme *Baise-moi* (2000), no qual desmonta o conceito de filme pornográfico pautado na narração do orgasmo masculino, dirigida para um público feminino.

²⁰ Maria Llopis é artista e ativista nascida em Valência, Espanha. Desenvolve uma visão alternativa da identidade sexual e de gênero partindo de um posicionamento político transfeminista. Autora de *El postporno era eso?* (Melusina, 2010) e *Maternidades subversivas* (Txalaparta, 2015).

²¹ Lucia Engaña é transfeminista espanhola, criadora do documentário *Mi sexualidade es una creación artística* (2011) e autora, juntamente com Josefa Ruiz-Tagle, da *Enciclopedia del amor en los tiempos del porno* (Ed. Cuarto Propio, 2014).

²² Jornalista e ativista feminista, nasce no País Basco e reside em Barcelona. Participa de movimentos transfeminista e pós-pornô na Espanha. Publicou livros como *Devenir perra* (2009), *El género desordenado* (2010), *Un Zulo propio* (2010) e *Malditas, una stirpe transfeminista* (2014). É responsável pelo blog e revista de gênero *Parole Queer* (<http://paroledequeer.blogspot.com.br>).

²³ “[...] los cuerpos que trabajan en la industria sexual, putas y actores y actrices porno, las mujeres disidentes del sistema heterosexual, los cuerpos transgénero, las lesbianas, los cuerpos con diversidad funcional o psíquica”. Tradução minha.

forma de subversão às normas, territorializando o erótico como prática contestatória, é o pornoterrorismo.

V

***Pornoterrorismo* - Diana J. Torres (2006)**

Salvador, Bahia, 4 de setembro de 2015, campus da Universidade Federal da Bahia. A ativista feminista *madrileña* Diana J. Torres apresenta-se com vestimentas cotidianas, camiseta regata, bermuda jeans e chinelo. Traz agulhas subcutâneas perfurando os supercílios. Ocupa a cena com microfone na mão, diz poemas e textos de resistência de sua autoria enquanto despe-se:

Mi carne, mi sangre, mi piel, mi reino. Donde yo mando, donde yo decido. [...] Mi piel, mi carne, mi sangre, mi templo. Donde oran las profanas, las desahuciadas de la fe, las perversas y las anormales. [...] Mi coño, mi polla, mis orificios todos, mi orgasmo: donde he construido un monumento al deseo que siempre está lubricado. [...] Soy una actriz de vuestro drama y lo he convertido en comedia, queráis que fuera caperucita y le cambié el guión al lobo, que también estaba hasta la polla. [...] Mi cuerpo, mi cuerpo, mi cuerpo. Donde yo mando, cabrones!!!²⁴

Tira as agulhas uma a uma. Sangra. Pinta o próprio corpo com o seu sangue. Abre uma camisinha, coloca no microfone e o introduz em sua vagina. Com as mãos, extrai percussão a partir de seu corpo, na região do baixo-ventre e nádegas. O seu “som interno” é amplificado no ambiente. É obscena e transgressora na ação e nas palavras. Para seu ato explícito pós-pornográfico e desce até o público, interage falando seus textos e reflexões “terroristas”.²⁵

²⁴ Poesia intitulada *Transfrontera*, de Diana J. Torres, declamada na performance durante o II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, Salvador, 4 de setembro de 2015. Mais informações e poesias disponíveis no site da artista: <www.pornoterrorismo.com>. Acesso mai. 2016.

²⁵ Estive em contato com Diana J. Torres durante o II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, em Salvador (BA), em setembro de 2015. Participei da Oficina “Pornoterrorismo” que promoveu propostas, com ares anarquistas, de subversão das moralidades e do pudor com exposição dos corpos nus, assim como práticas sexuais em ambiente públicos, como experiências para visibilidades. Por exemplo, uma das ações pornoterrorista foi participarmos da oficina sem roupas, na área externa da Universidade Federal da Bahia. Curioso notar como essa ação, a meu ver, mais ingênua que terrorista, ainda causa tanto impacto ao olhar normativo. Ação foi noticiada com ironia e preconceitos nas redes sociais e jornais online. Matéria

Esta é uma das ações pornoterrorista de Diana J. Torres. O pornoterrorismo é uma prática pós-pornô, criada por Torres em 2006. Resultou na publicação do livro com o mesmo título, na forma de relato pessoal e manifesto, imbricado de reflexões sobre as práticas sexuais, a moral e a política. Suas performances públicas cruzam a poesia, o vídeo e o sexo ao vivo, muitas vezes com prática do *fisting* vaginal (introdução do punho) e do *squirting* (gozo seguido de ejaculação feminina). Essas práticas sexuais, com a intenção deliberada de transgredir as imposições culturais regulatórias são para a performer um “ato terrorista” que implica em “[...] mudança de paradigma, uma ruptura com a educação recebida como bio-mulheres” (TORRES, 2011, p. 50).²⁶

Fig. 5: Diana J. Torres na capa de seu livro *Pornoterrorismo*. Foto: Chiara Schiavon.

O pornoterrorismo não se define unicamente pelo seu conteúdo teórico, mas associado à prática corporal e poética subversiva. É, para Torres, ação e conceito. Ação que requer experiência para o empoderamento, enquanto que os conceitos são para ampliar os significados que são pervertidos e deslocados do sistema normativo. Em cena,

disponível em: <<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/estudantes-sao-flagrados-assistindo-aula-pelados-na-ufba/?cHash=cc13dc2c3e1b32b2f4f1f42f68ec5cea>>. Acesso mai. 2016.

²⁶ “Un cambio de paradigma, una ruptura con la educación recibida en cuanto a bio-mujeres”. Tradução minha.

Torres reinventa seu próprio corpo e sexualidade. E seu discurso terrorista reconstrói o próprio desejo e o lugar de subjetividade política. As poesias e manifestos pornoterroristas são autorreferenciais, com inspiração em dados autobiográficos. O contingente da personalidade é o ponto de partida para a criação de tensões, pois o próprio modo de existir de Torres é combativo. No geral, as narrativas não são construídas com fim erótico. Muitas vezes contrapõem-se a ele. Nessa direção, Torres cria uma dinâmica de oposições: mescla textos ao mesmo tempo caóticos, poéticos e aguerridos – aliados às premissas transfeministas – ao uso da ironia e humor sarcásticos, com o ato sexual “não legitimado”. Sua intenção é criar um campo de batalha com a sua cena, uma desobediência contra a regulação e normalização da sua sexualidade e de todo sistema de poder que controlam determinados grupos sociais.

A sua performance, potencialmente caótica, é um ritual de construção de uma sexualidade dissidente por transgredir o lugar das mulheres em relação à expressão de suas sexualidades. Embora Torres enfatize que o enunciado binário homem/mulher não a defina, suas ações giram em torno da sexualidade lésbica, com acento para a reivindicação de sua livre expressão. É, nesse sentido, uma revelia colada aos estudos *queer* e aos feminismos anarquistas e pós-pornográficos no desmonte dos regimes hegemônicos, dos discursos e práticas naturalizados no sistema de gênero heteronormativo. O pós-pornográfico inscreve-se tanto no espaço narrativo quanto no corpo que desafia códigos da sexualidade num ritual em devoção às novas formas de uso do erotismo. Dialoga com a ação de voyeurismo e exibicionismo de Sprinkle, mas radicaliza ao tornar pública a masturbação sem fetiches e a sua finalização num gozo ejaculatório, tornando público o prazer das mulheres que há muito foi sobreposto e subjugado pela lógica normativa e dominante da ejaculação masculina.

Em Torres e Sprinkle, o erotismo e a pornografia são um processo de empoderamento e reapropriação da representação sexual. Uma arte marginal, feita por grupos tidos sem voz nem visibilidades nos controles biopolíticos dos sistemas neoliberais de dominação e disciplinamento e da economia das subjetividades. Uma reivindicação na qual o prazer e o erotismo são ressignificados para questionar, transgredir e propor a tradução de novas revoluções estéticas e políticas identitárias.

VI

Homage - Kris Grey (2013)

PHI Center, Montreal, julho de 2014. Em uma sala fechada e escura, sob uma plataforma branca e iluminada por um foco de luz, Kris Grey está “paradx”, em pé, exibindo o seu corpo nu. Pelos, barba, uma calvície proeminente, maxilar marcadamente forte, músculos com definição que masculinizam seu corpo, contrastam com a presença da genitália feminina. Não tem seios. São visíveis as cicatrizes, resultado de uma suposta intervenção cirúrgica de mastectomia para redesignação sexual e de gênero. Estão evidenciadas pela intervenção de *piercings*/agulhas subcutâneas que “costuram” simbolicamente o trajeto do corte. A ação é um ritual de ressignificação dessas cicatrizes e dos vestígios do seu corpo feminino. Silêncio. Suspensão. Sua atitude é apenas olhar para o público e tirar as agulhas uma a uma, enquanto respira profundamente e sangra. O sangue escorre pelo seu tronco, formando filetes que convergem para a sua vagina. Em cena, a presença de um corpo que minimiza a necessidade de enunciados de identidade sexual, verte sangue. A plataforma branca fica pintada de vermelho. Permanece “intactx”, não esboça nenhuma reação. Realiza a ação vagarosamente até tirar o último *piercing*. Sai em silêncio.

Fig. 6 e 7: Kris Grey em *Homage*. Fotos: Julio Pantoja / Instituto Hemisférico.

Kris Grey faz do seu próprio corpo um laboratório de gênero.²⁷ Propõe uma cena poética que visibiliza a sua revolução pessoal na passagem fractal para homem FTM (*female-to-male*). A ação contém em si a revisão da dicotomia das sexualidades. Provoca o pensar a partir de corpos e gêneros produzidos e performados como sintomas do nosso momento social e cultural, no qual as tecnologias estéticas, cirúrgicas e/ou manipulação de hormônios e fármacos são usados, também, para dismantelar os sistemas de regulação de sexualidades e de gênero. Reflexões coladas ao biocapitalismo farmacopornográfico da economia de gênero, corpo e sexualidade, proposta por Paul Beatriz Preciado:

O gênero do século XXI funciona como um dispositivo abstrato de subjetivação técnica: se cola, se corta, se movimenta, se cita, se imita, se traga, se injeta, se enxerta, se digitaliza, se copia, se desenha, se compra, se vende, se modifica, se hipoteca, se transfere, se download, se aplica, se transcreve, se falsifica, se executa, se certifica, se permuta, é dosado, se ministra, se extrai, se contrai, se subtrai, se nega, se renega, se trai, muda.” [...] O gênero funciona como um programa operativo através do qual se produz percepções sensoriais que tomam a forma de afetos, desejos, ações, crenças, identidades (PRECIADO, 2008, p. 89).²⁸

Performa um corpo como programa operativo que produz percepções sensoriais que tomam a forma de afetos, identidades e políticas. A transgressão do erótico em sua performance está contida nos vestígios de uma corporeidade feminina, inscritos nas cicatrizes resultado da cirurgia de mastectomia e no seu sexo explícito. Está também nas pistas deliberadas da sua masculinidade programada pela manipulação de hormônios, usada para redesignar com autonomia o seu gênero. Seu corpo, ao qual não cabe nenhum enunciado elementar, é uma presença que por si só basta para provocar a visibilidade das dissidências e das diversidades. Propõe uma performatividade de gênero “transfronteiriça”. Em consenso com o que Jack Halberstam, em seu livro *Gaga feminism: sex, gender and the end of normal* (2012), discute ao defender a necessidade de suprimir distinções de gênero pautadas nas genitálias e propor uma política de gênero que colapsa o feminismo da igualdade entre homens e mulheres. Halberstam propõe, inclusive, a abolição destes termos. A mesma proposição faz Judith Butler, num momento

²⁷ Assisti à performance *Homage*, de Kris Grey / Justin Credible, no IX Encuentro Hemisférico, em Montreal, em 2014, evento promovido pelo Hemispheric Institute of Performance and Politics.

²⁸ “El género del siglo XXI funciona como un dispositivo abstracto de subjetivación técnica: se pega, se corta, se desplaza, se cita, se imita, se traga, se inyecta, se injerta, se digitaliza, se copia, se diseña, se compra, se vende, se modifica, se hipoteca, se transfiere, se *download*, se aplica, se transcribe, se falsifica, se ejecuta, se certifica, se sustrae, se niega, se reniega, se traiciona, muta. [...] El género funciona como un programa operativo a través del cual se producen percepciones sensoriales que toman la forma de afectos, deseos, acciones, creencias, identidades”. Tradução minha.

anterior a Halberstam, ao defender que a perda das normas de gênero tem o efeito de “[...] fazer proliferarem as configurações de gênero, desestabilizar as identidades substantivas e despojar as narrativas naturalizantes de heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os ‘homens’ e as ‘mulheres’” (BUTLER, 2008, p. 211). Ou ainda, de forma mais profética, Paul. B. Preciado articula que:

Trata-se de intervir no processo de produção de forma consciente e intencional até conseguir formas viáveis de incorporação de gênero, de produzir uma nova plataforma sexual e afetiva, nem masculina, nem feminina, no sentido farmacopornográfico do termo, que permita a transformação da espécie (2008, p. 110).²⁹

O que a filósofa espanhola propõe é a criação de atitudes políticas ao considerar os processos de produção conscientes de gênero. Discussões como esta reverberam e ocupam as universidades, as escolas, as ruas, os corpos, a indústria do entretenimento, os meios de comunicação, a moda, até protagonizam um lugar de destaque nas políticas públicas para as diversidades nas últimas décadas. Mas é interessante considerar, como articula Preciado, que, ao se tornarem visíveis, esses corpos tidos como dissidentes passam a ser controlados e agenciados pelo sistema biocapitalista e farmacopornográfico. A autora nos alerta sobre um novo alicerce no qual um “terceiro tipo de capitalismo” busca reerguer-se, revigorar-se e se refazer de suas ruínas neoliberais para tirar vantagens sobre as diversidades. É o negócio no novo milênio: a gestão política e técnica do corpo, do sexo e da sexualidade (PRECIADO, 2008, p. 26). Uma economia política de gênero que disciplina, domestica, institucionaliza e estaticiza o corpo que surge inicialmente para questionar as normas. Ao mesmo tempo, Preciado incentiva a um saber sobre si “mesmx” a partir da discussão das novas tecnologias para programação de gênero. Ser homem, ser mulher, ser heterossexual, ser homossexual, ser trans, são formulações que contêm em si saberes e atuam como núcleos biopolíticos e simbólicos em torno do qual é possível desencadear um conjunto de práticas e discursos subversivos:

Meu gênero não pertence nem a minha família, nem ao Estado, nem à indústria farmacêutica. Meu gênero não pertence sequer ao feminismo, nem à comunidade lesbiana, muito menos à teoria *queer*. É necessário arrancar o

²⁹ “Se trata de intervenir en este proceso de producción de forma consciente e intencional hasta lograr formas viables de incorporación de género, de producir una nueva plataforma sexual y afectiva, ni masculina ni femenina, en el sentido farmacopornográfico del término, que permita la transformación de la especie”. Tradução minha.

gênero dos macrodiscursos e diluí-lo em uma boa dose de psodelia hedonista micropolítica (PRECIADO, 2008, p. 285).³⁰

E o que se vê na performance de Grey é uma revelia micropolítica em consonância às teorizações de Preciado, um desmonte das programações de gênero heteronormativas. Ao mutilar-se, Grey diz que sua intenção é abrir feridas já cicatrizadas para “reativar a energia psíquica armazenada” e provocar reflexões sobre as fronteiras de gênero.³¹ Grey empodera-se ao produzir, programar e performar seu próprio gênero e corporeidade. Um corpo carregado de um discurso que desnaturaliza e desidentifica as normas sobre as mulheres, *queers*, gays, transexuais, intersexuais, transgêneros. Em sua autorrepresentação poética, agencia inteligibilidades também para outros corpos tidos como dissidentes, desestabilizadores e arbitrários, como os corpos com deformidades, enfermidades, incapacitados, gordos.

VII

A natureza da vida – Fernanda Magalhães (2000)

Projeto "De|generadas", SESC Santana (SP), março de 2016. Assisto à videoperformance *Ação4*, da artista londrinense Fernanda Magalhães. O vídeo integra um projeto maior sobre o corpo de mulheres gordas, no qual a artista ocupa, intervém e perturba a paisagem pública cotidiana. A ação consiste em chegar ao espaço público (parques, ruas, galerias, praças, atos etc.), tirar a roupa e posar para fotografias, compondo o cenário local com a nudez de um corpo tido como “anormal”. A revelação de um corpo invisibilizado e negligenciado. Magalhães realiza uma série de movimentações em reação à reverberação causada naqueles que a assistem, enquanto faz poses para os fotógrafos, profissionais ou artistas convidados para a intervenção. Evidencia publicamente o seu corpo nu “incômodo” como uma afronta ativista contra a lógica de esconder, escamotear e excluir qualquer corpo que não esteja dentro dos seus padrões e aceitação das nossas culturas.

³⁰ “Mi género no pertenece ni a mi familia ni al Estado ni a la industria farmacéutica. Mi género no pertenece ni siquiera al feminismo, ni a la comunidad lesbiana, ni tampoco a la teoría *queer*. Hay que arrancarle el género a los macrodiscursos y diluirlo en una buena dosis de psicodelia hedonista micropolítica”. Tradução minha.

³¹ Disponível em: <http://kristingrey.com/artwork/3304712_Homage.html>. Acesso em nov. 2016.

Fig. 8: *A natureza da vida* no Bosque Central, em Londrina (PR), 2011. Foto: Graciela Diez.

Fig. 9: *A natureza da vida* em Fortaleza (CE), 2013. Foto: Georgina Santiago.

Fernanda Magalhães é artista visual, fotógrafa, performer e professora da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Vem desenvolvendo desde 1993 uma série de trabalhos artísticos sobre o corpo de mulheres gordas. São ações que abrem debate para temas transversais, como sexualidade, gênero, opressão e violência das ficções da política do corpo que rechaçam as corporeidades dissidentes que “[...] sofrem pela não aceitação da diferença e pelos padrões impostos. [...] São corpos fragmentados, recortados, manipulados, impressos, reconstituídos, linkados com outros corpos, textos, cores e formas que buscam instigar e afetar o outro” (MAGALHÃES, 2006, p. 82). Com esta proposta, Fernanda Magalhães rompe com as regras invisíveis, aquelas que induzem certa violência a todo corpo que foge da “normalidade instituída”. Seus questionamentos poéticos consistem em provocar uma necessária denúncia da “ausência” das diversidades e dos corpos tidos como excluídos nas representações cotidianas.

O corpo gordo é um corpo maldito que não pode ser assumido. Nossos olhares estão contaminados por essa poluição visual, uma espécie de terrorismo global, em que se deseja um corpo impossível, inatingível, idealizado, retocado e plastificado. Os corpos de carne, sangue, ossos, água e gordura são substituídos, cada dia mais, por outros formados por hormônios, suplementos alimentares, anabolizantes, silicones, chips internos, fios de ouro e próteses (MAGALHÃES apud RISCADO, 2015).

A natureza da vida (2000) integra este projeto de pesquisa continuada (ainda em desenvolvimento e realização) sobre corpo gordo e compreende variadas linguagens, da performance de intervenção em espaço público à fotografia e vídeos. Esta proposta de Fernanda Magalhães está conectada com o que as transfeministas chamam de ativismo gordx (*fat activism*). São ativistas, escritoras, artistas e jovens feministas do mundo que proclamam a liberdade do corpo gordo em desobediência à tirania estética dos nossos tempos. Como exemplo das ações *fat power*, as performers LaBala ou Alejandra Rodriguez (México)³² e Constanza Álvarez (Chile), autora do *Manifiesto gordx*, divulgado como videomanifesto nas redes sociais e blogs de conteúdos ativistas que denunciam a omissão e abjeção dos “corpos inesperados” (SAYAK, 2014). O *Manifiesto gordx* reivindica:

³² Socióloga de formação, seu nome é Alejandra Rodrigues e se define como ativista, performer, gordx, *cuir* e *mestizx*. Criou um manifesto que diz: “somos corpulentas empoderadas, cansadas do bombardeio midiático que nos diz todos os dias que não somos suficientemente boas, as gordas paradoxalmente invisíveis, em uma cultura aonde a palavra gorda é sinônimo de feio, indesejável, doente” (SAYAK, 2014).

Nosotrxs proclamamos; que ante todo, re-construiremos nuestras vidas desde lo que somos, lo que molesta, el desborde del(a) chanchx que si desea vivir somos golozxs y tentadx, puro eros vuelto placer por la buena mesa y las bacanadas nos gusta el calor que brinda la grasa en esos días de invierno y ante una cultura del recato, la buena presencia y el ser ubicaditx.³³

Com pautas semelhantes, Magalhães também realiza parcerias com outros artistas que igualmente vão à contramão da cultura da gordofobia, como os curitibanos Ricardx Nolascx, da Sélvatica Companhia, e Miro (Tamiris) Spinelli, do Água Viva Concentrado Artístico. Em 2016, Magalhães estreou *Grassa crua*, performance resultado de sua pesquisa em pós-doutorado pela Universidade de Campinas e parceria com as atrizes do LUME Teatro Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, trabalho que vem apresentando em festivais de performances e encontros pós-pornográficos e transfeministas.

Ao se compor nua no espaço público, principalmente no lugar onde o corpo “diferente” é impróprio e incômodo, Magalhães questiona, também, o lugar das mulheres gordas no campo erótico, vinculado muitas vezes ao lugar do bizarro e do exotismo. A nudez de Magalhães é por si só uma afronta (poética e política) às hegemonias que ditam regras. Ao ocupar o lugar (privado e público) que lhe foi “proibido” por, simplesmente, ser naturalizado como inaceitável, monstruoso, abjeto e desumano em relação aos corpos normativos, este corpo gordo gera uma ruptura com a “ordem”, conferindo significados de dissenso para se transformar em potência crítica. O corpo gordo reivindica o seu espaço na cidade e impõe a sua existência sob o olhar normativo: “Minhas performances são o meu lugar de reclamar o meu espaço no mundo que é negado. Qual é o espaço das diferenças?”³⁴ A presença de Magalhães enquanto mulher, gorda, lésbica e ativista está saturada de subjetividade política, alicerce para uma emancipação das imposições culturais regulatórias. Há em sua ação uma legítima transgressão paradigmática dos sistemas de valores que definem o que é um corpo, o que é aceitável e “normal” nos esquemas sociais de controle que uniformizam e regulam vidas. Como também o fazem as performers Nadia Granados e Rocío Bolívar, apresentadas a seguir.

³³ Preferi manter o texto na língua original para reforçar a sua escrita subversiva. Disponível em: <<http://hysteria.mx/manifiesto-gordx>>. Acesso mai. 2016.

³⁴ Em entrevista a Stela Fischer, em maio de 2016.

Nadia Granados: La Fulminante

Ação # 1: La Fulminante – *Intervenção na cidade* (2013)

São Paulo, metrô linha amarela Butantã/Centro. La Fulminante, com sua peruca loira, vestido curtíssimo e colado ao corpo, calçando plataformas de salto alto, desfila obscena entre os transeuntes e usuários do metrô em horário comercial de trânsito num dia de semana normal. Traz acoplados ao seu rosto e púbis dispositivos eletrônicos que exibem vídeos e textos com conteúdos contra o sistema imperialista, em favor da emancipação do corpo das mulheres e contra discursos de políticos do contexto social da Colômbia, mas que falam por toda América Latina. Dentro do vagão, dança insinuante por entre os passageiros, utilizando as barras, criando situações provocativas que surgem durante a interação. Na estação central, é barrada por seguranças do metrô e policiais que a impedem de continuar sua ação.

Fig. 10 e 11: Nadia Granados, La Fulminante, apresentando-se no metrô de São Paulo. Janeiro de 2013.
Foto: Julio Pantoja / Instituto Hemisférico.

Ação # 2: La Fulminante – *Cabaret* (2013)

Trasnocheo, SP Escola de Teatro, São Paulo, janeiro de 2013. La Fulminante em ação performática em espaço cênico. Também vestida em roupa íntima sensual, calcinha preta fio dental, uma blusinha de alça que revela parte dos seios, meia-calça rendada 7x8, cinta-liga, sandálias de salto alto e peruca loira. Acoplada a sua calcinha uma tela que exibe imagens, textos e perguntas com teores políticos. Em cena, serve-se de aparato tecnológico com projetores, câmeras, computadores e programas que possibilitam que sua ação seja transmitida no local ao vivo. Faz intervenções ao vivo em suas próprias videoperformances que são projetadas, como *Dale papito*, na qual La Fulminante canta e dança de forma erótica e grotesca ao ritmo do “reggaeton” colombiano. Ou em *Fragmentos de monólogo del culo*: sem calcinha, vira-se de costas com a bunda empinada para o público onde é projetada a imagem da sua boca em tempo real e diz um texto incompreensível, na forma de uma “criatura demoníaca” com gritos, gemidos e áudio distorcido, enquanto toca seu sexo. Sua fala é traduzida pelas legendas que são projetadas no telão simultaneamente à ação, com textos de teor político e emancipatório que se contrapõem ao erótico de La Fulminante. Entre suas ações pós-pornográficas, masturba-se, simula uma felação com o microfone, provoca o público dirigindo-se até ele e propondo uma espécie de “lap dance” mal executada, rebolando e esfregando-se no público com o dispositivo que traz no púbis com enunciados e imagens que provocam estados reflexivos sobre nossos contextos sociais latino-americanos.

Fig. 12 e 13: Nadia Granados, La Fulminante em *Cabaret*, no Transnocheo. Janeiro de 2013. Foto: Julio Pantoja / Instituto Hemisférico.

Ao ver Nadia Granados performando *La Fulminante*³⁵ tão exposta em suas vestimentas e gestual sensuais, a impressão inicial foi de dúvida se a performer estaria reforçando ainda mais o padrão desgastado da superexposição e exageros da erotização do corpo da mulher, principalmente as latino-americanas. Ela, em ação, cria uma presença exageradamente erotizada. Os dispositivos eletrônicos fixados em seu sexo e cabeça a tornam uma mulher sem rosto, sem identidade, o que reforça, num primeiro momento, a ideia de mulher objeto sexual. Precisei de um tempo para vivenciar a sua proposta e foi na sua nudez escrachada, na sua atitude cênica pós-pornográfica e, principalmente nas legendas exibidas nas telas que fui afetada pelo contraste dos discursos emancipatórios antiglobalização e de enfrentamento ao controle biopolítico que normatizam e subjugam o corpo da mulher na cultura heteronormativa.

Suas ações são pós-pornográficas. A nudez, erotismo e a sexualidade são usados em suas performances para além de estímulo de desejos. São estratégias estéticas nas quais se configura em ativismo feminista e político. A transgressão do erótico em suas ações está exatamente no ponto em que Granados exagera na representação do corpo da latina *sexy* e todo um vocabulário da cultura machista que “coisificam” as mulheres e evidenciam os estigmas da dominação. Para tanto, a performer apropria-se de recursos iconográficos da cultura popular colombiana, como o “reggaeton” (equivalente ao *funk* carioca, pelo apelo a sexualização das mulheres no ritmo das danças e nas letras das músicas)³⁶. Toma emprestado um repertório gestual e vocal erotizados extraídos da representação das mulheres na indústria pornográfica para a criação de suas corporeidades. E, por fim, ridiculariza e parodia todos esses ícones em seus manifestos cênicos que instauram a sua “ação-arte guerrilheira” (VIANA, 2013, p. 147). Em suas palavras:

Pretendo afetar as pessoas que pensam igual a mim e inspirar, contagiar as outras. Realmente acho muito difícil mudar o mundo. Mas podemos mudar algumas coisas. Eu acredito no contágio inevitavelmente de quem está ao redor. Estamos bombardeados de produções artísticas que são feitas para alienar, como as telenovelas. Faço parte das pessoas que fazem outra arte, estou falando de outro lugar porque é necessário. (Nadia Granados em entrevista a Stela Fischer, março de 2015).

³⁵ Meu primeiro contato com o trabalho de Nadia Granados foi durante o 8º Encuentro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, realizado na cidade de São Paulo, em 2013.

³⁶ Estilo musical latino muito popular proveniente da região do caribe, mais precisamente do Panamá. A maioria das músicas apresenta letras discriminatórias e ofensivas e o ritmo dançante explora a sexualização e exploração do corpo das mulheres latinas. Mais informações no texto *Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton*. Disponível em: <http://www.scielo.org/ve/scielo.php?pid=S1012-15872008000100006&script=sci_arttext>. Acesso abr. 2015.

Nadia Granados é colombiana, graduada em Artes Visuais pela Universidade Nacional da Colômbia, performer, videoartista e ciberativista. Desde 2010, desenvolve um projeto solo multimídia a partir da personagem La Fulminante, com experimentos em música, vídeo e performance.³⁷ La Fulminante é uma alegoria ao estereótipo da mulher latina *sexy e caliente*. Usa uma peruca loira comprida, veste-se de forma sensual com roupas curtas ou com lingerie provocantes que marcam o seu corpo. Fala uma língua inventada, uma espécie de gramelô³⁸ que tem seu significado decifrado pelas legendas em seus vídeos ou exibidas nas telas acopladas em seu corpo nas performances ao vivo, numa dinâmica de confronto entre a corporeidade fetichizada da personagem com os textos que revelam discursos anti-imperialistas.³⁹

Granados é mais uma performer latino-americana que não faz o uso do ato da fala em cena. Ela esbraveja, vocifera, geme, grita, discursa, mas em língua que não é compreendida. La Fulminante pode mesmo falar? Afinal, ela é a representação da mulher latina, objetificada pelo seu corpo e sexo, colonizada e subalterna. Relacionando a sua escolha por falar uma língua incompreensível com o silêncio nas performances de Regina José Galindo, tratada no capítulo anterior. Temos em Granados um turbilhão de falas,

³⁷ Apesar de dedicar grande parte de sua produção – tanto em performance como em vídeo – pautada em La Fulminante, Granados não se restringe a esta personagem. Tem ampliando suas experimentações a partir de outros tipos de representações de mulheres, como em *Carro limpio, conciencia sucia*, apresentada no centro econômico de Bogotá, em 2013. Vestida com uma blusinha sensual e uma minissaia brancas, usando sapatos de salto agulha, a performer lava uma caminhonete 4x4, completamente suja de lama, apenas com um pano e baldes de água. Aos poucos, vai limpando toda a sujeira do automóvel. Torce o pano cheio de água lodosa sobre o seu corpo, sensualizando à medida que vai se decompondo. De dentro do carro, a voz de um homem (Mauricio López-Arenas) que lhe provoca com perguntas extremamente machistas, humilhantes e de caráter sexual, como: “¿Le gustaría ser violada? ¿Con cuantos hombres se ha acostado? ¿A qué horas llegó anoche? ¿Le gusta por detrás?” Este trabalho é impactante por questionar os valores historicamente arraigados de poder das desigualdades sexuais sobre o corpo das mulheres. Granados radicaliza a imagem superexplorada pelos meios de comunicação e pelos fetiches culturalmente construídos centrados no desejo masculino e no abuso da imagem sexualizada da mulher como aquela que lhe serve, em todos os aspectos. O vídeo da performance *Carro limpio, conciencia sucia* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2-xEJyOyXxU>>. Acesso mar. 2015.

³⁸ Gramelô é um jogo teatral que utiliza expressão vocal a partir de uma fala inventada e improvisada. O importante são os sons e a forma com que são executados, envolvendo entonações, intenções e todo o corpo para que essa “língua” que não existe seja compreendida. Ficou conhecido como “blablação” pelas publicações de Viola Spolin ou “fonemol” na perspectiva de algumas peças de Antunes Filho.

³⁹ Nos dispositivos eletrônicos são exibidas imagens e textos como: “Los matones siempre arriba/ Gracias al fusil y la motosierra/ y al ministerio de agricultura/ Tierra para los paracos/ Pueblo ignorante/ Pueblo sometido/ Que distinta seria tu suerte/ si conocieras/ el precio de la libertad/ Masacrados Asesinos Atemorizados/ Una historia de injusticia/ Cual independencia?/ Cual libertad?/ 200 años de rebelión/ 200 años de lucha/ y la lucha continua/ 200 años buscando la libertad/ Pueblo insumiso/ Reventando cadenas/ La revolución es un derecho/ Desconecte/ Despierta poder del pueblo/ Libérate apaga la tele/ Latinoamérica resiste unida/ Escuelas para nuestros hijos, no tumbas/ Más oportunidad menos cárceles/ en tus manos tu libertad/ Orgasmo libertario/ Abajo al gobierno paramilitar/ No más al terrorismo de estado” (RAMOS, 2015, p. 156).

mas do qual não se entende nada a não ser pela tradução localizada nas legendas. Nesse sentido, o ato da fala é novamente anulado. A experiência do silêncio não significa emudecimento apenas, como em Galindo. A fala anulada é a voz que não será ouvida, nem assimilada. A partir das ações de Granados, tem-se igualmente, a voz que não é dita ou a fala que não é compreendida, determinando assim a perpetuação da impossibilidade da mulher subalterna falar (SPIVAK, 2012). Será esta uma característica da cena de mulheres latino-americanas: o silêncio como reminiscência das colonialidades? Uma cena em que as artistas não têm a posse da fala, ou seja, uma reprodução do silenciamento ao qual as mulheres latino-americanas foram (e são) submetidas?

Interessante notar que nas performances solo de mulheres artistas estadunidenses e europeias há uma tendência em destacar o ato da fala. Não é uma regra, afinal, o corpo tem sido premissa fundamental de experiências performáticas desde o início do século XX, como relatado nos livros *El cuerpo del artista* (2006), de Amelia Jones e Tracy Warr, *A arte da performance* (2006), de Roselee Goldberg, e *Performance: uma introdução crítica* (2009), de Marvin Carlson. Entretanto, é usual as artistas do “Norte” global terem a posse do microfone, no estilo *stand up*, com reverberação de suas vozes, textos e manifestos autorais, como o faz, por exemplo, a performer *madrileña* Diana J. Torres. Há a implicação do corpo, entretanto, a voz, ou melhor, o ato da fala é uma presença tão quanto ou mais definidora do ativismo. A partir dessa observação, pode-se localizar uma disposição do ativismo de mulheres latino-americanas para a produção de corporeidades e imagens estéticas (e poéticas, entretanto igualmente políticas).

Nas performances de Granados predominam as composições de corporeidades, com componentes eróticos como lugar de “fala”. Mas este é um recurso intencional. De acordo com Granados:

Se eu mantivesse o ritmo de um discurso político nas minhas falas não conseguiria o mesmo efeito. É uma intenção política dizer o texto de forma erótica, mas um texto totalmente político. Quero chegar nessas pessoas que não estão interessadas no discurso político, estão interessadas em sexo pela internet. La Fulminante causa curiosidade porque é uma figura que se apresenta quase nua, se movimentando de forma *sexy*, mas dizendo um texto político (Em entrevista a Stela Fischer, março de 2015).

Identifico, em suas ações, a crítica em relação à impossibilidade da subalterna falar, proposto por Gayatri Spivak, ao que Paul B. Preciado (2008) chama a atenção para

a relação direta entre os corpos “pornificados” (corpos das mulheres, dos escravos, dos homossexuais, das atrizes pornô e das trabalhadoras sexuais) e a opressão. São corpos “desprovidos da condição cívica”, dos direitos de cidadania que não têm outro significado a não ser o de potência de produção de capital sexual. Preciado, inspirada nas teorias de Michel Foucault, Monique Wittig e Judith Butler, denomina “sexopolítica” como uma das formas dominantes de ação biopolítica que emerge com o capitalismo disciplinário (2008, p.58). Se os corpos pornificados são desprovidos da condição cívica, eles também não têm posse do ato da fala. Estes dois contingentes estão presentes nas performances de Granados que somam a impossibilidade da fala e a representação dos corpos pornificados em crítica às técnicas de controle, às produções sexopolíticas e às colonialidades.

Fig. 14: La Fulminante em *Cabaret*. Foto: arquivo pessoal de Nadia Granados.

Com o uso desses dispositivos de cerceamento da fala e no enaltecimento da corporeidade pornificada e erótica, Granados – a artista – amplifica a sua voz. Ela combina a crítica fixada nas legendas de suas falas à desconstrução de sua corporeidade composta por estereótipos de exploração e dominação dos corpos das mulheres latinas “pornificadas”. E essa desconstrução se dá eminentemente no uso do exagero do

componente erótico, ou seja, da sua transgressão. Mas isso acontece no decorrer das ações. Por exemplo, em *Cabaret*, ela inicia numa dinâmica interativa de provocação, dançando insinuante entre os espectadores, revelando ora partes do seu corpo e nudez, ora os componentes eletrônicos que exibem as legendas ou os dois ao mesmo tempo. Num ritmo crescente, La Fulminante transforma-se. Desconstrói a imagem da “gostosa” para se transformar numa figura “bestial”. O tom da sua voz altera-se, deixa de balbuciar e gemer de forma sensual para gritar e emitir outros registros sonoros distorcidos, ainda usando a sua fala incompreensível. Como também em *Monólogos del culo*, por meio da qual propõe uma “criatura demoníaca”, uma combinação da projeção na sua bunda da própria boca em tempo real que grita, geme, enquanto toca seu sexo, em uma atitude cênica pós-pornográfica, fazendo uso do erotismo, do pornográfico e do prazer no arranjo do ativismo performático. Granados promove uma desconstrução do corpo pornificado de La Fulminante, empodera-se e passa a ter o lugar da fala, só que a partir da boca/ânus/sexo. De posse deste recurso, Granados parodia o erótico.

Fig. 15: La Fulminante em *Monólogos del culo*, *Con el diablo adentro*. Barcelona, 2014. Foto: arquivo pessoal de Nadia Granados.

Tanto nas manifestações artísticas transfeministas quanto nas pós-pornográficas é comum o uso da paródia como recurso para se criar uma contra-narrativa. Paródia entendida nos termos que Judith Butler lê como deslocamento crítico das categorias identitárias de gênero, criando um simulacro que desorienta a própria noção de identidade:

Embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos sejam claramente parte da cultura hegemônica misógina, são, todavia, desnaturalizados e mobilizados por meio de sua recontextualização parodística. Como imitações que deslocam efetivamente o significado do original, imitam o próprio mito da originalidade. No lugar de uma identificação original a servir como causa determinante, a identidade de gênero pode ser reconcebida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo dessa construção (BUTLER, 2008, p. 197).

Butler refere-se às paródias tratadas nas práticas culturais do travestimento e estilização sexual dos *drag queens* e das identidades lésbicas *butch/femme*. Entretanto, cabe a definição para compreender La Fulminante como um simulacro que desconstrói a imitação original da latina *sexy* que dança sensualmente ao som de “reggaeton”, para veicular outras narrativas que desarticulam os discursos engendrados e naturalizados pela exploração sexual dos corpos das mulheres. Sua ação ativista dialoga com as teorias críticas feministas contemporâneas, pois a identidade parodística é uma apropriação crítica da estereotipia dos papéis sexuais e da prática heteronormativa da sexualidade.

Em La Fulminante, a paródia é subversiva em si mesma. Inicialmente criada para apresentações de performances ao vivo – nas ruas e em cabarés – também é um experimento virtual pós-pornográfico de Granados em vídeoperformances ou “vídeos para mentes adultas”, como define Granados, publicados em seus sites na internet.⁴⁰

⁴⁰ E, devido à circulação do seu trabalho veiculado pela web, tem sido convidada para apresentar performances, exibir seus vídeos/manifestos e ministrar oficinas práticas em eventos artísticos ou residências com coletivos que trabalham a sexualidade como expressão. Por exemplo, no Brasil, Nadia Granados foi convidada pela Casa Selvática e Espaço Tardanza para ministrar a residência artística Las Rabiosas Eroticas, em Curitiba, janeiro de 2013. Seus sites estão disponíveis em: <www.nadiagranados.com> e <www.lafulminante.com>. Acesso mai. 2016.

Ação # 3: Videoperformance *Maternidad obligatoria* (2011)

La Fulminante está deitada de bruços numa cama de casal, seminua, apenas envolta em lençol, numa situação lânguida que sugere o instante logo após ter feito sexo com um homem, pois, no enquadramento, há o destaque para uma camisinha usada na beirada da cama, contendo no seu interior um líquido aparentando esperma. Enquanto fala a sua língua incompreensível, chupa, lambe, assopra, brinca com a camisinha de forma erotizada, simulando uma felação grotesca, até o líquido escorrer pela sua boca. Faz uma gestualidade que nos remete às cenas de filmes pornô, que sempre terminam com os homens ejaculando na boca das atrizes. A narrativa é interrompida pelo plano detalhe na camisinha de onde surge a imagem de uma autoridade da igreja católica, o arcebispo de Granada, Javier Martínez, no seu discurso moralista pró-vida proferido em 2012, que scandalizou as feministas do mundo pelo seu posicionamento radical contra o aborto. E na legenda, a tradução da fala erótica dita pela Fulminante, em defesa dos direitos às mulheres de gozar sem fins reprodutivos: “La maternidad no puede ser considerada un deber, es una decisión personal. No más crucifijos en nuestros ovarios. Exigimos el derecho a decidir sobre el rumbo de nuestras vidas”.

Fig. 16: Imagem da videoperformance *Maternidad obligatoria* (2011).
Foto: arquivo Nadia Granados.

Ação # 4: Videoperformance *Lavado de imagen - El vídeo que está llenando a todos los colombianos de orgullo* (2014)

Enquanto bebe várias garrafas *long neck* de cerveja, La Fulminante imprime, recorta e cola fotos de vários representantes políticos da Colômbia, confeccionando “displays” com as respectivas imagens. Close em seu rosto sem maquiagem, visivelmente embriagada. Passa a língua na boca da garrafa como se fosse um pênis e emite pequenos arrotos. Num outro enquadramento, com o vestido levantado, tira a calcinha, agacha sobre suas sandálias douradas, de salto alto, e urina nas “caras” dos políticos e outras autoridades do governo colombiano. Ao passo que ela realiza sua ação terrorista, ouvimos trechos de falas proferidas em discursos políticos dirigidos à população e à mídia, como a do presidente Álvaro Uribe, repetida várias vezes: “[...] lo que hay en nuestro ser lleno de defectos, es un inmenso amor por Colombia”. O vídeo é propositadamente realizado com pouquíssimos recursos técnicos, muitas vezes sequências inteiras estão no escuro. Desde os displays com as fotos dos políticos, os enquadramentos, a sonorização e a edição final, toda a produção é feita com intencional amadorismo.

Fig. 17: Frame da videoperformance *Lavado de imagen - El vídeo que está llenando a todos los colombianos de orgullo*, 2014. Foto: Andrea Hernandez.

As ações performáticas e ativistas virtuais, como estas de La Fulminante, desafiam as noções de corporeidade para além de um evento corporificado ao vivo. São manifestos performáticos que exploram temas relacionados às mulheres e às políticas colombianas (mas que cabem bem para outras culturas) e expandem a definição da performance para o campo da internet, capaz de desenvolver crítica e intervenção sobre o capitalismo digital transnacional. Nelas, a corporeidade de La Fulminante também é inspirada nas representações de desejos e excitações eróticas virtualizados pelos sites de sexo e excitação, do mercado do sexo, da indústria pornográfica que é hoje o motor impulsor da economia mundial dos meios de comunicação virtuais.⁴¹ Em crítica à hostilidade do prazer a serviço da produção de capital, onde os “[...] corpos funcionam como fontes carnavais e numéricas de capital ejaculador” (PRECIADO, 2008, p. 43), propõe um contra-discurso, “um discurso radical, vermelho, que tem o objetivo de fazer perguntas sobre o sistema predatório contra o qual, hoje, muitos se levantam inconformados”, nas palavras de Granados.⁴²

Nos dois exemplos de videoperformance, Granados aborda temáticas como o direito das mulheres ao seu corpo, ao aborto, à sexualidade, e uma crítica aos governantes com tendências neoliberais e conservadoras que instauram um momento de instabilidade política no seu país. Suas videoperformances são elaboradas com o intuito de circular independentemente na internet como um desdobramento das ações ciberfeministas.

O ambiente virtual tem estimulado a disseminação de blogs, sites, e comunidades em redes sociais para articulação de conteúdos ativistas feministas, como midiativismos. Com a finalidade de comunicar e difundir pontos de vistas reivindicatórios pessoais, a criação de plataformas independentes é o espaço ideal para veicular críticas sociais e políticas, muitas vezes espetacularizadas (como é o caso de Granados), conformando um ativismo virtual bastante comum na atualidade.

No Brasil, por exemplo, o ciberfeminismo tem sido uma ferramenta semeadora de ativismos virtuais feministas e vem emergindo a partir da progressão crescente de sites

⁴¹ A cada dia diversos sites pornográficos são criados para a um número exponencialmente crescente de usuários. “Trata-se da entrada do corpo auto-pornográfico como nova força da economia mundial” (PRECIADO, 2008, p. 36), com dimensão espetacular de atitudes exibicionistas.

⁴² “[...] un discurso rojo, radical, que pretende hacerle preguntas sobre el sistema depredador contra el cual hoy muchos se levantan inconformes”. Tradução minha. Disponível em: <http://paroledequeer.blogspot.com.br/2012_05_01_archive.html>. Acesso mar. 2015.

com temáticas das mulheres. São plataformas feministas que divulgam manifestos, textos, promovem fóruns, como o blog coletivo “Blogueiras Feministas” (www.blogueirasfeministas.com); “Escreva Lola, Escreva” (www.escrevalolaescreva.blogspot.com.br), criado pela professora da Universidade Federal do Ceará Lola Aronovich; e “Think Olga” (thinkolga.com) projeto feminista criado em abril de 2013 pela jornalista Juliana de Faria. E campanhas de denúncia à violência contra a mulher, como “Deixa Ela em Paz” (benfeitoria.com/deixaelaempaz), coletivo feminista que promove ações de ocupação do espaço público pelas mulheres, criando formas de combater o machismo e a discriminação de gênero; “Chega de Fiu Fiu” (www.chegadefiufiu.com.br), plataforma virtual para denunciar, inclusive anonimamente, casos de assédio sexual em locais públicos. Muitos dos ativismos virtuais são divulgados em redes sociais e reverberam em atos públicos, como a Marcha das Vadias e o Por Todas Elas – este teve manifestações em mais de cinquenta cidades brasileiras simultaneamente, a partir de convocatórias via Facebook, após o caso de estupro coletivo de jovem carioca de 16 anos por 33 homens, no Rio de Janeiro, no início de 2016.⁴³ E tantos outros sites de entidades e organizações feministas que também colaboram para a visibilidade, disseminação dos feminismos no país e empoderamento das mulheres.

De forma similar a estas manifestações de ciberfeminismo, embora tendo a arte como linha de fuga para a crítica política, Nadia Granados faz uso da ferramenta virtual e tecnológica justamente pelas suas reverberações no ciberespaço. E como estratégia principal para este fim, apropria-se do erótico e da linguagem estética do pós-pornô. Por exemplo, na abertura do site homônimo La Fulminante, o forte apelo sexual dos códigos visuais típicos do conteúdo de sexo é uma porta de entrada para seu ativismo virtual. Estão dispostos os frames das videoperformances que destacam partes do seu corpo como seios, nádegas, boca ou ainda recortes de cena simulando atos sexuais, como felação e sodomia. Não há nelas um refinamento estético. São intencionalmente amadoras, feitas com recursos simples de captação de imagem, enquadramento, iluminação – muitas vezes com cenas inteiras com sombras – e edição, resultando em uma “[...] estética crua e direta,

⁴³ O caso, que ocorreu em maio de 2016, gerou reações nas redes sociais. Organizações feministas convocaram atos públicos e marcha de mulheres ocupando simultaneamente as ruas de mais de cinquenta cidades brasileiras, em repúdio à cultura do estupro. Em São Paulo, a primeira edição que aconteceu em 1º de junho reuniu aproximadamente 30 mil mulheres. Informações disponíveis em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/27/politica/1464360226_852010.html>. Acessos nov. 2016.

potencializada por uma narrativa simples e sem elipses, pouco interessada em provocar um efeito de realidade” (VIANA, 2013, p. 151).

Fig. 18: Fotograma *Chupada anti-imperialista* (2010). Foto: Arquivo pessoal de Nadia Granados.

Sobre o processo criativo dos seus vídeos, Granados descreve:

Eu crio meus vídeos que são veiculados pela internet a partir de improvisações em torno de um tema. Todo o desenvolvimento da ação é improvisado, pautado na auto-observação do meu exibicionismo. Também trabalho com objetos que me ajudam na exploração do tema selecionado como pano de fundo. Eu falo a língua da Fulminante que é uma língua que não existe. Eu simplesmente improviso e gravo. Depois, eu a traduzo. Isso é muito trabalhoso e uma atividade que me exige muita responsabilidade. O que ela está dizendo? Quando eu realizo a ação corporal, meus gestos, não estou pensando em nada. Como estou falando uma língua inventada, é um momento em que meu pensamento está na ação. Me manipulo, me observo e realizo a ação. E gravo uns 10, 15, 20 minutos corridos. Em seguida, inicio o processo de edição e tradução dessa fala. Eu escrevo as legendas a partir das sonoridades das palavras. Pesquiso artigos, faço leituras do tema que quero tratar, seleciono o material e, enfim, construo a fala da Fulminante (Em entrevista a Stela Fischer, março de 2015).

Incorporando a tecnologia, o corpo excitável e o erotismo como transgressão, suas videoperformances são críticas à tecnoprodução da excitação e do prazer feita por corpos

virtuais, denunciado por Paul B. Preciado como: “No âmbito do sistema capitalista heterocentrado, o corpo funciona como uma prótese-total a serviço da reprodução sexual e da produção de prazer genital” (PRECIADO, 2014, p. 59). Nelas, Granados faz uso do humor e da paródia como subversão. Parodia a pornografia, por exemplo, ao manipular objetos e símbolos substitutos do pênis, como revólver, garrafas de cerveja, torre de igrejas etc., para simular atos de felação, sodomia e penetração. E em decorrência das ações “erótico-terroristas” virtuais, grande parte de suas videoperformances tem sido retirada do ar, prática de censura bastante comum nas redes de compartilhamento de vídeos, como o YouTube e Dailymotion, e redes sociais como o Facebook. A justificativa é o uso da nudez e o repertório de imagens pornográficas. Mas o teor de seu posicionamento crítico e ativista sem ressalvas diante dos valores moralistas das instituições – inclusive religiosas – e o escracho ao expor figuras políticas públicas e representantes políticos, isso sem dúvida faz com que seus vídeos sejam censurados. Como em *Maternidad obligatoria*, no qual coloca dentro de uma camisinha “usada” o rosto do arcebispo de Granada, Javier Martínez, em discurso moralista pró-vida proferido em 2012 contra o aborto. Ou em *Lavado de imagen*, em que Granados urina nas “caras” de governantes da Colômbia.

O uso de fluidos corporais, como urina, sangue, sêmen e excrementos é corrente na história da performance, como prática insurgente que se estende nas práticas pós-pornográficas. Artistas como Diana J. Torres e seus atos com *squirting* (ejaculação feminina); Rocío Boliver em intervenção durante ato público no Zócalo (México), defecou sobre foto do presidente mexicano Enrique Peña Nieto em protesto durante a campanha presidencial de 2012; a performer paulista Priscilla Toscano na intervenção urbana *Máfia – Exposição interativa*, urinou e defecou na imagem do repulsivo deputado Jair Bolsonaro (PSC-RJ), na Avenida Paulista, em abril de 2016. Esta última é ação do Desvio Coletivo cuja proposta era cuspir nas fotos dos 38 políticos que votaram a favor do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff. Toscano escolheu a imagem de Bolsonaro, político reacionário que homenageara o torturador da ditadura militar brasileira, o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, ex-chefe do DOI-CODI (órgão do Exército de inteligência e repressão), na ocasião em que declarou voto a favor da cassação de Rousseff no plenário da Câmara.⁴⁴

⁴⁴ O vídeo da ação de Priscilla Toscano virilizou na internet. Desde então, a performer vem sofrendo retaliações, perseguições e linchamento moral. Foi demitida do seu emprego na Secretaria de Cultura de

Assim como essas artistas, Granados também emprega fluidos e excrementos corporais considerados abjetos no intuito de tensionar a produção de sentido político do corpo, a fim de radicalizar seus ativismos. Ela faz da plataforma performática virtual um momento para politizar os discursos sobre a sexualidade e a opressão, ao mesmo tempo em que burla, parodia e erotiza toda uma problemática de abordagem política de seu país. Denuncia o sexismo, o patriarcado, a discrepância social acarretada pelos conflitos armados entre guerrilhas, paramilitares e o Exército Nacional da Colômbia. E na paródia, encontra-se o contrapondo do humor crítico, algo herdeiro da “mãe” do pós-pornô Annie Sprinkle quando ela convida o público para olhar o interior de sua vagina com um espelho. Só que o convite feito por Granados aos internautas é o de, através deste “programa sexual”, virtual e pós-pornográfico fazer com que um novo modelo de subjetivação ética possa restaurar o corpo das mulheres e a cultura violentamente suspensos pelo processo neoliberal de alienação de países da América Latina.

Desta maneira, o erotismo de La Fulminante satura a historicidade do corpo culturalmente fetichizado e colonizado das mulheres latinas. Em suas ações, localizam-se vestígios do pensamento decolonial, ao tecer críticas sobre o corpo colonizado. Um corpo “[...] transfigurado, domesticado e silenciado pela violência; ou, por outro lado, um corpo possuído pelo espírito colonizador, uma máquina mimética que, ao reproduzir a mentalidade colonial, torna-se um colonizador de sua própria terra e gente” (FABIÃO, 2015, p. 45). Ou ainda, como articula María Lugones (2014) ao defender que para decolonizar o gênero é necessário uma práxis, como crítica e para desagregar as opressões que racializam, colonizam e objetificam o corpo das mulheres sob as lógicas heteronormativas e capitalistas. Assim, o feminismo decolonial enredados a elementos da pós-pornografia são referentes situados nas ações de Granados que desmantelam – ao menos em cena – o seu corpo colonizado e dominado, numa dinâmica desobediente de empoderamento da artista e na proposição de uma cena transgressora.

A transgressão está – além da afronta direta às figuras de poder e nos discursos politizados das legendas – nas fissuras do erótico por onde escapam, intencionalmente,

São Paulo, teve de mudar seu visual e cancelar suas contas nas redes sociais. “Tive que seguir protocolos de segurança para proteger a minha vida. Recebi ameaças de todos os tipos. Do estupro coletivo à possibilidade de agressão física. Fui perseguida nas redes sociais e por alguns veículos de comunicação, que divulgaram o meu endereço, o local do trabalho, o número do telefone e a placa do carro. De uma hora para outra, experimentei um inferno. Passei por uma perseguição política”, relewa Toscano. Trecho da entrevista disponível em: <<http://www.metropoles.com/colunas-blogs/tipo-assim/priscilla-toscano-a-artista-que-sobreviveu-ao-odio-das-redes-sociais>>. Acesso em nov. 2016.

ambiguidades e contradições. Em vários momentos, Nadia Granados deixa-se revelar no corpo de La Fulminante. Escapa a artista em si que se mostra sem maquiagem, exibindo muitas vezes uma careca ao tirar a peruca loira, desenvolvendo uma dança mais grotesca que erótica, dando pistas de sua própria sexualidade lésbica, dissidente e combativa. Criadora e criatura em cena num mesmo corpo, uma burlando a outra e construindo uma narrativa que desestabiliza as convenções iconográficas do erótico e da mulher latina: “O erótico no meu trabalho está na ação, na fragmentação do meu corpo. E o interessante é que o tempo todo eu também rompo com o erótico. O erotismo é uma intenção apenas que se desdobra em outras ações”.⁴⁵

Fig. 19: La Fulminante. Foto: Gianni Congiu.

⁴⁵ Em entrevista a Stela Fischer, março de 2015.

Rocío Boliver: La Congelada de Uva

Ação # 5: *Entre la menopausia y la vejez, belleza alternativa* (2014)

Montreal, Canadá. La Congelada de Uva, nome artístico de Rocío Boliver, está sentada em frente a uma mesa, sobre a qual jazem um espelho e objetos variados de beleza feminina. Com calma, esteriliza os materiais que serão utilizados nas perfurações e costuras de sua pele. A performer tem enxertado em seu rosto e pescoço *piercings* que servem como pequenos ganchos por onde ela passa e amarra fios de nylon, um a um. Depois de atados, os fios são puxados até que a pele de seu rosto e pescoço fique totalmente esticada, fixando-os em instrumentos acrílicos cirúrgicos acoplados a sua testa e nuca. Cria um “rostomostro” em referência às cirurgias plásticas estéticas anti-idade. Enquanto executa a sua ação, conversa e interage com o público que a assiste. Depois de “esticada” sua pele com um efeito de juventude fúnebre, ela se maquia diante de um espelho, passa batom, rímel e sorri para fotos.

Fig. 20, 21 e 22: Apresentação da performance *Entre la menopausia y la vejez, belleza alternativa* no 9º. Encuentro do Hemispheric Institute of Performance and Politics, em Montreal (Canadá), 2014. Foto: Julio Pantoja / Instituto Hemisférico.

I

Entre la menopausia y la vejez é um projeto que Rocío Boliver (ou La Congelada de Uva, nome que usa em suas ações artísticas e ativismos) vem realizando desde 2012. São diferentes performances, ensaios fotográficos e intervenções que desdobram o tema do envelhecimento. Da velhice tal qual uma “realidade incômoda” ou “paródia da vida”, como depõe Simone de Beauvoir: “crescer, amadurecer, envelhecer, morrer: a passagem do tempo é uma fatalidade” (BEAUVOIR, 1990, p. 661). O recorte de Boliver destaca o corpo, particularmente, o das mulheres em “envelheceres”. Suas ações ampliam a percepção para a problemática implicada entre gênero e geração que é permeada por preconceitos sexistas e gerofóbicos.

Rocío Boliver completou 60 anos em 2016, comemorados num ato performático.⁴⁶ Ela faz do próprio processo de envelhecimento material para o ativismo contra a repetição estilizada das ficções culturais do corpo jovem, instituída pelos padrões regulatórios das hegemonias da economia estética que espetacularizam a juventude. A performer ataca como o corpo das mulheres é afetado pela ditadura da beleza com aval do mercado capital das indústrias cosméticas que traduzem o envelhecer como abjeção. Sob esta ótica, o corpo é manipulado como um projeto para ir contra os seus reflexos naturais.

Segundo a nossa sociedade do espetáculo, o corpo é algo que pode se adquirir, treinar, refinar, desenhar, exhibir e preservar para sempre. Neste mundo que glorifica a juventude, a sexualidade, o dinheiro, o poder e o prazer, a vida é um estilo, mais do que uma realidade existencial. O corpo humano tornou-se um projeto a ser realizado, um exercício dentro de um sistema de representações mediadas pelas novas tecnologias digitais (TAYLOR, 2012, p. 96).⁴⁷

Sua performance evidencia os “horrores” do envelhecimento das mulheres, a deterioração do corpo físico e da beleza, a menopausa, a morte. Mas esta crítica é feita do jeito de Boliver, ou seja, com ironia, escárnio, violência e afronta radical, colocando o corpo como experiência de instabilidade frente ao tempo e à existência. Boliver é sarcástica consigo mesma. Em cena, brinca com a sua idade e faz piada com a flacidez de

⁴⁶ Com a performance *Sweet sixteen*, Rocío Boliver encerrou as atividades do X Encuentro Excentrico: disidencias, soberanías, performance, do Hemispheric Institute of Performance and Politics, que aconteceu de 17 a 23 de julho de 2016.

⁴⁷ “Según nuestra sociedad del espectáculo, el cuerpo es algo que se puede adquirir, intrigar, perfeccionar, diseñar, lucir y preservar para siempre. En este mundo que glorifica la juventud, la sexualidad, el dinero, el poder y el placer, la vida es un estilo más que una realidad existencial. El cuerpo humano se ha convertido en un proyecto por realizarse, un desempeño más, dentro de un sistema de representaciones mediado por las nuevas tecnologías digitales”. Tradução minha.

sua pele. Revela o que “deve” ser oculto, o feio, o que a sociedade heteronormativa exclui e escamoteia, considerando indigno e vergonhoso. Ela exagera no uso de códigos de demarcação do corpo ditados pelos tratamentos anti-idade e cirurgias plásticas para escamotear os processos naturais de envelhecimento. *Entre la menopausia y la vejez, belleza alternativa* consiste em criar um rosto sem rugas nem papadas, em afronta às práticas violentas a que as mulheres se sujeitam, como nas cirurgias de ritidoplastia,⁴⁸ por exemplo, e aos protocolos que normatizam o corpo feminino. Para tanto, a performer se corta, fura o seu rosto, sangra, resultando na produção de uma “máscara” monstruosa de um rosto com a pele totalmente esticada. “Espero que a minha ridicularização dessa realidade contemporânea absurda exponha uma sociedade destruída, baseada nas aparências, e como a velhice tornou-se sinônimo de insulto”, relata a performer.⁴⁹

Sua ação é composta de uma relação de amor e ódio com o próprio processo de envelhecimento. E essa ambiguidade gera uma expansão do “eu” da artista para uma reconfiguração de subjetividade na qual o público e o privado estão entrelaçados. Na performance, está a mulher em seu envelhecer que denuncia a exclusão por não se adequar aos padrões de beleza impostos por uma economia da subjetividade, marginalizada e negada como mulher. Boliver não reivindica o lugar das mulheres idosas, mas encontra no seu pronunciamento performático o lugar do seu próprio corpo. E faz isso ao expô-lo, ao mutilá-lo e ao colocar às vistas do público o que deve ser oculto e negado.

A temática tem-se desdobrada em diferentes ações, como *Entre la menopausia y la vejez, el cantar de las tritonas* (2014), parceria com a performer espanhola Begoña Grande; solo com título em inglês, *Between menopause and old age*, no qual utiliza outros elementos como andadores, apliques de cabelo, espelhos, recortes de fotografias “pregadas” ao corpo, combinados com mutilações e autoflagelo; intervenções de rua e ensaios fotográficos em que Boliver ocupa espaços públicos vestindo lingerie sensuais e fraldas geriátricas, posando em atitudes corporais comuns em campanhas publicitárias de beleza feminina. No conjunto destas performances sobre o envelhecimento, Boliver visibiliza as discriminações geracionais contra os corpos das mulheres, levantando também uma análise de gênero sobre o envelhecer. É uma abertura para se pensar e

⁴⁸ Ritidoplastia ou *lifting facial* é a intervenção cirúrgica na face e pescoço, sob finalidades estéticas.

⁴⁹ Depoimento e vídeo da performance disponíveis em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc14-performances/item/2350-enc14-performances-boliver-menopause>>. Acesso mai. 2016.

reivindicar um corpo feminino em conciliação com o processo natural do envelhecimento, independente dos cânones impostos pela cultura hegemônica.

Fig. 23: Rocío Boliver e Begoña Grande em *Entre la menopausia y la vejez, el cantar de las tritonas*. Chicago, 2014. Fotos: by Mateo.

Fig. 24 e 25: Rocío Boliver durante ensaio fotográfico e intervenção em Lisboa inspirados em sua pesquisa a partir do envelhecimento. Foto: Cris Severo.

II

As performances de Rocío Boliver são perturbadoras pela forma deliberada em que afronta os tabus e moralismos, ataca as religiões, o machismo, o consumismo, a cultura da juventude, a beleza publicitária e a mercantilização dos corpos das mulheres. O transgressor se instaura na presença do corpo – às vezes erótico, noutras grotesco, ou os dois ao mesmo tempo – e no lugar que ela me coloca como espectadora da sua – suposta – dor, pois faz intervenções no seu corpo expondo-o em situações de risco físico, utilizando-se da automutilação, perfurações com ganchos, *piercings* e agulhas, cortes, suturas, a maioria com manipulação de sangue. Mas ao mesmo tempo em que a vejo imolar o próprio corpo em cena, vejo também a radicalização do erotismo, na medida em que toma posse do seu próprio prazer e burla as regras ditas cabíveis da sexualidade, das moralidades, das regras sociais instituídas sobre nossos corpos, promovendo, assim, a sua transgressão. Nas palavras de Boliver: “[...] eu mostro o horror. Sou uma performer maldita. Eu não venho para divertir ninguém”.⁵⁰

A teórica da cena contemporânea, Erika Fischer-Lichte (2011), lembra que para quem assiste a rituais de auto-sacrifício, tanto o espanto quanto a curiosidade sádica ou o voyeurismo são acompanhadas por reações fisiológicas. Esse efeito se deve ao fato de que artistas como Boliver incorporam a violência sobre si mesma e suscitam efeitos intensos:

Em nossa cultura prevalece o culto obsessivo da juventude, da magreza e da boa forma física. Os corpos que se opõem fortemente a esse ideal são estigmatizados por recorrer ao expediente de anomalia e são excluídos, tanto quanto possível da esfera pública. A doença e a morte em nossa sociedade não é que sejam tabus, é que são anátemas. Os corpos que nos lembram a elas despertam aversão, repulsa, nojo, medo e vergonha (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 304).⁵¹

Os significados adquiridos a partir da exibição desses corpos influem na dinâmica de percepção da performance. No ato da percepção, surgem significados corporificados

⁵⁰ Entrevista com Rocío Boliver, conduzida por Antonio Prieto Stambaugh, disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org>>. Acesso abr. 2015.

⁵¹ “En nuestra cultura impera el culto obsesivo a la juventud, a la delgadez y la buena forma física. Los cuerpos que se oponen rotundamente a este ideal son estigmatizados apelando al expediente de anomalía y excluidos en lo posible del ámbito público. La enfermedad y la muerte en nuestra sociedad no es que sean un tabú, es que son anatema. Los cuerpos que nos recuerdan a ellas suscitan aversión, repugnancia, asco, miedo y vergüenza.” Tradução minha.

que se articulam fisicamente no espectador, gerando um estado de instabilidade: “A experiência estética se vive neste caso como uma experiência de crise que não pode ser superada por meio da reflexão ou de uma mera contemplação” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 315).⁵²

Na experiência estética de Boliver há uma modificação física, seguida de um estado físico e emocional instaurados pelas sensações que as imagens e sua atitude em relação ao próprio corpo promovem em cena. São efeitos provenientes da precipitação de um corpo liminar que determina menos uma tentativa de compreensão do que a experiência de instabilidade. O que impacta não é apenas o autoflagelo, mas como Boliver articula estas ações violentas sob temas que desencadeiam afetos. A metáfora da dor ritualizada desterritorializa o erótico, o sexo, e tem um efeito político na premissa de Boliver. Através do terror e da transgressão do erótico, na medida em que faz uso do prazer em cena ao mutilar-se, a performer oferece seu corpo não legitimado pela ótica normativa, reinscrevendo-o num processo desestabilizador, um exercício estético que irrompe em configurações pós-pornográficas.

III

Considerada pioneira nas artes pós-pornográficas no México, sua história é curiosa pelo fato de ter transitado por diversos campos tidos como tradicionais na mídia mexicana. Foi apresentadora de telejornalismo na TV Azteca, trabalhou como modelo, com publicidade e teatro antes de chegar à literatura erótica e, consequentemente, à performance. A partir de 1992, Rocío Boliver passou a escrever e recitar seus textos eróticos que rompem com as noções tradicionais da categoria mulher, como no livro *Saber esCoger* (Ed. Colofón). Ganhou destaque no circuito das artes performáticas pós-pornográficas concomitante aos estudos na Tish School of the Arts, na New York University, com Richard Schechner; e na Arts Plastiques du Cégep de L’Abitibi, em Quebec, Canadá. Nas últimas décadas, vem atuando diretamente no circuito da performance política, apresenta-se em diversos países, ministra oficinas e conferências, explorando práticas eróticas pós-pornográficas com um trabalho radical de uso e exposição do corpo e de sua sexualidade.

⁵² “La experiencia estética se vive en este caso como una experiencia de crisis que no puede superarse por medio de la reflexión sosegada o de mera contemplación”. Tradução minha.

Suas ações são violentas, pois desconcertam e desafiam os seus próprios limites e os de seus espectadores, como o fazem a performer francesa Orlan e os brasileiros Sara Panamby e Filipe Espíndola.⁵³ “Sua performance depende da ideia de consentimento: tanto ela como o público estão presentes por sua própria vontade. Também requer uma cumplicidade de exibicionismo e voyeurismo” (TAYLOR, 2012, p. 83). Como na performance *¡Cierra las piernas!* (2003), na qual costura os lábios vaginais após introduzir em sua vagina uma imagem de Jesus Cristo. Boliver efetua um itinerário poético que conduz do erótico à transgressão, tendo como consequência a profanação do corpo, da sexualidade, assim como de valores instituídos e tudo que neles estão imbricados. Afinal, a profanação em suas performances é um contradispositivo que, como diz Giorgio Agamben (2007, p. 68), no ensaio *Elogio da profanação*, implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas.

Boliver coloca seu corpo em experiência como proposta de profanação, do próprio corpo e dos conceitos arraigados sobre ele. A profanação é o operador que delimita a configuração do sujeito dissidente das normas para impactar no âmbito público outras possibilidades de ser. É um contínuo do erótico empregado como dissolução das formas socialmente constituídas, regulares, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos, como descreve Georges Bataille (2014, p. 42). Para o filósofo francês, é impossível pensar o erotismo sem a transgressão das leis que definem e marcam as identidades sociais e das práticas interditadas que devem ser continuamente profanadas. A ultrapassagem dos limites não deve ser entendida como ausência de normas, mas como estratégia para o desafio, para o escândalo, para o transgressor.

⁵³ Sara Panamby é performer e pesquisadora de práticas de corpo-limite. Formada em Performance pelo curso de Comunicação e Artes do Corpo (PUC-SP). Mestra e doutoranda em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Vem desenvolvendo, juntamente com o seu companheiro Filipe Espíndola, um trabalho artístico de *body art* e *body modification* com apresentações de performances que utilizam suspensão e práticas radicais do corpo.

“El único modo en que puedo vengarme de la vida que me tiene cogida de los huevos es haciendo performance. Es la forma de pintarle mecos y burlarme de la vida; de perder mi fragilidad y creer que puedo sobrepasar la muerte. El performance es la manera de envalentonarme, transgredir y no temerle a nada y así destruir los límites que me constriñen. Aventarme de lleno a la locura y salir, no sólo ilesa sino más lúcida, más cuerda.”

(Rocío Bolívar.
www.rocioboliver.com)

Fig. 26 e 27: Rocío Bolívar na performance *De pelos*, apresentada no Festival Panorama Armazém da Utopia, Rio de Janeiro, em 2011. Foto: divulgação.

A transgressão é uma fronteira entre desobediência aos dispositivos disciplinares e revolução para o corpo. Para Michel Foucault, transgressão é aquilo que revela um mundo que se apresenta na experiência da transposição do limite, que se faz e desfaz exatamente a partir do que o transgride, é um gesto relativo ao limite. A transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento tênue de memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível (FOUCAULT, 2009, p. 32). Para Foucault, o erotismo é uma outra forma através da qual a sexualidade é a própria transgressão.

Assim, na intersecção entre o conceito de transgressão e erotismo para expandir os significados da cena de Boliver conforma-se um jogo no qual nem o limite, nem a transgressão são definitivos. Esta incerteza invertida é o que leva para a criação do sentido do discurso ético, pois a própria transgressão “afirma o ser limitado” (FOUCAULT, 2009, p. 33). Desse modo, a transgressão no ativismo de Boliver é um ato de ir além do próprio erotismo e de recusar tudo aquilo que é imposto ao seu corpo, propondo, cenicamente, uma ultrapassagem radical desses limites. Essa passagem valida a afirmação da performer que alicerça toda a sua arte: “a sexualidade é política”.⁵⁴

Boliver define-se como uma artista erótico-pornográfica e sua estética como grotesca. Aliás, desarticula, nas palavras do pesquisador Antonio Prieto Stambaugh, a recepção do erótico ao torná-lo grotesco. E o grotesco localiza-se na submissão de seu corpo a estados de dor e prazer; no verter do sangue na feitura de suas imagens; nos testemunhos que expandem suas performances para um entendimento político da necessidade de se fugir a um corpo e uma sexualidade culturalmente predeterminados. O grotesco está na forma como ela perturba as regras, desrespeita os limites do próprio corpo e do erotismo e na subversão à identidade agenciada pelas normas.

Assim sendo, o corpo grotesco de Boliver também pode ser correlacionado à noção de abjeção, nos termos da filósofa feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva (1998). Abjeção como aquilo que não se integra ao sistema de normas legitimadas e conforma, assim, seu limite constitutivo. O abjeto se produz a partir do próprio espaço de poder que cria um sujeito diferenciado por meio da exclusão. É condição das próprias

⁵⁴ Entrevista com Rocío Boliver conduzida por Antonio Prieto Stambaugh durante o 7o. Encuentro do Hemispheric Institute of Performance and Politics, em Bogotá (Colômbia), em agosto de 2007. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc09-encuentro-interviews/item/1773-interview-with-roc%C3%ADo-boliver>>. Acesso em abril de 2015.

normas gerarem um excedente, aquilo que escapa de seus limites: “[...] esta lógica de exclusão é que permite a existência do abjeto” (KRISTEVA, 1998, p. 88).

Abjeção, nesse sentido, é a reação ao disciplinamento, às normatividades, aos cerceamentos sociais dos modos de existir. E abjeto apresenta-se em tudo aquilo que altera a identidade e a ordem e ameaça as fronteiras nas quais o sujeito – ou o corpo – são constituídos socialmente. Kristeva formula que a ideia de abjeto aproxima-se às noções de existência que representam o que é considerado pelas normas sociais como inadequado, impróprio, desordenado, sujo. Por este motivo, o abjeto é excluído e reprimido, especialmente em culturas heteronormativas. Isso explica o sexismo, a homofobia, a gerofobia, o racismo e todo um espectro de rechaços de corpos que são excluídos das identidades culturalmente hegemônicas.

Na continuidade, Judith Butler (2002) delimita o abjeto como corpo e sujeitos cujas vidas não são consideradas dignas de serem ‘vivas’ dentro de determinadas matrizes culturais, nas quais a materialidade de seus corpos é entendida como repulsiva. Os corpos abjetos não são inteligíveis, são destituídos de sua humanidade e invisibilizados. No entanto, são vidas materializadas, vividas e que reclamam a sua legitimidade social por aqueles que não compactuam com a hierarquia dos sujeitos, mas que a invisibilidade é necessária para subverter e criar espaços contra os discursos naturalizados: “[...] o sujeito constitui-se por meio da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo do sujeito, um exterior abjeto que, afinal, é ‘interior’ ao sujeito como seu próprio repúdio” (BUTLER, 2002, p. 20). E a partir dessa premissa, Butler inaugura toda uma discussão acerca da vulnerabilidade dos corpos homossexuais, transexuais, trans e intergêneros em função das normas de gênero. E ao reclamar a vida dos corpos abjetos, Butler reivindica-lhes existência e legitimidade, subvertendo os discursos hegemônicos que os invisibilizam.

Há, segundo Kristeva, um potencial subversivo no abjeto, no qual o seu significado original entra em colapso (KRISTEVA, 1998), criando espaços para problematizar a subjetividade. Como o faz Fernanda Magalhães ao colocar-se nua em espaços públicos, requerendo o lugar de existência que lhe foi “proibido” por simplesmente ter um corpo gordo, naturalizado como inaceitável, monstruoso e abjeto em relação às culturas regulatórias que ditam e automatizam corpos e existências. Nesse sentido, tanto o corpo gordo de Magalhães quanto a velhice eminente de Boliver geram

uma ruptura, um colapso, como fala Kristeva, com a “ordem”, conferindo significados de dissenso para se transformar em potência crítica. Ambas reclamam seus próprios espaços e problematizam as subjetividades fazendo uso da abjeção como via de transgressão. E nesse arranjo também são inclusas as notas dissonantes do erotismo e da nudez como elementos para tornar seus corpos ainda mais abjetos porque os põem às vistas, ou seja, eles existem.

As manifestações do abjeto, apesar de excluídas pelas normas, ressurgem e reatualizam-se em formas culturais aprovadas socialmente, como a arte, as artes do corpo, a literatura e o cinema, como o faz a pós-pornografia. A revelação do corpo abjeto em *Entre la menopausia y la vejez* relaciona problemas de subjetividades do capitalismo global que submete o corpo das mulheres aos imperativos de produção e consumo. Boliver inventa suas próprias soluções estéticas para os corpos engendrados tanto como objeto quanto produto de representações e práticas sociais. Ela se autoagride em protesto aos processos de autoprodução e modelagem de existências, induzidas pelas lógicas capitalistas de modos de vida e comportamentos. O corpo da mulher na menopausa, alerta Kristeva (1998), é naturalizado pelos discursos normativos como um corpo abjeto por ser estéril, assexuado, lamentável, esgotado em suas possibilidades de existência. Ao combinar a exibição pública de corpo envelhecido, aliada às atitudes pós-pornográficas Boliver faz de suas performances uma via de transgressão marcada pela abjeção que reclama a visibilidade e existência de outros corpos e outros sujeitos que não aqueles marcados pelas hierarquias identitárias. Práticas artísticas e ativistas que transformam abjeção em política, como a de Boliver, reapropriam os dispositivos de controle e produção corporal e subjetividades políticas das mulheres, contra os regimes e imperativos disciplinadores. Ainda necessárias.

Fig. 28: Rocío Boliver em “fotoperformance” que compõe a série *Entre la menopausia y la vejez*. Foto: <http://bgmdifusion.wix.com>.

Considerações:

“Somos todas loiras e sexy porque somos criadas assim, temos esse erotismo interiorizado” (Nadia Granados) ⁵⁵

Neste capítulo, minha intenção foi abordar algumas premissas dos “novos” feminismos, como o transfeminismo e as práticas da pós-pornografia e associá-los às práticas performáticas de artistas mulheres nas quais a espetacularização do erotismo é critério de poder e transgressão. Essa escolha se deu para instaurar uma visão mais ampla de como o corpo, a sexualidade e o erotismo têm sido aplicados nas poéticas e ativismos. Na articulação de contra-narrativas em relação aos discursos de poder arraigados dos regimes regulatórios de culturas nas quais ainda se perpetuam os processos de exploração, exposição e silenciamento das mulheres. Nessa direção, o transfeminismo e as práticas contrassexuais, propostas primeiramente por uma epistemologia feminista estadunidense e europeia, mas que são absorvidas rapidamente nas criações artísticas latinas, promovem ações que utilizam o erotismo e a pós-pornografia como princípio de transgressão e empoderamento das mulheres e de outros grupos sociais que questionam a normatização das sexualidades e disciplinamento dos corpos.

O erotismo e a exposição do corpo sexualizado não é novidade nas práticas artísticas e nas mobilizações sociais (como nas lutas LGBTT e nas campanhas contra a AIDS, a partir de meados do século XX). Neste capítulo, a abordagem da prática da pioneira nas artes pós-pornográficas Annie Sprinkle foi proposta para abrir um caminho no texto para traçar um breve percurso de artistas que demonstram como as teorias transfeministas e pós-pornográficas podem ser lidas e aplicadas na cena e no ativismo: Diana J. Torres (Espanha) e o seu pornoterrorismo, Kris Grey (EUA) e Fernanda Magalhães (BR) são contextualizadas para visibilizar outras narrativas que fazem uso do erotismo e do corpo como princípio de composição em suas performances e ações de teor ativistas e que dialogam, por fim, com as práticas de Nadia Granados (CO) e Rocío Boliver (MX).

As artistas aqui tratadas fazem uso do erotismo e/ou da sexualidade movidas por transgressão e enfrentamento ao sistema global hegemônico e heteronormativo, além do empoderamento de seus discursos. Empoderamento, de acordo com Srilatha Batliwala e

⁵⁵ Em entrevista a Stela Fischer, março de 2015.

Audre Lorde, para questionar as bases das relações de poder. É no reconhecimento das forças sistêmicas de opressão de minorias políticas, como as mulheres, que adotam atitudes desestabilizadoras e arbitrárias e atualizam as temáticas que ressignificam as reivindicações clássicas dos feminismos. A discussão a respeito do empoderamento desencadeado pelas ações performáticas destas artistas reside no questionamento da opressão e do controle de gênero inscritos na cultura heteronormativa, patriarcal e capitalista.

São ações performáticas que transitam entre o audiovisual, as artes visuais, a performance, o teatro e o ativismo. O erotismo é uma das estratégias no processo de empoderamento das artistas e, inevitavelmente, o corpo protagoniza as ações. Entretanto, o corpo erotizado não é aquele exaustivamente reproduzido e naturalizado pela lógica da economia global que submete o corpo das mulheres a determinadas normas e controles biopolíticos. Há uma abertura para a inteligibilidade de outras corporeidades tidas como dissidentes – mulheres gordas, em processo de envelhecimento, *queers*, transexuais, intersexuais, transgêneros etc. – promovendo a construção de subjetividades políticas. O corpo e a sexualidade destas artistas passam a ser plataformas artísticas e políticas de resistência ao controle e normalização da sexualidade e dos modos de existir.

De conteúdo transgressor, as performances de Boliver e Granados revelam convergências e saturações entre arte e pós-pornografia. Expõem ao extremo seus próprios corpos para a elaboração de uma leitura de um corpo feminino historicamente marcado, um corpo-mercadoria, um corpo impresso por valores e ordens heteronormativas, um corpo colonizado. O exagero da libidinização dos corpos, o autoerotismo, a incitação aos desejos, o exibicionismo, o voyeurismo, o fetichismo, a simulação de atos sexuais com objetos, o uso do prazer na automutilação são performados e empregados nas práticas de espetacularização nas quais o erotismo é um critério estético na criação de transgressão. Há, em seus trabalhos, uma colisão entre privado e público, entre real e virtual, entre o erótico e o pornográfico, um colapso entre o “normal” e o abjeto. Isso desarticula todos os binarismos em direção à enunciação de outros temas sociais, numa dinâmica estética relacional.

Neste sentido, o uso do erótico como uma forma de poder, como incita Audre Lorde, é uma prática do erotismo como experiência social que pode instigar a atitude crítica em relação às formas hegemônicas de regimento da vida. Sendo uma estratégia

de poder, um de seus efeitos é formar uma multiplicidade de relações de força que é imanente ao domínio de quem exerce. Sendo assim, o erotismo é, ao mesmo tempo, expressão, resistência e empoderamento. São os corpos das mulheres que exigem visibilidade, que se erguem, desnudam-se, gozam e parodiam contra toda e qualquer forma hegemônica e modos de existir cerceados a que historicamente fomos (e somos) sujeitas. Assim, “reconhecer o poder do erótico em nossas vidas pode nos dar a energia para alcançar uma mudança genuína dentro de nosso mundo, ao invés de simplesmente nos contentarmos com uma mudança de personagens no mesmo teatro tedioso” (LORDE, 1984, p. 59).⁵⁶

⁵⁶ “Recognizing the power of the erotic within our lives can give us the energy to pursue genuine change within our world, rather than merely settling for a shift of characters in the same weary drama”. Tradução minha.

Parte 2

Formação de uma artista / ativista / feminista

COLETIVO

RUBRO OBSCENO

Foto: Lorie Novak

Neste capítulo, descrevo o processo de criação da performance *Para aquelas que não mais estão* (2015), parceria do Coletivo Rubro Obsceno (Leticia Olivares e Stela Fischer), de São Paulo, com a performer mexicana Violeta Luna.¹ Trata-se de um memorial às vítimas de feminicídio na América Latina e, também, de uma denúncia poético-cênica da violência contra as mulheres.

O texto a seguir apresenta uma dinâmica que intercala pesquisa teórica relativa à temática; análise crítica dos procedimentos laboratoriais e criativos; imagens da referida performance; e depoimentos pessoais do percurso desenvolvido e trechos da dramaturgia (destacados do texto na forma de quadros ou *boxes*, no jargão dos diagramadores). Gestado durante o processo de criação da performance, esse conjunto de materiais conforma uma narrativa que cartografa o itinerário dividido em três fluxos: 1) início do processo, pesquisas teóricas e estudos que pautaram a criação, combinados às primeiras experimentações práticas; 2) ensaios, experimentação dos elementos que compõem a ação e finalizações do momento de ensaio, com a presença de Violeta Luna; e 3) descrição da performance em si que também é dividida em três etapas: momento 1 – início /

¹ A performance *Para aquelas que não mais estão* foi concebida no âmbito da programação da II Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo e estreou em 18 de dezembro de 2015, no TUSP, São Paulo. Também foi apresentada no X Encuentro do Hemispheric Institute of Performance and Politics, em Santiago do Chile, na data de 17 de julho de 2016. No terceiro capítulo desta tese é descrito com mais detalhe o trabalho de Violeta Luna. Já o quarto capítulo é todo ele dedicado à análise das atividades do Coletivo Rubro Obsceno.

atmosfera / denúncia / ativismo; momento 2 – memória / Juárez / tortura / carta; e momento 3 – memorial / velas / luto / cura.

Essa paisagem revela os procedimentos que modelaram a criação da performance em suportes ao mesmo tempo documental e ritualístico, sintetizando uma reação artística à temática da violência. Em *Para aquelas que não mais estão*, coloco-me em presença enquanto a artista que também desenvolve uma reflexão sobre um processo criativo próprio; a ativista feminista; e a mulher latino-americana que grita por “basta, não mais feminicídio”.

I

Convite / pesquisas / primeiros passos

São Paulo, junho de 2015. Meu telefone toca. Do outro lado da linha, um convite é feito: criar uma performance inédita a partir da temática do feminicídio para participar da II Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo, em dezembro daquele mesmo ano. A proposta é formar uma parceria entre o Rubro Obsceno, coletivo do qual faço parte junto com Leticia Olivares,² e a performer mexicana Violeta Luna. Enfim culminou o momento de criação de um memorial em celebração a todas as “irmãs” que tiveram suas vidas interrompidas simplesmente por serem mulheres.

Um pouco antes de receber o convite da curadoria da II bienal Internacional de Teatro da USP, lembro-me de assistir ao noticiário na noite de 9 de junho de 2015 em que foi difundido mais uma morte por violência de gênero. Desta vez uma menina, Vitória Nascimento dos Santos, de apenas seis anos. Estuprada e assassinada pelo próprio pai, no Rio de Janeiro. Essa notícia me afeta. Mesmo sem conhecê-la permaneço em luto por esta criança, pelo que ela poderia ter vivido, ter sido. Agora Vitória será só mais um número na crescente realidade de feminicídios no Brasil. No dia anterior a este crime, quatro

² O Rubro Obsceno é um agrupamento cênico criado em 2013 na cidade de São Paulo, a partir dos encontros do *The Magdalena Project* no Brasil. Coordenado por Stela Fischer e Leticia Olivares, o coletivo realiza projetos artísticos sociais sob a perspectiva de um teatro mais voltado ao empoderamento de diferentes grupos de mulheres. Por exemplo, mulheres com HIV, mulheres em situação de violência, mulheres com mais de 60 anos e, mais recentemente, mulheres presidiárias. Pensamos e praticamos atividades de formação e também de criação cênica.

adolescentes de 15 a 17 anos foram agredidas, violentadas e arremessadas do alto de um penhasco após um estupro coletivo, na cidade de Castelo do Piauí (PI). Danielly Rodrigues Feitosa, de 17 anos, não resistiu à gravidade dos ferimentos sofridos e morreu alguns dias depois de internada e ser submetida a uma série de cirurgias. Algumas semanas antes, em 12 de maio, veio a público outro estupro coletivo: uma menina de 12 anos foi violentada por três colegas no banheiro da escola em que estudava no Jardim Miriam, zona sul de São Paulo. Em 2 de abril, outra jovem, de 18 anos, estuprada dentro daquelas cabines de recarga do Bilhete Único na Estação República do Metrô, na mesma cidade, onde tralhava como operadora. Ela deixava o posto depois de um dia inteiro de trabalho quando foi abordada por dois homens numa tentativa de assalto. Ou seja, no espaço de cerca de dois meses (considerando-se o que a imprensa veiculou) aconteceram vários crimes de violência contra essas mulheres e cuja “causa” de todos eles decorre do simples fato de as vítimas serem mulheres. E há quem defenda – em conversas informais e sob argumentos que apenas naturalizam ainda mais a problemática de gênero – que não foi a violência contra as mulheres que aumentou no país, mas o número de denúncias devido às facilidades de acesso e maior divulgação da Lei Maria da Penha. Será mesmo?

Cotidianamente são tantas as Vitórias, as Daniellys, as Marias, as Paulas... A lista é interminável. Mas reconhecer a violência não significa erradicá-la, nas palavras de Judith Butler em *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2015):

Reconhecer a violência não garante, de modo algum, uma política de não violência. Mas o que pode perfeitamente fazer a diferença é considerar a vida precária e, portanto, também a condição de violável uma condição generalizada, em vez de uma maneira diferencial de marcar uma identidade cultural, isto é, como um traço recorrente ou atemporal de um sujeito cultural que é perseguido ou violado por definição e independentemente da circunstância histórica (BUTLER, 2015b, p. 251).

A violência contra as mulheres, em suas distintas especificidades culturais, é um acontecimento diário, silencioso e global. Diante dessa realidade, criar uma performance em denúncia à violência contra as mulheres é uma possibilidade de levantar a discussão sobre a naturalização desses crimes de ódio. É uma forma de repudiar o silêncio e a omissão das autoridades encarregadas de prevenir e erradicar os crimes. É uma forma de ir contra aos eufemismos das manchetes nos meios de comunicação que parecem

unânicos em catalogar a motivação dos crimes como “passional”. E não cansar de repetir que o feminicídio é um problema político e público.

E, a partir do mencionado convite, aceito o desafio de criar uma ação performática sobre o feminicídio. Nasce assim o projeto *Para Aquelas que não mais estão*, fruto de vários desejos. Primeiro, criar uma ação de ativismo cênico e poético em torno de um tema do feminicídio. Segundo, seguir adiante com as atividades do Rubro Obsceno que vem trabalhando a partir de ações estéticas e políticas relacionadas aos direitos das mulheres, na cidade de São Paulo. E terceiro, tão potente quanto os desejos anteriores, criar uma performance em parceria com Violeta Luna, cujo trabalho e pessoa dedico admiração.

Leticia e eu iniciamos o processo de criação logo em seguida ao convite que nos foi feito. Organizamos um cronograma semanal de trabalho até a data de estreia e, juntas, tecemos ideias. Fizemos o convite a Violeta Luna que, sem titubear, aceitou. Como Luna reside em São Francisco (EUA), elaboramos uma proposta de trabalho dividida em dois momentos: um primeiro composto de pesquisa teórica e levantamento de ações cênicas, realizados por Leticia e eu, sendo compartilhados com Luna via Skype, e-mail e mensagens por WhatsApp; e um segundo relativo às vindas de Luna ao Brasil, nas duas primeiras semanas de novembro e no período anterior à estreia, meados de dezembro, para ajustes finais, ensaio geral e apresentação. A promessa de um período de muito trabalho, de estudos e descobertas nos empoderaram. Principalmente em nossos ativismos feministas, pois ao concordar em iniciar esse processo firmamos um compromisso com os feminismos e ações que denunciam a violência contra as mulheres.

Para o levantamento de material, Leticia e eu iniciamos os laboratórios práticos com o objetivo de investigar como os corpos das mulheres vítimas de feminicídio são encontrados, largados *post-mortem* em vários cenários (ruas, terrenos baldios, beiras de estradas, lixões, em casa etc.). Desenvolvemos partituras corporais e vocais a partir destes estímulos. Como criar metáforas a partir das imagens dos corpos mortos? Como criar corporeidades de situações de tamanha violência sem espetacularizar a morte? Como poetizar a dor? Como cantar uma canção feita de gritos? Neste momento de pesquisas, também lemos relatórios e pareceres criminais, cartas de mães e familiares que tiveram suas filhas, irmãs, amigas, vizinhas assassinadas, bem como um conjunto de leituras que nos deram parâmetros para a criação cênica. Mas algo faltava, alguma informação que

fosse mais factível, mais orgânica. Sentimos a necessidade de entrar em contato, colocarmos nos mais próximas de mulheres vítimas de violência. Fomos, então, atrás dessas mulheres.

Propomos uma parceria com o Centro de Referência à Mulher Eliane de Grammont, uma das unidades vinculadas à Secretaria de Participação e Parceria do Município de São Paulo. A casa oferece atendimento jurídico e psicológico às mulheres em situação de violência, assim como atividades culturais, de socialização e de conscientização sobre desigualdades de gênero. Durante o mês de outubro de 2015, Leticia e eu oferecemos oficina de teatro para as mulheres que frequentam a casa, com o propósito de reunirmos depoimentos e narrativas sobre as situações de violência pelas quais elas passam, principalmente dentro de suas próprias casas. Este foi um momento importante para a compreensão de como episódios de violência são estabelecidos, perpetuados, reproduzidos. Sílvia, Maria, Beatriz, Dulce, Adna, Vera Lúcia e Tamie nos concederam generosamente seus depoimentos, poesias e “cantos d’alma”:

Sílvia, 37 anos: “A história de violência em casa começou quando eu era muito pequena. A princípio eu não sofria nenhum tipo de violência física, mas chegou um momento em que meu pai começou a incentivar o meu irmão menor a bater nas irmãs. Quando minha irmã mais nova nasceu, minha mãe se distanciou de mim e minha vida passou a ser surra, xingamento e castigo. [...] Tudo piorou perto dos meus 18 anos, quando meu irmão começou a espancar a mim e a minha mãe. Ele chegou a quebrar uma costela, fiquei afastada do serviço um tempo e tenho uma lesão no rosto por causa de espancamento. Eu não conseguia sair desse ciclo porque para mim era normal, era o certo, era isso o que eu tinha que viver. Meu pai sempre ensinava que um tapa era para ensinar a respeitar. Um tapa não dói nada. Ele dizia que era só um tapa na bunda. Mas um tapa na bunda não quebra o nariz.”

Dulce, 55 anos: “Peito rasgado. Tristeza, pranto, desencanto. Partido, entrelaçado, passado. Dor no peito. Vida se perder. Nada feito. Fim da jornada. Esperança metralhada. Sem nada. Vida por um triz. Medo de morrer. Medo de viver. Viver um futuro sem passado nem presente. Tudo ausente. O amor, ternura. Ritmo se recente. Coração de novo. Novo partir. (Grita) Deus, e você? Veias pulsantes. Sangue quente, tangente. Vida no presente, não quero o ausente. Só o amor é importante. Dar sem ter, partir sem ferir. Ir sem ter aonde ir. Não quero calma. Quero vida, quero alma. Sangue a correr. Tudo. Novo acontecer.”

Concomitante às atividades do laboratório de ações corporais e às aulas na Casa Eliane de Grammont, iniciamos uma pesquisa teórica aprofundada sobre o feminicídio, interrelacionando de que forma a problemática se apresenta no México e no Brasil. Pesquisamos textos e ensaios de Rita Laura Segato (2006; 2012; 2014), Marcela Lagarde de los Ríos (2008), Wânia Pasionato (2011), Luiza Nagib Eluf (2007), análise de dados estatísticos e pesquisas de opinião pública,³ relatórios elaborados pela ONU Mulheres, UNESCO e Ministério da Justiça,⁴ entre demais fontes nas quais nos debruçamos em busca de referências no primeiro momento de estudos.

Entre as pesquisas consultadas, está a do *Mapa da Violência 2015: Homicídio de Mulheres no Brasil*,⁵ coordenada pelo sociólogo Julio J. Waiselfisz. O documento torna públicas as estatísticas atualizadas sobre o feminicídio no Brasil. Acessamos a segunda edição, uma vez que a primeira saiu em 2012. No intervalo de três anos, portanto, o país passou da 7ª para a 5ª posição no ranking das nações com maior índice de feminicídio, ficando atrás apenas de El Salvador, Colômbia, Guatemala e Rússia.

A pesquisa informa que entre 2003 e 2013 o número de feminicídio saltou de 3.937 para 4.762, um aumento de 21% (WASELFISZ, 2015, p. 13). Isso representa uma média de 13 mulheres assassinadas por dia, sendo 61% delas negras. Enquanto o total de feminicídio de mulheres brancas caiu 9,8%, os casos envolvendo mulheres negras cresceram 54,2%, passando de 1.864 para 2.875 (WASELFISZ, 2015, p. 30). Mulheres jovens na faixa etária de 18 a 30 anos são as principais vítimas. E deve-se levar em consideração que cada Estado brasileiro apresenta suas especificidades em relação a esses números. Os dados visibilizam um panorama real do problema do feminicídio no país – lembrando que são os dados oficiais, números relatados no âmbito da segurança pública, sem considerar os hiatos nas investigações e a falta de informações de muitas mortes, pois o número de ocorrências que chegam aos serviços de saúde é diferente da base lançada pelas delegacias. Muitas vezes os crimes não são enquadrados como feminicídio.

³ Como a pesquisa realizada pela Fundação Perseu Abramo, que resultou na publicação do livro *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública*, organizado por Gustavo Venturi e Tatau Godinho. Ed. Fundação Perseu Abramo e SESC São Paulo, 2014.

⁴ MACHADO, Marta Rodriguez de Assis (coordenação). *A violência doméstica fatal: o problema do feminicídio íntimo no Brasil*. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria da Reforma do Judiciário, 2015.

⁵ O *Mapa da Violência 2015: Homicídio de Mulheres no Brasil*, de autoria de Julio Jacobo Waiselfisz, foi elaborado pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO), com o apoio da ONU Mulheres (Brasil), da Organização Pan-Americana da Saúde/Organização Mundial da Saúde (OPAS/OMS) e da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres (SPM) do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos.

A maioria das agressões ocorre no ambiente domiciliar da vítima, sendo que 50,3% dos crimes são cometidos por familiares, incluindo pais, tios, padrastos, irmãos, filhos, cônjuges ou ex-cônjuges, namorados ou ex-namorados. Deste total, 33,2% são parceiros ou ex-parceiros, representando um total de quatro mortes por dia no Brasil (WAISELFISZ, 2015, p. 70). E a outra metade? É tão usual tratar o feminicídio no Brasil como um problema de ordem doméstica. Esta não seria uma forma de naturalizar o discurso da violência contra a mulher? A questão não deveria ser abordada como um problema histórico de dominação e controle, e não apenas como “um crime passional ou íntimo”, como na maioria das vezes é tratado por parte da imprensa e da justiça? O que está por trás deste crescente número de mortes de mulheres – em escala mundial – que falta inteligibilidade? Sem respostas definitivas continuamos assistindo ao problema do feminicídio ser “empurrado” para o campo íntimo e doméstico e a violência contra as mulheres naturalizada.

Sobre a genealogia do termo feminicídio, a primeira expressão a ser usada foi “femicídio” (do inglês *femicide*), empregada pela ativista e escritora feminista Diana Russel em seu depoimento perante o Tribunal Internacional de Crimes contra Mulheres, em Bruxelas, em 1976. Posteriormente, em parceria com Jill Radford, lançam o livro *Femicide: the politics of woman killing* (1992), no qual empregam o termo *femicide* para designar os assassinatos de mulheres pelo fato de serem mulheres. Segundo as autoras, o “femicídio” não é um fato isolado, mas uma série recorrente de violências físicas e/ou psicológicas às quais muitas mulheres são submetidas ao longo da vida.⁶

O termo ganhou visibilidade no panorama latino-americano e mundial a partir dos assassinatos de mulheres em Ciudad Juárez, na divisa do México com os EUA, no início dos anos 1990. A antropóloga mexicana Marcela Lagarde adaptou o termo “femicídio” para “feminicídio” em seus discursos para dar conta das práticas de violência sexual, tortura, desaparecimentos e assassinatos de mulheres no contexto de omissão do Estado do México e consequente impunidade para os criminosos: “Há feminicídio quando o

⁶ “Femicídio está no ponto mais extremo do contínuo de terror antifeminino que inclui uma vasta gama de abusos verbais e físicos, tais como estupro, tortura, escravização sexual (particularmente a prostituição), abuso sexual infantil incestuoso e extrafamiliar, espancamento físico e emocional, assédio sexual (ao telefone, na rua, no escritório e na sala de aula), mutilação genital (cliterodectomia, excisão, infibulações), operações ginecológicas desnecessárias, heterossexualidade forçada, esterilização forçada, maternidade forçada (ao criminalizar a contracepção e o aborto), psicocirurgia, privação de comida para mulheres em algumas culturas, cirurgias cosméticas e outras mutilações em nome do embelezamento. Onde quer que estas formas de terrorismo resultem em mortes, elas se tornam femicídeos” (RADFORD; RUSSEL apud PASINATO, 2010, p. 224).

Estado (ou outras de suas instituições) não oferece garantias para as meninas e mulheres e não cria condições de segurança que garanta suas vidas na comunidade, em suas casas, nos espaços de trabalho e de lazer” (LAGARDE DE LOS RÍOS, 2008, p. 216).⁷

Nesses estudos identificamos que a maioria das abordagens busca tipificar as “modalidades” de feminicídio, o que parece uma tarefa bastante complexa devido às características e particularidades de cada país e cultura em relação às experiências de violência. Entretanto, existem algumas categorizações comuns, como, por exemplo, a classificação em: 1) “feminicídio íntimo”, quando cometido por homens com os quais a vítima tem ou teve relações interpessoais; 2) “feminicídio não-íntimo”, crimes cometidos por homens com os quais a vítima não se relacionava e pode ser caracterizado por haver violência ou abuso sexual; e 3) “feminicídio por conexão”, quando a mulher ou menina é morta simplesmente por estar no cenário no instante do crime ou por tentar evitá-lo (PASINATO, 2011, p.236). Já a antropóloga argentina e professora Rita Laura Segato (2011), da Universidade de Brasília, chama à atenção para a diferença entre os feminicídios íntimos e os bélicos, ou seja, aqueles que, como em Ciudad Juárez, são resultado de guerras difusas e informais nas quais o corpo da mulher é agredido, desmoralizado, amedrontado, torturado como estratégia de dominação e poder entre grupos ou corporações armadas. Os assassinatos como os de Juárez escapam à tipificação de feminicídio por apresentar características muito específicas. Com a finalidade de dar conta dessas especificidades, Segato introduz o termo “femigenocídios” para demarcar os assassinatos de mulheres sem relação interpessoal ou quaisquer motivações subjetivas entre a vítima e o agressor; termo dirigido a uma categoria e não a um sujeito específico. Apresentam caráter repetitivo e são resultantes de disputas de poder entre o Estado, facções e corporações. Para Segato, os femigenocídios estão mais próximos aos crimes de Estado, aos crimes que lesam a humanidade. São crimes massivos que vêm aumentando em proporção em países como Guatemala, El Salvador e Colômbia, o que Segato enuncia como a “juarização” da América Latina em alusão à violência empregada pelos cartéis mexicanos.

⁷ “El feminicidio es el genocidio contra mujeres y sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados violentos contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de niñas y mujeres. [...] Hay condiciones para el feminicidio cuando el Estado (o algunas de sus instituciones) no da las suficientes garantías a las niñas y las mujeres y no crea condiciones de seguridad que garanticen sus vidas en la comunidad, en la casa, ni en los espacios de trabajo de tránsito o de esparcimiento”. Tradução minha.

Diante de uma guerra informal e difusa em expansão que opera com métodos mafiosos, configurada por um universo paraestatal de controle da vida social e política, é necessário introduzir no discurso jurídico e na consciência da opinião pública o significado das novas formas de vitimização do corpo feminino como estratégias de manutenção de poder baseadas na dominação arbitrária e soberana sobre a vida das pessoas e seus territórios. Localizar e dismantelar este dispositivo de dominação é uma tarefa urgente (SEGATO, 2014, p. 368).⁸

Como o intuito do processo de criação de *Para aquelas que não mais estão* é correlacionar as características de como se apresentam os feminicídios entre o México e o Brasil, identificando as especificidades de cada país, faz-se necessário um sobrevoo teórico em busca de uma maior compreensão dos assassinatos de Ciudad Juárez. Esse estudo introduz a realidade da fronteira entre os estados de Chihuahua (México) e do Texas (EUA). Juárez é dividida pelo Rio Brabo, meio pelo qual imigrantes de vários países latinos se arriscam para cruzar a fronteira e entrar nos Estados Unidos. Rota de tráfico de drogas, diversos são os fatores que fazem de Juárez uma das cidades mais perigosas do cenário latinoamericano.

O primeiro deles foi o Tratado de Livre Comércio (*North American Free Trade Agreement*, ou NAFTA) assinado em 1994 por México, Canadá e os Estados Unidos. O pacto implantou uma política de abertura para a entrada de grandes indústrias estrangeiras, as “maquilas”, no México. E isso atraiu um fluxo migratório interno em busca de oportunidades de emprego. São fábricas de produtos eletrônicos, automotriz e têxteis que, basicamente, proveem condições de trabalho exploratório. Usualmente, requerem mão de obra de mulheres, sobretudo para os produtos eletrônicos, dadas as características físicas das funcionárias: mãos pequenas, delicadas e o temperamento mais “fácil” de controlar. De acordo com a pesquisadora Wânia Pasinato (2016, p. 226), essa nova realidade no mercado de trabalho local também provocou rearranjos nos papéis tradicionais de gênero, como o aumento do número de homens desempregados, em contraste com o crescente engajamento de mulheres que deixavam de cumprir apenas

⁸ “Frente a una bélica informal y difusa en expansión, que opera con métodos mafiosos, configura un universo para-estatal de control y captura progresivamente la vida social y la política, es necesario introducir en la retórica jurídica y en la consciencia de la opinión pública la centralidad y el significado de las formas nuevas de victimización del cuerpo femenino en las estrategias de manutención de un orden basado en la dominación arbitraria y soberana sobre la vida de las personas y sus territorios. Localizar y desarticular este dispositivo de dominio es una tarea urgente”. Tradução minha.

com seus “papeis” de esposas, mães e donas de casa para ingressar no mercado de trabalho.

Outro fator é a presença do crime organizado. Ciudad Juárez é dominada pelo narcotráfico. Logo que o presidente Felipe Calderón assume o poder (2006), o governo mexicano e os Estados Unidos assinam um acordo, a Iniciativa Mérida, de combate ao narcotráfico para dismantelar os cartéis e restabelecer a ordem social no país, estratégia para a legitimação do seu governo. Isso provocou a militarização do México e os desaparecimentos, torturas e, conseqüentemente, feminicídios passam a se tornar frequentes.

Fig. 1, 2 e 3: Imagens do ensaio de *Para aquelas que não mais estão*, São Paulo, 2015. Fotos: Roderick Steel.

A maioria das vítimas é imigrante e operária das “maquilas”, com uma tipificação comum: jovens de características indígenas, pele morena, cabelo comprido, pertencente à classe econômica baixa. Os corpos são encontrados em valas e terrenos baldios com marcas de violência sexual, tortura, estrangulamento ou esquartejamento. São comuns as

pistas e evidências serem extraviadas, com ameaças e assassinatos de advogados e jornalistas que se envolvem na tentativa de resolução ou divulgação dos casos (SEGATO, 2006). O mesmo para os familiares das vítimas que procuram apoio junto a outras organizações, às vezes internacionais.

Um episódio marcante na história de Ciudad Juárez é o caso Campo Algodonero. Em 2001, foram encontrados oito corpos de mulheres em um terreno baldio, expostos publicamente com provas evidentes de tortura sexual. As mães de três das jovens assassinadas – Ilma Monreal, mãe de Esmeralda, de 15 anos; Benita Monárrez, mãe de Laura, de 17 anos; e Josefina Gonzáles, mãe de Claudia, de 19 anos – buscaram ajuda internacional junto a redes de defensoria dos direitos humanos, uma vez que a justiça e as autoridades locais não lhes davam respostas sobre o desaparecimento de suas filhas. O Estado mexicano foi denunciado como o principal responsável pela falta de prevenção, investigação, desaparecimento, tortura e assassinato dessas meninas. Em 2009, o caso foi julgado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), que sentenciou e condenou o Estado do México pela falta de medidas de proteção às mulheres, por violar os direitos à vida, à integridade e liberdade pessoal, pela insuficiência de respostas das autoridades frente aos desaparecimentos e pela omissão de diligências na investigação dos assassinatos (SEGATO, 2011). Só a partir de 2012 foi introduzida no código penal mexicano a lei do feminicídio, na qual o autor do crime pode ser condenado a penas de 40 a 60 anos.

O contexto de Ciudad Juárez tem visibilizado a problemática da violência de gênero, reverberando na elaboração de políticas públicas para os direitos das mulheres e leis de combate à violência de gênero nos diferentes países latino-americanos. No Brasil vale reverenciar a importância da Lei Maria da Penha (2006)⁹ e da nova Lei 13.104 (Lei do Feminicídio), sancionada em março de 2015 pela ex-Presidenta Dilma Rousseff.¹⁰ Esta

⁹ A Lei Maria da Penha, promulgada em 2006, é um marco essencial no enfrentamento da violência contra as mulheres no Brasil. “É uma lei que contou com a participação de representantes dos movimentos de mulheres e trouxe um programa inovador para o tratamento do problema da violência doméstica e familiar contra a mulher. Além disso, introduziu no ordenamento jurídico a categoria ‘violência baseada no gênero’ (artigo 5º) e a equiparação entre violência doméstica e familiar contra a mulher e violação de direitos humanos” (MACHADO, 2015, p. 11).

¹⁰ Na América Latina, a penalização do feminicídio é recente e há variações de um país para o outro nas noções do termo nas legislações, bem como no que se refere à punição. Costa Rica foi o primeiro país a criminalizar o feminicídio em sua lei penal, em maio de 2007, seguido da Colômbia e Guatemala, em 2008; Chile, em 2010; Peru e Panamá, 2011; Argentina. México, Nicarágua, Equador e El Salvador, 2012; Bolívia, Panamá e Honduras, 2013; Venezuela, República Dominicana e Equador, 2014; e Brasil, 2015 (MACHADO, 2015, p. 17).

lei tipifica o assassinato de mulheres decorrente de violência doméstica ou discriminação de gênero como crime hediondo e torna a pena mais severa, podendo variar de 12 a 30 anos de prisão, com aumento em determinadas situações: se o crime acontecer durante a gestação ou nos três meses posteriores ao parto; se for contra adolescente menor de 14 anos ou adulta acima de 60 anos; se a vítima for portadora de deficiências; e se o assassinato for cometido na presença de um descendente ou ascendente da vítima (WAISELFISZ, 2015, p. 7). Uma ressalva: o texto aprovado da Lei do Feminicídio exclui a parte da população feminina que mais sofre violência no Brasil: as mulheres transexuais. O país já foi apontado como líder mundial em assassinatos de mulheres transsexuais e transgêneros.¹¹ Depois da pressão da bancada parlamentar evangélica no Congresso Nacional, a lei só foi aprovada depois de clarificar feminicídio a crimes contra mulheres por razões da condição do “sexo feminino”, excluindo a palavra “gênero” em desacordo ao que havia sido originalmente escrito.

A religião é outro contingente que reforça a naturalização dos discursos da violência e reforçam padrões históricos de dominação e controle dos corpos das mulheres e demais grupos tidos como excluídos da lógica heteronormativa. Uma problemática que se ergue no Brasil são as articulações políticas envolvendo governantes, muitos filiados a partidos que têm vínculos com o fundamentalismo cristão. Um dos sintomas de disciplinamento dos corpos femininos ou feminilizados é o crescente número de adesões e tentativas incoerentes de aprovação de Projetos de Leis que controlam os direitos de gênero e sexualidade brasileira. Por exemplo, o Estatuto do Nascituro (PL 487/07)¹² prevê que o aborto seja proibido em qualquer circunstância, atribuindo ao embrião o status jurídico e moral de pessoa nascida e viva, e o seu desdobramento na “bolsa estupro”, assistência financeira para a gestante que tenham sido vítimas de estupro;¹³ o Estatuto da

¹¹ De acordo com pesquisas realizadas pela rede europeia de organizações que apoiam os direitos da população transgênero *Transgender Europe*. Disponível em: <<http://tgeu.org>>. Acesso abri. 2016.

¹² Estatuto do Nascituro é um projeto de lei que tramita no Congresso Nacional desde 2005. Institui direitos civis ao embrião desde a sua concepção, indo na contramão da necessária discussão sobre a descriminalização e legalização do aborto no Brasil. O PL fere os direitos constitucionais da mulher, assegurados no Artigo 128 do Código Penal Brasileiro que autoriza o aborto em caso de risco de vida da gestante, da gravidez decorrer de violência sexual ou em casos diagnosticados de anencefalia do feto.

¹³ A “bolsa estupro”, de autoria dos então deputados federais Luiz Bassuma (PT-BA) e Miguel Martini (PHS-MG), é uma assistência financeira para as gestantes que tenham sido vítimas de estupro e que decidam levar sua gravidez adiante, ao invés de abortar. Nesse caso, o pai terá direito de registrar a criança, ser o responsável pela pensão alimentícia e, consequentemente, de visitar a criança. O projeto também inviabiliza pesquisa com células-tronco e fertilização *in vitro*.

Família (PL 6583/13)¹⁴ define como entidade familiar o núcleo social formado a partir da união entre um homem e uma mulher, excluindo a união entre pessoas do mesmo sexo como família; o PL 5069/2013¹⁵ restringe o atendimento pelo Sistema Único de Saúde às vítimas de violência sexual; o PL 2731/2015, que propõe alterar o Plano Nacional de Educação blindando a discussão de gênero nas escolas ;¹⁶ entre tantas outras proposições em tramitação. Todos esses PLs ilustram bem o quanto a sexualidade e as mulheres brasileiras têm sido cada vez mais vigiadas e há, sem dúvidas, uma iminência de retrocesso no nosso Congresso. Há que considerar ainda que esta realidade seja bastante comum em grande parte dos países latino-americanos nos quais os próprios governantes legitimam políticas regulatórias, forças e formas racistas, sexistas e patriarcais, incentivando a formação de frentes de exclusões, subordinações e violências de gênero. Operações de poder como estes PLs são aqui destacadas para enfatizar que a falta de laicidade real do Estado legitima a violência contra as mulheres.

Em função disso o próprio Estado não extingue a vulnerabilidade das mulheres enquanto grupo social exposto a determinadas formas de violências e precariedades. Precariedade entendida na aproximação do conceito proposto por Judith Butler (2015), que relaciona a condição a que determinados grupos sociais arbitrariamente estão sujeitos à violência, à exclusão e ao empobrecimento, com riscos de serem desprovidos de suas próprias vidas.

¹⁴ O Estatuto da Família, de autoria do deputado Anderson Ferreira (PR-PE), define como entidade familiar o núcleo social formado a partir da união entre um homem e uma mulher, por meio de casamento ou união estável, ou ainda por comunidade formada por qualquer dos pais e seus descendentes. Isso exclui a união entre pessoas do mesmo sexo como família. Este PL 6583/13 foi aprovado pela Câmara, mas ainda tem um longo percurso até ser aprovado pela Comissão de Seguridade Social e Família, da Câmara dos Deputados. Sua real validade é uma incógnita.

¹⁵ O PL 5069/2013, de autoria do ex-Presidente da Câmara, o criminoso Eduardo Cunha (PMDB-RJ), restringe o atendimento pelo Sistema Único de Saúde às vítimas de violência sexual (Lei 12.845/13). O projeto propõe que vítimas de estupro só poderão receber atendimento hospitalar depois de registro de queixa na polícia e exame de corpo de delito feito no Instituto Médico Legal. Além disso, o projeto pede o aumento de pena para profissionais da saúde que praticarem o aborto e restringe a distribuição das chamadas pílulas do dia seguinte.

¹⁶ PL 2731, idealizado pelo Deputado Federal Eros Biondini (PTB-MG), propõe alterar o Plano Nacional de Educação (PNE) para proibir a discussão sobre gênero na educação nacional. Segundo a redação do projeto, “[...] não cabe à escola doutrinar sexualmente as crianças, desprovidas que são das necessárias compreensão e maturidade, ainda mais quando essa doutrina vai contra todo o comportamento habitual e majoritário da sociedade, pois isso pode causar-lhes danos irreversíveis quanto à sexualidade e quanto a aspectos psicológicos. A Lei prevê pena de prisão para os professores que desrespeitarem a determinação, de 6 meses a 2 anos para aqueles que submeterem “criança ou adolescente sob sua autoridade, guarda ou vigilância a vexame ou constrangimento”. Informações disponíveis em: <<http://educacaointegral.org.br/noticias/projeto-de-lei-preve-prisao-de-docente-que-falar-sobre-ideologia-de-genero>>. Acesso mar. 2016.

Afirmar que uma vida pode ser lesada, por exemplo, ou que pode ser perdida, destruída ou sistematicamente negligenciada até a morte é sublinhar não somente a finitude de uma vida (o fato de que a morte é certa), mas também sua precariedade (porque a vida requer que várias condições sociais e econômicas sejam atendidas para ser mantidas como uma vida). (BUTLER, 2015b, p. 31).

Butler alerta que a precariedade é uma condição diretamente relacionada com as normas de gênero. Estas normas não são apenas instâncias de poder, senão uma maneira pela qual o poder é operado sobre o corpo e a vida de sujeitos que não são reconhecidos pelo “ideal normativo”. Nesse sentido, o corpo está exposto e dependente de forças articuladas social e politicamente, não pertencendo a si mesmo. A forma tal qual é considerado e tratado é o que define se uma vida deve ou não ser uma vida vivível, segundo Butler. Assim, vivemos às voltas de enquadramentos normativos que estabelecem de antemão como e que tipo de vida é digna de ser vivida, preservada ou lamentada.

Fig. 4, 5 e 6: Ensaio de *Para aquelas que não mais estão*. Fotos: Roderick Steel.

A partir da reunião destes materiais teóricos coligidos neste primeiro momento de estudos para a criação da performance, e ao refletir sobre que “vidas valem a pena serem vividas”, principalmente sob o recorte das mulheres, cada uma de nós (Olivares, Luna e eu) se constitui politicamente diante dessas realidades de violência.

II

Violeta em São Paulo / Ensaios / Finalizações

Na medida em que aprofundávamos nossos estudos, leituras e vivências, perguntas nos atravessavam: que tipo de revolução é necessária para exterminar essa realidade de terror? Como representar a ausência? Como poetizar a precariedade e a vulnerabilidade? Como metaforizar a dor e a morte? Como tratar a morte de tantas mulheres apenas pelo fato de serem mulheres? Como corporificar o corpo desarticulado, violado, desumanizado pela violência? Por que trabalhar com a temática da dor? Qual é o limite ético para tratar a “dor do outro”? Como trabalhar o limite entre o ético e o estético em tempos de espetacularização da violência? O que é corpo político? Como realizar a intersecção entre teatro e performance sem negar nenhuma das linguagens e de forma que estejam em relação como possibilidade cênica para a ação? Na tentativa de respondê-las fez-se necessário desestruturar, mover, tomar riscos e atitudes, reunir todos esses vestígios de dor e criar um corpo poético ao mesmo tempo político. E, mesmo assim, não tivemos todas as respostas, simplesmente o desejo de realizar um trabalho ao mesmo tempo artístico, social e ético.

Com fundamento neste extenso encadeamento de materiais teóricos e em todas as indagações levantadas neste primeiro momento, é elaborado um primeiro roteiro dramaturgico da performance. Nada definitivo, apenas uma orientação na tessitura dramaturgica que é experimentada na prática com a chegada de Violeta Luna a São Paulo, iniciando o segundo momento da nossa criação. Passamos as duas primeiras semanas de novembro de 2015 numa dinâmica intensa de ensaios. Primeiramente, Luna propõe um laboratório com objetos para a criação de ações. Roupas femininas, calcinhas e sutiãs, velas, sacos plásticos de lixo, terra e outros objetos pessoais femininos, são colocados em relação aos nossos corpos, experimentados por Leticia Olivares e por mim, assim como a relação com a arquitetura do espaço que começa a se desenhar.

Emerge dessa exploração com objetos a ideia de uma instalação cênica composta por muitas peças de roupas femininas sobrepostas, inspirada na obra *Personnes* (2010), do artista francês Cristian Boltanski. O que chama a atenção nela é a monumental pilha de roupas carregada de memória, ausências, identidades perdidas resultados do extermínio do Holocausto, de forte efeito performativo. Este estímulo visual nos guia na edificação da nossa instalação. Diferentemente de Boltanski, escolhemos apenas o acúmulo de roupas femininas, incluindo roupas íntimas, sapatos e bolsas, delegando à nossa instalação o gênero feminino exclusivamente. Optamos também pelo exagero, ou seja, a reunião de uma grande quantidade de roupas que representassem o número, que não para de crescer, de mulheres vítimas de feminicídio.¹⁷

Fig. 7: Instalação *Personnes*, de Cristian Boltanski. Foto: divulgação.

Fig. 8: Instalação de *Para aquelas que não mais estão*. Foto: Roderick Steel.

Outro elemento que surge das experimentações com objetos e espaço como lugares em torno do qual emerge a ação cênica é a criação de altares consagrados às mulheres assassinadas, um costume popular na maioria dos países latino-americanos com raízes católicas. Uma de nossas inspirações foi o ensaio fotográfico *Ensayos de la identidad* (2005-2010), da artista mexicana Maira Martell,¹⁸ no qual reconstrói a vida de mulheres e meninas desaparecidas de Ciudad Juárez a partir de seus objetos pessoais guardados e consagrados por seus familiares. Da mesma forma, utilizamos objetos femininos de uso pessoal para representar as ausências no arranjo dos altares. São três

¹⁷ Para a arrecadação das roupas, fizemos uma campanha nas redes sociais convocando amigas e conhecidas para doar roupas usadas. Tivemos inúmeras colaborações e assim recolhemos, não na mesma proporção que a obra de Boltanski (até mesmo porque não era a intenção), mas uma grande quantidade de peças para executar a proposta de instalação.

¹⁸ Mais informações no site da artista: <<http://www.mayramartell.com/ensayo.php>>. Acesso mar. 2016.

altares no total. Todos os objetos usados em cena passam a compô-los criando um espaço íntimo de oferendas e celebração às mortas. Os altares são “santuários” dedicados às mulheres que “invocamos” na nossa ação, compostos por peças de roupas, sutiãs, brinquedos, maquiagem, brincos e colares, escova de cabelo, perfumes, bolsas, lenços, flores de tecido, armas, doces de criança, porta-retratos.

Com um repertório de ações desenvolvido e pautado na relação entre os nossos corpos e os objetos, Luna propõe um esquema visual para a continuidade da elaboração da dramaturgia. Escrevemos cada uma das cenas levantadas em fichas e *post-its* (listando informações como títulos, objetos usados, quem participa e características principais) e as dispomos espacialmente para termos uma visão material da tessitura dramatúrgica. Tal qual um quebra-cabeça, realocávamos as cenas/fichas à medida que eram experimentadas e sua ordem redefinida. Estruturamos uma escrita performativa que só faz sentido associada à ação.

Fig. 9, 10 e 11: Esquema visual de criação da dramaturgia de *Para aquelas que não mais estão*. Fotos: Stela Fischer.

Neste momento, o videoartista Roderick Steel, convidado a criar o ambiente sonoro e os vídeos da performance e que já vinha acompanhando os ensaios desde o início, introduz novos elementos que definem com maior precisão o desenho dramático da performance. São recursos em vídeo e áudio que estão em cena também como ações e não apenas com a função de complementaridade na composição da performance. Os vídeos mesclam imagens reais (fotos das mulheres lembradas em nosso memorial, lista com seus nomes, imagens de passeatas e atos contra o feminicídio na América Latina, paisagens do deserto de Ciudad Juárez, com suas cruzeiras cor de rosa), às imagens poéticas criadas por Roderick que metaforizam a ausência, a dor e o luto. O mesmo para os ambientes sonoros que são um arranjo entre sons extraídos da realidade em torno do feminicídio (depoimentos reais de vítimas de violência, discursos conservadores de políticos que confirmam o controle sobre o corpo das mulheres, reportagens de telejornais latino-americanos noticiando os assassinatos) e composições sonoras que criam atmosferas e poetizam as ações. Ambos os elementos, vídeo e áudio, de inspiração documental, evoluem sentidos, participam da edificação das atmosferas, estão em relação com as corporeidades, com o espaço e operam diretamente na relação com o espectador.

Para tanto, realizamos várias experimentações audiovisuais. Uma delas é a criação de uma série de vídeos que projetamos no espaço externo ao teatro, como “prólogo”, ou seja, na entrada do público ao *hall* do teatro, antes de ter o primeiro contato com a instalação de roupas. O vídeo situa o público na temática que será abordada na performance. São imagens de nossos corpos encontrados “mortos” em lugares públicos.

A fricção entre o real e o metonímico, proposta pelos vídeos e áudios, cria um campo estético que potencializa a nossa escolha pela não espetacularização da morte. Em nenhum momento expomos imagens reais de corpos torturados, fragmentados, mutilados. A performance tem o intuito de criar outras formas de representação dessas realidades de extrema brutalidade, até mesmo porque o nosso dia a dia já está impregnado de iconografias sensacionalistas que usam a morte e a dor como capital. A reivindicação da ação caminha por uma via ao mesmo tempo poética e ética.

Fig. 12, 13 e 14: Imagens do vídeo criado para o prólogo de *Para aquelas que não mais estão*.
Fotos: Roderick Steel.

O cuidado com a ética sempre esteve presente durante todo o processo de *Para aquelas que não mais estão*, uma vez que estamos lidando com a morte e com a dor em contextos reais. Qual é o limite ético em trabalhos artísticos que lidam com a dor? No período que se segue, em direção à finalização do processo de criação e ensaios gerais, estivemos em contato com Ileana Diéguez, que esclarece que a ética não é um sistema de valores morais, mas o ato que nos constitui como sujeitos. É a forma como nos responsabilizamos e nos implicamos diante das outras pessoas e dos contextos sociais no

qual vivemos. O ato ético é posicionar-se. O limite é “até onde uma pessoa é capaz de comprometer-se. A arte não se guia pela moral, mas pela ética”.¹⁹

Seguindo esta lógica, o significado de ético para nós três está na necessidade imprescindível de visibilizar a nossa postura e comprometimento em relação ao habitar o mundo, de acordo com atitudes geradas a partir da relação com o outro e com o contexto social. O problema do feminicídio está longe de ser resolvido. *Para aquelas que não mais estão* não pretende ser um ato heroico. É um memorial. É um lamento e luto por todas essas mortes. Afetamos e somos afetadas pela permanente troca de sentidos que invadem o território da fisicalidade, gerando um processo poético de caráter comunitário e ativista. Não somente porque a construção poética é irremediavelmente a forma estética dos atos éticos, senão por que é uma “maneira de dar conta da extrema fragilidade da vida” (DIÉGUEZ, 2013, p. 266). Fragilidade esta que inclui a perplexidade diante da omissão dos governos, da manipulação da imprensa, da impunidade das autoridades e da perpetuação dos preconceitos sexistas nas sociedades latinas.

Fig. 15, 16 e 17: Imagens do ensaio de *Para aquelas que não mais estão*. Fotos: Roderick Steel.

¹⁹ Em depoimento na Mesa de Debate “O Corpo como espaço da objetivação da dor”, durante a II Bienal Internacional de Teatro da USP, em dezembro de 2015.

Ileana Diéguez também alerta a não mais dizer “a dor do outro”. A pesquisadora defende que não existe a separação entre a dor que é “nossa” e a do “outro” porque estamos num campo do sensível, no qual é impossível não sermos contaminadas, afetadas pela dor de uma outra pessoa:

Eu não posso te falar que a dor das mães que perdem seus filhos é uma dor só delas. Sabemos que não nos passou a todas nós, evidente! E não desejamos passar por esse tipo de experiência de dor. Quando se fala “a dor do outro” é como se houvesse uma separação de mundos, uma fronteira protegida que reforça a minha indiferença. Eu prefiro dizer a dor e não a dor do outro (Em depoimento no debate “O Corpo como espaço da objetivação da dor”, II Bienal Internacional de Teatro da USP, dezembro de 2015).

Assim, Diéguez convida a refletir sobre a distância entre a ‘dor do outro’ e a nossa própria dor. “Quando falamos da ‘dor dos outros’, não falamos do que também são nossas próprias dores?” (DIÉGUEZ, 2013, p. 45). Essa indagação está colada ao que Judith Butler, em *Vida precária: el poder del duelo y la violencia* (2006), coloca sobre a condição da perda de alguém em situação de precariedade, que reúne a todos em um ténue “nós”. Especialmente quando a perda e a vulnerabilidade são consequências de corpos socialmente constituídos, sujeitos a outros, ameaçados, expostos e suscetíveis à violência. Para a filósofa, é possível elaborar o luto e transformar a dor em um recurso político que pertence a todos: “Muitas pessoas pensam que um luto é algo privado, que nos traz de volta a uma situação solitária e, nesse sentido, despolitizada. Mas eu acho que o luto permite elaborar, de forma mais complexa, o sentido de uma comunidade política” (BUTLER, 2006, p. 49).

Já a socióloga indiana Veena Das (2008) afirma que há duas formas de se olhar para a dor: primeira, delegar à dor um meio através do qual a sociedade estabelece controle sobre os indivíduos; segunda, tratar a dor como meio disponível para que um indivíduo possa representar um dano histórico a uma pessoa – que às vezes pode ser descrito como sintomas individuais, e outras, como a memória inscrita sobre o corpo. Nesse segundo caso pode-se, não obstante, “emprestar” o corpo para registrar a dor do outro. Diante dessas abordagens, propor cenicamente um “luto” público também nos constitui politicamente como sujeitas. E sob o mesmo viés do pensamento de Diéguez, Butler e Das, porém utilizando a gramática da cena, permeada por referências e iconografias que estão nas ruas, nas mídias, no nosso cotidiano de luta, no sonoro grito de “basta”, é que se define com mais clareza a nossa necessidade de compartilharmos a

dor que é “nossa”. Rumo à finalização do processo de criação de *Para aquelas que não mais estão*, dividimos a ação em três momentos:

Momento #1: início / atmosfera / denúncia / ativismo

Momento #2: memória / Juárez / tortura / carta

Momento #3: memorial / velas / luto / cura

Anotações no meu caderno de criação: Ações que surgem em relação com os objetos; ações que surgem do corpo em relação ao espaço; a arquitetura que se configura da relação com os objetos e espaço, compondo uma nova instalação final feita de resíduos de tudo o que ficou das ações; ações que surgem da possível relação com os espectadores; sacos plásticos de lixo cheios de areia lembram como corpos de mulheres são encontrados; contatar todas as amigas e pedir doação de roupas; ir buscá-las; fazer e desfazer malas de roupas a cada ensaio; mais sutiãs; mais calcinhas; criar estratégias para se defender do agressor; pesquisa sobre objetos cotidianos que podem ser armas mortais; armas de brinquedos do meu filho são usadas nos ensaios; sons que saem do monte de roupas; seleção de trechos de discursos de políticos brasileiros; passar mal escutando Silas Malafaia e Eduardo Cunha; selecionar nomes de mulheres mortas; adoecer; procurar orientação espiritual para tratar do feminicídio sem nos afetarmos tanto energeticamente; entrar em contato com a milenar técnica de autocura *Ho’oponopono*; pedir licença antes de começar o ensaio; respeito por todas essas mulheres; espanto com os dados e estatísticas sobre a evolução das taxas de feminicídio no Brasil; como falar das mulheres trans?; como dar ênfase às mulheres negras; como ser justa?; que tipo de revolução é necessária para exterminar essa realidade de terror?; Como representar a ausência? Como poetizar a morte? Poderemos acender velas no teatro? Colocar mais o corpo em ação; estarmos mais em relação uma com as outras; correr riscos; recuperar o lúdico; sacos e sacos de areia; rostos de mulheres mortas em cena; pesadelos; perturbação; dor; estamos expondo demais, cadê a poesia? A nossa luta é todo dia! *Ni una muerta más; no estamos todas, faltan las muertas!* Comprar velas; não esquecer o fósforo; imagens do deserto de Ciudad Juárez; comprar mais velas; roupa preta para todas nós; sete elipsoidal para focos recortados; geral âmbar; anjos que chegam para nos iluminar: Alini Santini junto; ganchos e fio de nylons para pendurar as roupas; ensaio com os vídeos; cabo para conectar projetor ao computador; um minuto de silêncio. Cura. A nossa cura!

E, assim, seguimos para o momento de tornar público o nosso memorial. Chega a noite da estreia, 18 de dezembro de 2015.

Foto: Roderick Steel

III

Apresentação de *Para aquelas que não mais estão*

Momento #1: início / atmosfera / denúncia /ativismo

(Violeta, Leticia e Stela estão entre o público, do lado de fora do teatro.)

Prólogo: Público espera para entrar na sala. É projetado na parede do *hall* de entrada o vídeo com imagens de nossos corpos encontrados “mortos” em lugares públicos, resultado de estudos sobre corporeidades durante o processo de criação. Atmosfera construída a partir do tema do feminicídio.

Entrada do público: (Violeta, Leticia e Stela conduzem o público para a sala). No centro do espaço cênico, o público depara-se com a instalação de roupas usadas e empilhadas, de onde três áudios são reproduzidos continuamente:

Áudio 1: Enunciação da lista com nomes de mulheres assassinadas. A sobreposição das vozes das performers intenta transmitir a sensação de volume;

Áudio 2: Som extraído da cena real de agressão do deputado federal Jair Bolsonaro contra a deputada Maria do Rosário, dizendo que ela não “merece ser estuprada” e xingando-a de “vagabunda”;

Áudio 3: Leitura da carta na voz de Evangelina Arce, mãe de Silvia Arce, desaparecida em Ciudad Juárez, em março de 1998. “13 anos de injustiça, impunidade e de luta permanente”.

(Violeta, Leticia e Stela conduzem o público a vivenciar a instalação).

Vídeo: Projeção nas telas que delimitam o espaço de cena com imagens de peças de roupas femininas voando em um céu azul.

Início da performance *Para aquelas que não mais estão*. É neste ambiente que o público ingressa no espaço de cena. No centro, marcadamente iluminada por um foco, está a instalação composta por um monte de roupas femininas empilhadas, de onde são emitidos três áudios simultâneos de situações associadas à violência contra a mulher. Os áudios atuam como portais de entrada para a temática que será tratada: a voz do deputado federal Jair Bolsonaro (PP-RJ) valendo-se de uma postura misógina e violenta contra a também deputada federal Maria do Rosário (PT-RS) ao falar que “não a estupraria porque ela não merece”;²⁰ a leitura em espanhol da carta de Evangelina Arce, mãe de Silvia Arce, desaparecida em Ciudad Juarez, em março de 1998, clamando por justiça;²¹ e vozes das performers dizendo uma extensa lista de nomes de mulheres mortas por feminicídio. Para escutá-los, o público tem que se aproximar corporalmente do monte de roupas e abaixar-se. Estabelece-se, então, um vínculo mais íntimo entre o público e a instalação que, pela proximidade, pode sentir os cheiros das roupas e reparar em detalhes que são vistos apenas de perto.

Fig. 18, 19 e 20: Público e instalação em *Para aquelas que não mais estão*. Fotos: Roderick Steel.

²⁰ O episódio ocorreu em dezembro de 2014. O deputado fez a declaração em plena tribuna da Câmara e a repetiu em entrevista ao jornal *Zero Hora*. No ano seguinte, Jair Bolsonaro foi condenado a indenizar Maria do Rosário no valor de R\$ 10 mil. A Justiça também determinou que Bolsonaro se retratasse publicamente das ofensas cometidas. A indenização foi doada a uma instituição de defesa das mulheres. Informação no site: <<http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/09/justica-do-df-condena-bolsonaro-pagar-r-10-mil-maria-do-rosario.html>>. Acesso abri. 2016.

²¹ Carta publicada no site: <http://www.stopfeminicidio.org/spip.php?article110>. Acesso abr. 2016.

São projetadas em duas grandes telas que delimitam paralelamente o espaço de cena as imagens de roupas voando num imenso céu azul, as mesmas roupas que estão no monte e que serão usadas no decorrer da performance. A instalação combinada ao vídeo propicia um momento inicial de reconhecimento e contemplação. Nós três estamos entre os espectadores, orientando-os sutilmente a escutar os áudios e com eles vivenciando a instalação.

A ideia da instalação é criar uma espacialidade performativa que, de acordo com a teórica alemã Erika Fischer-Lichte, por si só gera um espaço atmosférico. O intuito é instaurar uma espacialidade que “não surge unicamente a partir do uso específico que atores e espectadores fazem do espaço, senão também através da atmosfera particular que este parece irradiar” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 234). Este primeiro contato entre o espectador e a espacialidade performativa composta por vários elementos (imagens, sons, cheiros, texturas) que são gatilhos para a nossa ação, atuando como “esferas de presenças”, determina um efeito sobre a espacialidade:

[...] o espectador sente sua corporeidade no espaço atmosférico de um modo muito singular. Experimenta como um organismo vivo, está em uma situação de interação com o seu entorno. A atmosfera invade o seu organismo superando as fronteiras corporais (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 243).²²

Fig. 21: Público vivencia a instalação de roupas em *Para aquelas que não mais estão*.
Foto: Roderick Steel.

²² “[...] el espectador siente su corporalidad en el espacio atmosférico de un modo muy singular. Se experimenta como un organismo vivo, está en una situación de interacción con su entorno. La atmósfera penetra en su organismo superando las fronteras corporales”. Tradução minha.

Nessa direção, a instalação composta por roupas usadas por mulheres que estão ausentes na ação provoca o efeito de desmaterialização de seus corpos, de descorporificação. Poetizamos a ausência desses corpos por meio dos vestidos, calças, sapatos, camisas e das roupas íntimas que delegam um forte atributo de intimidade, pois contêm marcas do contato do tecido com a pele que não mais existe. Roupas que – independente se são ou não de mulheres vítimas de feminicídio – alegoricamente estão saturadas de confissões e memórias e são utilizadas em cena como dispositivos de enunciação da ausência dos corpos que as vestiam. Cada peça de roupa carrega a memória simbólica dos corpos que a usaram. Guardam vidas de mulheres que não mais estão.

Depois de estabelecido um tempo para vivenciar corporal e sensorialmente a instalação e de reconhecimento do espaço por onde a performance irá percorrer, deslocamo-nos do público e principiamos a ação. Juntas, pedimos licença para dar início ao trabalho, dedicamos à memória de todas as que não mais estão e lembramos que esta é a nossa forma de pedir por justiça, de fazer política, de honrar as vidas das mulheres assassinadas. Em seguida, silenciosamente, iniciamos cada uma o seu ritual pessoal de “abertura de trabalho”: Violeta derrama no chão um punhado de terra, Leticia faz reverência às roupas e eu entoo um mantra.

Om Sahana-vavatu
Sahanu Bhunaktu
Sahaviryan-Karavavahai
Tejassuina-vadhi-tamastu
Mavidvisavahai
Om Shanti Shanti Shanti ²³

Interrompemos esse momento de rituais pessoais quando a pergunta “que tipo de revolução é necessária para exterminar essa realidade de terror?”, seguida das palavras “revolução / poder / território / humilhação / opressão / ameaça / morte / tortura / ciúmes

²³ Mantra hindu recitado por mim. Tradução: “Que estejamos protegidos / Que estejamos nutridos / Que trabalhemos juntos e com grande vigor / Que aprendamos juntos / Que não haja conflito entre nós / OM paz, paz, paz”. Catálogo *Prayers & Mantras*. Parmarth Yoga & Meditation Centre. Rishikesh, Índia, 2015.

/ posse / silêncio / impunidade / negligência / omissão” são projetadas nas telas que cercam o espaço de cena.

A partir deste instante, há uma mudança de clima em direção a uma atmosfera mais tensa. Iniciamos um novo momento que chamamos de “ação guerrilha”. Um vídeo com imagens de manifestações de rua com o volume em alta intensidade toma o espaço. São projetadas imagens de atos, passeatas e marchas pelos direitos das mulheres que acontecem por toda a América Latina, como o movimento argentino “Ni una menos”; o mexicano “Ni una (Muerta) Más”; os brasileiros “Fora Cunha” e “Por todas elas”; as intervenções da Marcha Internacional das Mulheres, Marcha das Margaridas, Marcha das Vadias etc. Imagens preenchidas com cantos de mulheres e palavras de ordem em espanhol e português, como “Não é crime passionai, é feminicídio”, “Quem ama não mata”, “No estamos todas, faltan lãs muertas”. Optamos por exagerar o léxico do vocabulário do ativismo feminista e saturar o excesso dessas imagens, gestos e gritos ativistas cada vez mais frequentes nas ruas das principais cidades de toda a América Latina. Nas palavras do crítico teatral Valmir Santos, em *Topografia da dor* (2016):

Somos confrontados a uma experiência de causa humanitária e geradora de efeitos cênicos e audiovisuais perturbadores. [...] As músicas e os vídeos incidentais atiram ou fundem o que se denuncia.[...] Os gritos de guerra contra abusos em projeções originais de passeatas ocorridas em países de língua portuguesa ou espanhola inflamam o espaço que transpira a rua. Consciência crítica e tensão amplificada pela fita zebreada, agora fora da tela, configurando de vez a arena dos conflitos com o público postado ao redor (SANTOS, 2016).

Durante a exibição do vídeo, nós três compomos uma série de ações compartilhadas e simultâneas: Leticia delimita o espaço de cena com fita de isolamento, pedindo licença e deixando o público do lado de fora da área do “crime”; Violeta pega várias roupas da instalação²⁴ e as pendura, como se em um varal, em determinados pontos do espaço; imediatamente eu picho com spray vermelho as roupas suspensas, com estênceis de signos e dizeres feministas, como “No más feminicídios”, “Não é crime passionai, é feminicídio”, “Ni una más” e “Ni una menos”. Leticia tira do monte de roupas vários objetos que, embora cotidianos, são usualmente empregados para tortura e morte

²⁴ No decorrer de toda a performance tiramos da instalação de roupas todos os nossos objetos usados em cena. Assim, a instalação vai se transformando e expandindo seus significados e performatividade.

das mulheres: tesoura, cabo de eletricidade, pinça, faca, copo, martelo, alicate etc. Os objetos são dispostos em uma bandeja de cozinha e exibidas para o público.

Fig. 22, 23 e 24: Stela Fischer e Leticia Olivares no momento “ação guerrilha”. Fotos: Roderick Steel.

Enquanto fazemos esse circuito de ações, também vamos construindo processualmente três altares consagrados às mulheres assassinadas. Todos os objetos usados em cena são oferecidos em consagração – como peças de roupas, sutiãs, brinquedos, brincos, colares, escova de cabelo, perfumes, bolsas, lenços, flores, “armas” e um porta-retratos digital que exhibe continuamente fotos dessas mulheres em vida. Depois, dirijo-me ao microfone situado fora da área isolada, junto ao público, e digo um texto informando em números a realidade do feminicídio, num tom aguerrido:

Stela:

Feminicídio: crime que envolve o assassinato intencional de mulheres pelo simples fato de serem mulheres. Suas motivações mais usuais são o ódio, o desprezo ou o abuso de poder, controle e propriedade sobre as mulheres, comuns em sociedades marcadas por um histórico processo de dominação e desigualdade de gênero, como a maioria dos países latino-americanos. O Brasil é o quinto país do mundo em feminicídio, ficando atrás apenas de El Salvador, Colômbia, Guatemala e a Rússia. Em média, 13 mulheres são assassinadas por dia no Brasil por feminicídio, sendo que 61% são mulheres negras. Lembrando, também, que o país é o líder mundial em assassinatos de mulheres transexuais e transgênero. O feminicídio não constitui um evento isolado, ao contrário, faz parte de um processo contínuo de violências, com raízes misóginas. Pode ser classificado como: feminicídio íntimo: quando há uma relação de afeto ou de parentesco entre a vítima e o agressor; feminicídio não íntimo: quando não há relações de afeto ou parentesco, e pode ser caracterizado por haver violência ou abuso sexual; feminicídios por conexão: quando uma mulher ou menina é morta simplesmente por estar no cenário no instante do crime ou por tentar evitá-lo. O feminicídio é um problema político e público. Não adianta empurrar o problema apenas para o campo íntimo e doméstico. A violência contra as mulheres não é apenas um crime de honra, ciúmes e paixão. É necessário romper com essa naturalização do discurso sobre a violência contra as mulheres e compreender que o feminicídio é uma forma de guerra que se expressa nos nossos corpos.

As informações contidas neste texto são aquelas reunidas em pesquisas teóricas durante o processo de criação da performance. Diante do panorama sobre a problemática do feminicídio, abre-se para nós um espectro de possibilidades de nos manifestarmos. Estar em cena é para nós uma atitude para além do artístico: localiza-se nas mediações do gesto ético concreto. Não representamos o ativismo, também nós protestamos. Não há dúvida que fazemos desse espaço de arte uma estratégia ativista, com fins políticos. Em

cena, somos além de performers, somos cidadãs, pois concordamos que a performance é a continuação da política por outros meios (TAYLOR, 2012, p. 115).

Fig. 25: Stela Ficher em *Para aquelas que não mais estão*. Chile, 2016. Foto: Roderick Steel.

Como fazemos da cena um lugar onde nos comprometemos a estar presentes em atitudes políticas, assumir riscos, mostrar o fazer que se estabelece processualmente na relação com os espectadores, não há apenas uma definição para nossa proposta. Ela transita entre dois lugares: fazemos um teatro performativo ativista e/ou um ativismo que se utiliza da linguagem da performance para fins de denúncia e resistência. E a fluidez entre esses dois lugares define um ritmo para a cena, que ora mostra-se mais teatral e performativa, ora mais ativista.

As atrizes-criadoras dispensam o papel de porta-vozes. Elas evitam o escudo da vitimização e dão passagem às mulheres dessa tragédia cotidiana olhando nos olhos do presente, operando a boca (e a arte) no trombone para despertar os que aqui estamos e desejamos um convívio mais justo aos que virão. (SANTOS, 2016).

E assim, o desafio neste primeiro momento de *Para aquelas que não mais estão* consiste em instaurar uma atmosfera, edificar cenas e imagens que deem conta de abarcar toda essa pesquisa sobre o. A premissa é encontrar uma reação artística a estas situações de trauma, sincronizando o ativismo político das falas e atitudes com estratégias poéticas de enunciação da memória. De tal modo, fazemos a passagem deste momento mais informativo e combativo para um segundo, testemunhal e preenchido por depoimentos e memórias.

Foto: Roderick Steel

Momento #2: Memória / Juárez / tortura / cartas

“Ação memória”: Violeta, Leticia e Stela fazem um circuito dentro do espaço cênico marcado pela fita zebreada, dizendo textos/memórias simultaneamente. São histórias verdadeiras de mulheres e meninas assassinadas por feminicídio e ditas em primeira pessoa. Repetem três vezes o mesmo texto, e o deslocamento pelo espaço é definido de acordo com a disposição da plateia. O texto é falado de forma não-teatral e intimista, para cada grupo de público. No trajeto de cada deslocamento, tiram da instalação roupas e/ou acessórios e vão compondo os altares em pontos distintos. São três altares no total que ganham forma à medida que a ação transcorre.

Este é o momento de *Para aquelas que não mais estão* dedicado à construção de memória. Iniciamos narrando em primeira pessoa fragmentos de histórias que culminaram na morte de três mulheres: Victória Nascimento dos Santos, de 6 anos; Diana Rosa Suárez Torres, de 21 anos; e Leda Ferreira Roza, de 24 anos. Nós três falamos simultaneamente e repetimos três vezes o mesmo texto, desenhando um circuito no espaço. Em tom baixo, intimista, como se falássemos a cada um dos espectadores. A repetição e a simultaneidade das narrações têm o objetivo de suscitar o estado sensível próprio da memória. Ainda que estas histórias sejam de mulheres que não conhecemos, que não tivemos vínculos, a memória dessas vidas se revela para nós como um lugar de “trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade. [...] Lembrar não significa

fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir” (LOPES, 2009, p. 137). E dessa forma, temos o intuito de burlar de maneira flagrante com a memória, utilizando o pronome pessoal “eu” e assumindo o lugar de quem fala, não como personagens, mas como aquelas que relatam a si mesmas. Essas histórias a partir deste momento são as nossas histórias. Não somos porta-vozes, mas admitimos que também somos um pouco de cada uma dessas mulheres. Ecoamos as vozes silenciadas de Victória, Diana e Leda e tantas outras, fazendo deste circuito um compartilhamento de resíduos de vidas, num enlace entre realidade e ficção:

Violeta:

Yo era Diana Rosa Suárez Torres, tenía 21 años y era originaria de México. Tenía ojos cafés y me consideraba una persona alegre. Estudie Administración de empresas. Fui asesinada por mi novio, Gilberto Campos García, el 31 de diciembre del 2010, justo tres meses antes de cumplir mis 22 años. Decía la gente que mi muerte ya estaba anunciada. Ya varias veces Gilberto me había agredido físicamente. Aunque con una salida al cine, o casa exigiendo que le diera mi celular y me golpeo. Yo fui a poner una denuncia ante el Ministerio Público, la policía, pero

me dijeron que las peleas entre novios, no es un delito. Cuando fui asesinada, el dolor se instaló para siempre en mi casa. Mi padre y mi madre no han dejado de pedir justicia y dicen: “A mí hija la mataron, como a las hijas de muchas madres que me he encontrado en el camino, por entregar el corazón; si logramos hacer justicia puedo evitar que a más jóvenes enamoradas, el amor les cobre el precio. Eso es lo que Diana hubiera querido”. Nunca perderemos la esperanza. Padres, los quiero mucho!

Fig. 26: Diana Rosa Suárez Torres.
Foto: divulgação.

Stela:

Meu nome era Vitória Nascimento dos Santos. Eu tinha apenas 6 anos. Eu fui estuprada e assassinada pelo meu próprio pai, no dia 28 de maio de 2015. Cheguei no hospital horas depois da minha morte. Minha mãe também foi presa por não ter evitado o crime. Eu tinha uma vizinha, a Débora, que não tinha filhos e que gostava muito de mim. Ela pediu minha guarda quando me viu pedindo dinheiro na rua e ao saber que meu pai me agredia

Fig. 27: Vitória Nascimento dos Santos.
Foto: divulgação.

com frequência. Ele foi preso e condenado a sete anos de prisão por me espancar quando eu tinha três anos. Nessa ocasião, Débora procurou o Conselho Tutelar que, em vez de alertar o Ministério Público ou Polícia Civil decidiu que eu e meus irmãos fossemos morar com os nossos tios, que acabaram nos entregando para o meu pai assim que ele saiu da cadeia tendo cumprido menos que a metade da pena. Quatro meses depois, ele me amordaçou, amarrou meus braços e pernas, desferiu socos e tapas, me violentou e, por fim, me estrangulou. Que cuidado é esse que o Estado tem com suas crianças? Eu era uma menina. Hoje sou um anjo que não pode brincar todas as brincadeiras de infância.

Leticia:

Eu me chamava Leda Ferreira Roza. Uma mulher negra, de Igarapé, Belo Horizonte. Eu tinha 24 anos quando meu companheiro Wilson Silva, de 47 anos, me atacou com um machado, durante uma discussão. Meu irmão ouviu os gritos, mas não conseguiu me salvar. Quando chegou, encontrou meu corpo com talhos profundos nas mãos, nos ombros, em um dos braços e o fatal, na cabeça. Wilson ficava bêbado e arrumava briga comigo. Estávamos juntos há mais de um ano: eu, ele, meu bebê de 8 meses, filho dele, e minha menina de 7, de um relacionamento anterior. Ele fugiu. Minha filha me viu sendo assassinada. Quando foi capturado, ele disse: “Eu queria pedir desculpas ao meu filho de oito meses. Que agora ficou sem mãe e também sem pai. Nunca quis matar a mãe dele. Eu queria que um dia ele me perdoasse, assim como aquela criança, filha dela, que também viu tudo”. Eu era uma jovem com a vida toda pela frente, hoje sou uma estatística dentre tantas mulheres negras assassinadas, noticiada como: “fim trágico, após mais um desentendimento entre marido e mulher”.

Fig. 28: Leda Ferreira Roza.
Foto: divulgação.

Valmir Santos relata que a invocação dessas memórias em reverência às mortas faz da nossa jornada cênica um “pacto testemunhal” nesta época em que vivemos os “paroxismos e a reincidência histórica do fenômeno da descartabilidade do outro” (SANTOS, 2016). Para compreendermos de que forma se estabelece este “pacto testemunhal” que enuncia Santos, vale a apreciação do pensamento de Veena Das, em *O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade* (2011). A socióloga indiana, ao tratar sobre a realidade de violência contra as mulheres em seu país, questiona o ato de dar testemunho da criminalidade da regra social não simplesmente como articular uma perda, mas como um ato de habitar o mundo, um gesto de luto: “É nesse contexto que

podemos identificar o olho não como o órgão que vê, mas como o órgão que chora" (DAS, 2011, p. 15). Ou seja, testemunhar envolve partilhar a dor, que “às vezes toma a forma de uma descrição dos sintomas individuais e outras vezes a de uma memória inscrita sobre o corpo” (DAS apud DIÉGUEZ, 2013, p. 129).

Partilhamos a dor da morte de “irmãs”, sendo que o ato de testemunhar essas perdas significa registrar a maneira pela qual a violência do feminicídio reverbera em nós em atitudes ao mesmo tempo artísticas e éticas. Nossos testemunhos não são para reconstruir o episódio do crime, até mesmo porque não estivemos lá, mas para refazer o fluxo dessas vidas ao situar-nos eticamente no espaço entre a arte e a violência que desejamos denunciar e combater. Dessa forma, o pacto testemunhal não é para enaltecer a memória traumática da perda, e sim para desencadear uma reverberação que se soma aos contingentes sociais e culturais da ordem do dia, implicando numa temporalidade social que excede o significado do relato pessoal. Recuperamos, mesmo que seja apenas no instante da apresentação da performance, um certo tipo de atitude cidadã que partilhamos com o público. A experiência da memória dessas vidas reside em nossos corpos, nossa forma de habitar o mundo, e faz de *Para aquelas que não mais estão* um gesto de luto e memória.

Fig. 29: Rostos e memórias. Foto: Roderick Steel.

O uso da memória em cena é, também, um ato de celebração. Celebramos essas vidas. Celebramos essas mulheres. E neste ato, elas não são um número ou uma estatística. São vidas. São rostos. Neste momento, tiro da instalação de roupas um porta-retratos digital que exhibe, ininterrupto, fotos de seus rostos e mostro de maneira pessoal para cada um dos espectadores. São imagens de mulheres assassinadas, porém sorrindo, em vida. Ganham grande proporção quando um vídeo com mais rostos é projetado nas telas que circundam o teatro. Todo o espaço cênico torna-se um álbum de fotos para celebrá-las, para lembrá-las.

Uma lista de nomes de mulheres assassinadas por feminicídio, incluindo uma série com a expressão “não identificada”, também é projetada. As fotografias deslocam-se do seu contexto original de retratos e recortes de momentos de vida para o de suporte documental que evoca o luto e que se impõe ao olhar do público como uma experiência de memória do trauma. Neste instante, nós três vestimos jalecos das operárias das “maquilas” de Ciudad Juárez, uniformes trazidos por Violeta Luna do México. Juntas, desenvolvemos partituras corporais com gestos repetitivos, representando o trabalho exaustivo que essas mulheres realizam nas indústrias de produtos eletrônicos.²⁵ São projetadas imagens em velocidade do deserto de Ciudad Juárez com suas estradas, indústrias estrangeiras e cruzeiros cor de rosa, postas por familiares das vítimas ali encontradas.²⁶ Este vídeo cria uma atmosfera fúnebre para que Violeta Luna dê o seu testemunho sobre o genocídio que assalta a cidade, enunciado por Rita Laura Segato como uma “nova forma de guerra” (2012). À medida que diz seu texto, veste vários vestidos, um sobre o outro, construindo a imagem de várias mulheres em um só corpo. Violeta é todas as desaparecidas e mortas de Juárez.

²⁵ Uma referência para a criação dessas partituras corporais foi o documentário *Maquilapólis, ciudad de fábricas* (2006), de Vicky Funari e Sergio De La Torre. O documentário foi um processo de colaboração entre os criadores e as operárias das “maquilas”, na fronteira de Tijuana (México). Disponível em: <<http://www.maquilapolis.com>>. Acesso abri. 2016.

²⁶ Desde o caso do “Campo Algodonero”, familiares fincam cruzeiros pintados na cor rosa nos locais dos assassinatos e desaparecimentos para lembrar as mulheres assassinadas em Ciudad Juárez. A Cruz rosa tornou-se um símbolo na luta pela erradicação do feminicídio no México.

Violeta em “Ação Juárez”:

1994, México firma el Tratado de Libre Comercio (NAFTA) con Estados Unidos y Canadá. Es cuando se instalan muchas maquiladoras, en varias de las ciudades fronterizas, como Tijuana y Ciudad Juárez. Son fábricas de productos electrónicos, textiles o automotrices. Contrataban a las mujeres, ya sea porque sus manos eran más finas para realizar el trabajo, o porque eran más “dóciles”. Mujeres (muchas de ellas inmigrantes) entre 16 a 28 años, quienes tenían que trabajar de 14 a 18 horas para sobrevivir. Mujeres que salían de sus casas de madrugada, sin calles pavimentadas, sin luz eléctrica a cumplir con su jornada de trabajo.

En 1993 se empiezan a registrar varios asesinatos de mujeres, sus cuerpos eran encontrados en el desierto, basureros, calles; sin vida, torturados, mutilados, violentados sexualmente. Las autoridades mexicanas, minimizaron estas desapariciones y asesinatos culpando a las víctimas.

En 2001, en un lote baldío llamado Campo Algodonero, se encontraron 8 cuerpos de adolescentes, con las mismas marcas de tortura y violencia sexual. Fueron las madres de tres mujeres encontradas, Irma Monreal, Benita Monárrez y Josefina González, que denuncian al Estado Mexicano, ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, como el principal responsable por la falta de investigación y prevención en la desaparición, tortura y asesinatos de sus hijas.

En 2009, se publica la sentencia del caso en el que se condena al Estado Mexicano y se le exige reparación del daño. Si embargo el Estado Mexicano no ha cumplido y esto sigue ocurriendo, en todo el país, como en el Edomex, Chiapas, Puebla, Guerrero, Nuevo León, Sinaloa, Oaxaca, Tlaxcala...

Fig. 30: Violeta Luna veste as “roupas” das vítimas de Ciudad Juárez. Foto: Roderick Steel.

Enquanto o contexto de Juárez vai sendo exposto por Violeta, Leticia e eu enterramos dois dos altares com areia, menção aos corpos que são encontrados no deserto mexicano. Ao final do seu texto, saio do espaço delimitado pela faixa de isolamento e vou até um homem da plateia e peço que amarre meus pulsos, atrás do corpo. É impreterível que seja um homem, justamente para reforçar a circunstância de violência de gênero. Depois volto para o espaço de cena, adoto uma corporeidade em situação agônica de tortura e assim permaneço, imóvel, um corpo sem vida. Enquanto isso, a sala é tomada por um áudio composto pela sobreposição de noticiários latino-americanos irradiando casos de feminicídio; discursos reacionários de políticos como o Pastor Silas Malafaia e o ex-Presidente de Câmara Eduardo Cunha; e depoimentos reais de vítimas de violência doméstica.²⁷

Falas se sobrepõem:

Noticiários: “O machismo e o racismo estão entre as principais causas que levaram à morte quase cinco mil mulheres nos últimos dez anos”. “En México, los feminicidios siguen ocurriendo sin que el gobierno admita su gravedad y actué para detenerlo”. “A cada uma hora e meia, um homem assassina uma mulher no Brasil”. “Ser mujer en México significa vivir en peligro. Hace cinco años que la joven Mariana fue asesinada por su propio esposo quien trato de hacer pasar su delito como un suicidio”.

Pastor Silas Malafaia: “A instituição chamada família coloca o homem como autoridade. De vez em quando, têm algumas feministas que se assustam quando a gente fala que autoridade pertence ao homem. E elas nem sabem definir (ri, irônico) o que significa autoridade. [...] O princípio de autoridade da família vale para qualquer autoridade, seja política, seja no executivo, no legislativo, no judiciário, na empresa. [...] O homem tem o papel da autoridade. [...] a maioria quase absoluta dos abortos é fruto da promiscuidade e da imoralidade das mulheres”.

Eduardo Cunha: “[...] o corpo não pertence às mulheres. A mulher não pode fazer aquilo que quiser com o seu corpo, com aquilo que está dentro da sua barriga. [...] Matar uma vida, ceifar uma vida é um crime. Tão pernicioso, tão ruim quanto a corrupção”.

²⁷ Os depoimentos reais de mulheres em situação de violência foram coligidos durante o nosso processo criativo quando estabelecemos uma parceria com o Centro de Referência da Mulher Casa Eliane de Grammont, em São Paulo, oferecendo a oficina “Teatro e Expressão: mulheres e vida”, ministrada no mês de outubro de 2015 e direcionada às frequentadoras da Casa.

Fig. 31: Stela Fischer em cena de tortura. Foto: Bel Matos.

Leticia, então, dirige-se até mim, que permaneço imóvel na postura de um corpo de mulher sem vida, e inicia uma série de torturas no meu corpo: me chuta, amarra meus pulsos e pés, venda meus olhos, coloca um tecido dentro da minha boca, rasga minhas roupas e me deixa ali, exposta e abandonada, como um corpo no Campo Algodonero. Em seguida, Violeta cobre o meu corpo “morto” com um lençol e me enterra, despejando sobre mim sacos de areia.

Fig. 32, 33 e 34: Stela Fischer e Leticia Olivares em cena de tortura.
Fotos: Frederico Chigança.

Esta cena é, para nós, desestabilizadora. Remete-nos deliberadamente à dimensão pública do corpo em estado de precariedade. Precariedade a que determinados grupos de mulheres estão sujeitos segundo os poderes que decidem que tipo de vida é digna de ser

vivida, preservada ou lamentada (BUTLER, 2015b). Um corpo que se constitui em razão da vulnerabilidade social, como um lugar de domínio: um corpo território. A cena é a materialização das leituras feitas que ecoam e ganham todo o sentido:

Ainda que lutemos pelos direitos sobre os nossos corpos, os corpos pelos quais lutamos nunca são suficientemente nossos. O corpo tem uma dimensão invariavelmente pública. Constituído na esfera pública como um fenômeno social, meu corpo é e não é meu (BUTLER, 2006, p. 52).

Também nos aproxima, novamente, de Ileana Dieguéz e o seu pensar sobre como os modos de violência reais têm tomado as representações estéticas e artísticas.

Refletir sobre o corpo mutilado ou ausente e as estratégias de sua des/figuração sugerem experiências de dor e nos confronta com os territórios de padecimento e da violência própria da representação. E nos faz voltar à realidade na qual vivemos, contaminados pelo medo de não sabermos se será possível preservar nossos afetos, nossa própria integridade psíquica e anatômica (DIÉGUEZ, 2013, p. 153).²⁸

Não há como voltar à realidade sem termos sido afetadas pela experiência da dor que propomos refletir. E vamos mais fundo nessa experiência ao tratar da dor que se perpetua através das vidas dos familiares, que levam o luto e a dor alojados em seus corpos. Em menção a todas as mães e familiares que buscam por suas filhas desaparecidas e não se cansam de clamar por justiça e honrar suas vidas, Leticia me desenterra com suas próprias mãos. Remove vagarosamente toda a areia do meu corpo. Tira o lençol que cobria o meu corpo e exhibe a marca do corpo morto impressa no lençol, como um sudário. Em seguida, em alusão às mães do movimento mexicano *Nuestra Hijas de Regreso a Casa*,²⁹ trazendo no peito a foto de uma jovem mulher assassinada que diz ter sido a sua filha, Leticia veste o lençol como um manto, conduz-se até o microfone e inicia a leitura da “Carta às mulheres mortas”:

²⁸ “Reflexionar sobre el cuerpo roto o ausente y las estrategias de su des/figuración, sugiere experiencias de dolor y nos confronta con los territorios del padecimiento, y de la violencia propia de la representación. Y nos regresa a la realidad donde vivimos, contaminados por el miedo de no saber si será posible preservar nuestros afectos, nuestra propia integridad psíquica y anatómica”. Tradução minha.

²⁹ *Nuestras Hijas de Regreso a Casa* é uma associação civil fundada em 2001 por familiares e amigos das jovens desaparecidas no Estado de Chihuahua. Com o objetivo de acompanhar e orientar as famílias, a entidade luta por justiça, promove programas de assistência aos familiares e mantém a comunidade informada quanto aos crimes. Mais informações no site: <<http://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.com.br>>. Acesso em março de 2016.

Leticia:

Vocês morreram pelas mãos de quem dizia lhes amar. Vocês morreram por faca, peixeira, canivete, espingarda, revólver, garrafa de vidro, fio elétrico, martelo, pedra, cabo de vassoura, vara de pescar, tesoura, porrete, com soco, pontapé, por asfixia, veneno, espancamento, empalamento, emboscada, ataque pelas costas, tiro à queima roupa, cárcere privado, violência sexual, desfiguração, tortura, choque, afogamento, chute, ácido, fogo... Vocês morreram esfaqueadas, degoladas, afogadas, sufocadas, alvejadas, enforcadas, apedrejadas, mutiladas, arremessadas de penhascos, jogadas pela janela, esquartejadas. Vocês foram mortas porque a mulher é vista como território. Vocês foram mortas porque os homens que as mataram achavam que vocês eram propriedade deles, porque cresceram ouvindo que a mulher é inferior, deve obedecer e depender deles. Eles as mataram porque acham que têm direitos sobre seus corpos, pensamentos, atitudes. Vocês foram mortas porque ele achou que você o estava traindo, porque você saiu com as amigas, porque não fez o feijão, porque pintou as unhas, porque colocou saia curta, porque falou no telefone, porque cansou de apanhar, porque levantou a voz, porque tentou proteger os filhos, porque quis se separar... Esta carta é para dizer-lhes que não esqueceremos suas mortes, que não permitiremos que siga acontecendo a violência, a opressão e o extermínio de mulheres. Educaremos nossos filhos de forma a respeitarem as mulheres, educaremos a sociedade de forma a aceitarem nosso papel em todas as instâncias. Um dia, não seremos mortas por sermos mulheres. Um dia, quando será? Que tipo de revolução é necessária para exterminar essa realidade de terror?

Fig. 35: Leticia Olivares na cena “Carta às mulheres mortas”. Foto: Roderick Steel.

De acordo com Victor Turner, em *El proceso ritual: estructura y anti-estructura* (1988), o ritual é uma sequência de atos que compreende gestos, palavras e objetos,

celebrado em um lugar determinado com o fim de invocar forças ou entidades em função dos interesses daqueles que o conduzem (os atores do ritual). Para determinar o significado mais amplo, Tuner define seus termos metodológicos a partir de estudos sobre rituais em diferentes sociedades. Nesse contexto, relacionam-se símbolos e signos que compõem sua estrutura semântica, podendo ter múltiplas acepções – por isso ocupam posição central no ato ritual. No caso de *Para aquelas que não mais estão*, a atmosfera ritual é desencadeada pela combinação entre a nossa corporeidade em relação com as imagens e sonoridades documentais, as roupas usadas pelos corpos desmaterializados, os objetos que ornaram os altares em suas faltas e, principalmente, na relação entre nós, performers, e espectadores. Um ritual à memória como um fenômeno do presente. Por fim, juntas erguemos o lençol e cobrimos a instalação de roupas. Como se cobríssemos, respeitosamente, os corpos de todas as mulheres que foram encontrados sem vida. Dirigimo-nos a um dos altares e iniciamos a ação de acender as velas, o terceiro e último momento da performance.

Fig. 36 e 37: Encerramento do segundo momento de *Para aquelas que não mais estão*. Fotos: Roderick Steel.

Foto: Roderick Steel

Momento #3: Memorial / velas / luto / cura

“Ação Ritual”: Silêncio. Ajoelhadas diante de um dos altares construído durante a performance, o altar que exibe continuamente fotos de vítimas de feminicídio em um porta-retratos digital, acendemos velas dizendo os nomes e idades de mulheres assassinadas.

Stela: Sentimos muito! Sentimos muitíssimo. Sentimos muito pelas memórias de dor que compartilhamos com vocês. Pedimos perdão a todas por unir hoje o nosso caminho ao de vocês para a cura do mundo e dessa cultura do ódio. Agradecemos por estarem aqui para nos sensibilizarmos. Amamos vocês por terem sido o que foram: mulheres. Descansem!³⁰

É assim que se inicia o terceiro e último momento da performance *Para aquelas que não mais estão* (2015). Após todo o itinerário traçado para materializar a nossa denúncia poético-cênica, chega o momento da construção de um memorial às vítimas de feminicídio na América Latina dos últimos anos. Um ritual em celebração a essas vidas interrompidas. Juntas, acendemos velas, chamamos pelos seus nomes, lembramos suas idades. No total são 150 velas, 150 mulheres, apenas 150. Infelizmente, neste exato momento, este número continua a crescer...

³⁰ Ho’oponopono é um método havaiano de autocura, atualizado pelo Dr. Hew Len, por meio do qual são utilizadas quatro expressões de purificação: “Perdão, sinto muito, eu te amo e obrigado”. Sobre o assunto, consultar: CARLI, J. *Ho’oponopono: método de autocura havaiano*. São Paulo: Nova Senda, 2013.

1. Ana Cristina Vieira do Amarante, 39 anos	30. Sandra Lúcia Fernandes, 48 anos	55. Gabriela Espinoza Ibarra, 19 anos	80. Lilian Sissi Mesquita e Silva, 28 anos	108. Iraci dos Santos Bezerra, 31 anos
2. Luciana Feliciano, 26	31. Luciana dos Santos Mallet, 44 anos	56. Sílvia Gomes da Silva, 44 anos	81. Helaine Bezerra Marinho, 24 anos	109. Camila Araújo, 14
3. Regina Bastos Miranda, 36 anos	32. Maria Lúcia Batista Lopes, 49 anos	57. Francisvan da Silva Macedo, 42 anos	82. Juliana Neubia Dias, 22 anos	110. Kaylane Ferreira Frazão, 13 anos
4. Maria Aparecida da Cunha Freitas, 37 anos	33. Kautiele Araújo Queiroz, 28 anos	58. Márcia Xavier de Lima, 21 anos	83. Patricia Jiménez, 19	111. Silvania Silva Pequeno Ferreira, 43
5. Cintia Livia, 12 anos	34. Cinthya da Silva Cabra, 25 anos	59. Tatiane Santana de Jesus, 28 anos	84. Jovita Arguello, 51	112. Chiara Páez, 14
6. Patrícia Carmo Torres dos Reis, 25 anos	35. Eliani Ivete Lampert, 30 anos	60. Patrícia Pereira da Silva, 20 anos	85. Evelyn P. López, 22	113. Valéria Pinto, 40
7. Natália dos Santos Vitorina, 13 anos	36. Maria Vilma da Silva, 25 anos	61. Joseilda Marques da Silva, 32 anos	86. Claudia Koppe, 44	114. Cristina Escobar González, 25 anos
8. Andrea Aramayo, 27	37. Jaqueline Carlos Teixeira, 20 anos	62. Maria Helena da Conceição, 61 anos	87. Cecília Jimenez, 18	115. Verónica Calderón Lorenza, 32 anos
9. Luciene de Azevedo Jardim, 43 anos	38. Elcia Barbosa da Silva, 29 anos	63. Laura Berenice Ramos Monárrez, 17	88. Ludimila Ferreira do Patrocínio, 33 anos	116. Alina Lopez, 22
10. Amanda Linhares Souza, 17 anos	39. Cícera Maria Evangelista, 32 anos	64. Carine Vieira Dutra Cunha, 21 anos	89. Rosa Miranda Correa Lemes, 58 anos	117. Juliana Dias, 22
11. Mônica do Rosário Oliveira, 37 anos	40. Daniele Xavier de Moura, 15 anos	65. Aline Bittencourt Candia, 24 anos	90. Gladys Janeth Fierro, 12 anos	118. Ana Karen N., 15
12. Hercília de Barros Clarimundo, 65 anos	41. Maria das Graças da Silva, 41 anos	66. Briggida Rosely de Azevedo Lourenço, 27	91. Silvia Rivera Morales, 17 anos	119. Laura Chávez, 28
13. Mylena Bessa, 27	42. Terezinha Soares Cunha, 70 anos	67. Patrícia Tomaz da Silva, 32 anos	92. Petrona Romero Deciano, 65 anos	120. Alma Brisa Molina Baca, 34 anos
14. Ma. José Barbosa, 29	43. Scarlat de Oliveira Silva, 21 anos	68. Cassia Rayane Santiago Silva, 17	93. Alicia Díaz Murillo, 43 anos	121. Alma Guzmán, 23
15. Regiane Alves de Almeida, 27 anos	44. Michele Belarmino de Souza, 21 anos	69. Maria Dayane Batista, 20 anos	94. Ivonne Adriana Valenzuela, 45 anos	122. Norma Guzmán, 4
16. Daniele de Fátima Ribeiro, 37 anos	45. Laryssa Maria da Silva Santos, 20 anos	70. Maria das Dores Ramos dos Santos, 39	95. Cinthia Berenice Valdez Valenzuela, 25	123. Iris Flores, 24
17. Giesla Maria da Silva de Miranda, 27 anos	46. Deiziane Luciana da Silva, 26 anos	71. Rosirene Gualberto da Silva, 29 anos	96. Perla Nayeli Monreal, 23 anos	124. Gabriela Ortiz, 18
18. Rosiane Borges Carvalho, 22 anos	47. Fernanda C. Dias de Lima, 24 anos	72. Ivana Teresita Rodriguez Alatorre, 15	97. Maria Luisa Méndez López, 36 anos	125. Blanca López, 33
19. Ana Ma. Duarte, 26	48. Dina de Lima Galdino, 25 anos	73. Wanessa Oliveira Felipe, 22 anos	98. Yesenia Quiroz Alfaro, 18 anos	126. Ana L. Pérez, 38
20. Salette de Oliveira Cavalheiro, 38 anos	49. Tais Natiara da Silva, 21 anos	74. Bruna Gleycielle S. Gonçalves, 27 anos	99. Nadia Dominique Vera, 32 anos	127. Soraya Santos, 31
21. Dora Siqueira, 37	50. Eloá Cristina Pimentel, 15 anos	75. Márcia Adriana da Silva Cunha, 30 anos	100. Gisele Alves da Silva, 33 anos	128. Karina Pozo, 20
22. Mayara Silva de Jesus, 16 anos	51. Patrícia Regina Nunes, 37 anos	76. Vilma Soares dos Santos, 31 anos	101. Elenice Pereira de Melo, 38 anos	129. Claudia Ovalle, 37
23. Keila Benizia Pereira, 20 anos	52. Lucimar Luiza da Conceição, 36 anos	77. Esmeralda Herrera Monreal, 15 anos	102. Valdirene Dias Almeida, 28 anos	130. Anai Yesi, 17
24. Rosane Berteli, 24	53. Amanda Linhares Bueno, 29 anos	78. Isadora Aparecida Cândida dos Reis, 15	103. Marcilene Oliveira Azevedo, 27 anos	131. Gerarda Reyes, 48
25. Claudia Ivette Gonzales, 20 anos	54. Edmaria Rocha Silva, 30 anos	79. Valquiria Antunes Oliveira, 35 anos	104. Joana Silva Santos, 39 anos	132. Liset Álvarez, 27
26. Adriana Moraes, 38 e filha de 8 meses			105. Natália Silva, 28	133. Teresa Muñoz, 40
27. Maria do Carmo Santos, 17 anos			106. Dilvânia Sousa Costa, 32 anos	134. Carla Romero, 30
28. Isamara Filier, 41 anos e seu filho de 8 anos			107. Beatriz Cristina Oliveira Moura, 23 anos	135. Martha Landa, 25
29. Alma Chavéz Márquez, 36 anos				136. Rosa Vázquez, 25
				137. Nelly S Román, 38
				138. Adriana Torres, 27
				139. Nora Herrera, 32
				140. Sarah Lino, 27
				141. Eva Perez, 67
				142. Nara Barbosa, 20
				143. Ana C. Cabral, 19
				144. Michele Sousa, 22
				145. Clenir Viana, 20
				146. Eliza Samudio, 25
				147. Sophia Najjar, 4
				148. Recém-nascida
				149. Não identificada
				150. Não identificada
				...

Silêncio. Apenas o eco dos nomes. Cria-se um tecido sensível de muito respeito e lamento. Ficamos absortas na ação de acender uma vela de cada vez, sem pressa. E a cada vela acendida, uma sensação de consagração e despedida. Os círios são acesos para simbolizar “a luz da alma em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu, a perenidade da vida pessoal que chega ao seu zênite. [...] Na chama de uma candeia todas as forças da natureza estão ativas” (*Dicionário dos símbolos*, 2009, p. 943). E o nosso real desejo é que cada uma dessas vidas que foram cessadas de forma brutal encontre a sua paz.

Acender as velas é, para nós três, uma ação-manifesto. Subvertemos o contexto artístico e alegórico para tornar visível esse lugar efetivo do real, no qual a abordagem da morte e do luto revela o nosso posicionamento ético. Falamos de um lugar específico: o da vulnerabilidade. Transcendemos o lugar da arte para promover um ato ético. E fazemos isso não por acreditar que a performance seja um “ato heroico”, mas pelo simples fato de encontrarmos os nossos modos de habitar o mundo diante de tantas experiências de violência.

Ao assistir ao ensaio na semana de pré-estreia, Ileana Diéguez nos relatou que esta ação coletiva final é um ato concreto de realidade.³¹ Isso faz com que a zona de ficção vinculada à ação cênica tenha sua dimensão projetada para além da arte, ou seja, não se situa somente no território da ficção, da metáfora ou da imaginação. É, para Diéguez, o ponto exato onde a performance associa-se ao real, não no sentido de substituí-lo, pois o espaço da arte não pode suprir o estado de luto, visto que este está atravessado pelo esquecimento, pela indiferença, pela escassez de justiça. É, antes de tudo, um memorial para celebrar essas vidas e dilatar a inteligibilidade da violência que acomete muitas mulheres. Ressignificamos, assim, o espaço do teatro para criar uma outra espacialidade performativa: a de visibilizar os vestígios dessas mortes e reunir as memórias das mulheres assassinadas em uma cerimônia pública na qual se expõe muito mais do que uma ação cênica. Um lugar para “evocar ao invés de um lugar para representar” (DIÉGUEZ, 2013, p. 210).

³¹ Entrevista para a autora, em dezembro de 2015.

Fig. 38, 39 e 40: Violeta Luna, Stela Fischer e Leticia Olivares em *Para aquelas que não mais estão*, no instante final da performance. Fotos: Roderick Steel.

Após um período de tempo, Violeta Luna interrompe sua ação de acender as velas, corta a fita zebraada, abre as portas de saída do teatro e convida uma pessoa, entre os espectadores, para também acender as velas. O público, que até este momento esteve separado do espaço de cena pela fita de isolamento, passa a fazer parte concretamente do ritual. O convite passa, então, a ser estendido de maneira pessoal pelas performers a cada integrante da plateia. A participação do público torna-se impreterível, ainda que possa escolher entre acender a vela, sair do teatro ou seguir observando o ritual. Assim como nos demais movimentos da performance, não há cadeiras: alguns estão sentados no chão, outros em pé, outros realizando o seu trajeto de acordo com a sua escolha e autonomia no espaço. Todos visíveis ao “olhar performativo” de quem observa.

Cria-se um campo de forças de dimensão ritual coletiva. Incide tanto sobre o espectador como nós a vivência de estados sensíveis da ausência que desvelam uma memória que pode ser a vivida³² ou não necessariamente atrelada à experiência de luto, mas a uma situação social compartilhada – mesmo porque o feminicídio é uma realidade de todos/as nós. Mesmo que se acenda uma vela para uma mulher que nunca se teve contato, uma morta encontrada no deserto em Ciudad Juárez, na distante fronteira norte do México com os Estados Unidos, por exemplo, celebra-se a uma irmã, uma filha, uma amiga. E esta atitude corpórea de acender a vela e ver-se afetado/a pela temática da violência gera um espaço performativo que é motivado tanto pela investida do corpo em ação como pela atmosfera e suas efêmeras instâncias poéticas na ordem do real, resultante dessa experiência de luto, como se aquelas mortes nos pertencessem.

Fig. 41 e 42: Público participa de *Para aquelas que não mais estão*. Fotos: Roderick Steel.

³² Muitos participantes da performance acendem velas e dizem nomes de mulheres conhecidas, mães, tias, vizinhas etc., vítimas de violência. Um momento real para lembrar e celebrar estas vidas.

O público torna-se sujeito performativo não separado do ambiente do acontecimento cênico, mas reconhecido pelas suas emoções que, consequentemente validam a sua subjetividade política: “As emoções são, pois, significados que por serem articulados fisicamente, podem ser percebidos por outros e, neste sentido, podem sem dúvida ser transmitidos sem que haja que ‘traduzi-los’ em palavras”, de acordo com a teórica da cena Erika Fischer-Lichte (2011, p. 302).³³ Estamos diante de significados que não são sintomas, mas emoções e afetos transmitidos e gerados corporalmente, e que se tornam mais conscientes quando físicos. À medida que essa transmissão de afetos se articula fisicamente, de modo perceptível, pode também ser registrada pelos outros espectadores e por nós, performers, e intervir na estética da ação, num processo de “retroalimentação poética” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 83).³⁴

Para compreendermos como essa transmissão de afetos acontece, pauto-me pelas ideias da filósofa feminista Teresa Brennan, em seu livro *Transmission of affect* (2004), e pelo conceito de “corpo vibrátil”, de Suely Rolnik, em *Cartografia sentimental* (1989). Brennan justifica que a transmissão de afeto ocorre devido à condição de sermos sensíveis e nos afetarmos a partir dos outros e dos ambientes nos quais estamos inseridos, pois temos a capacidade de captar e transmitir afetos com impacto nos modos de existir. Por transmissão, Brennan define o processo originalmente social de afetar e ser afetado por estímulos externos que influenciam estados fisiológicos dos corpos alterando como efeito as relações entre o que é individual e coletivo, materializando, assim, afetos. Nesse sentido, a transmissão de afetos é responsável por mudanças corporais, com alterações fisiológicas, outras mais residuais podendo ter efeitos em padrões comportamentais de uma pessoa. Afetos são, assim, na defesa de Brennan, concretos.

Suely Rolnik tem um encaminhamento muito próximo à ideia de Brennan ao defender que o mundo, em sua condição de campo de forças, nos afeta e se faz presente em nossos corpos sob a forma de sensações “que pulsam em nossa textura sensível,

³³ “Las emociones son, pues, significados que, porque son articulados fisicamente, pueden ser percibidos por otros y, en este sentido, pueden sin duda serles transmitidos sin que haya que ‘traducirlos’ a palabras”. Tradução minha.

³⁴ A pesquisadora Elisa Belém, em seu ensaio *A noção de embodiment e questões sobre atuação* (2011), esclarece que Erika Fischer-Lichte, “para discutir a relação entre o espectador e o ator, nomeado como *autopoietic feedback loop*, mostra que a relação geralmente considerada tradicional do espectador como sujeito e do ator como objeto sofreu uma transformação e passou a exigir uma negociação. Esta teórica conclui que a recepção dos espectadores de um fenômeno estético, seja ele artístico ou não artístico, é sempre através de uma experiência física, de afecção. Entender a escala não-atuação/atuação também por um modelo de retroalimentação e autopoietico permite perceber que um extremo da linha alimenta continuamente o outro”.

tornando-se assim parte de nós mesmos”. Dissolvem-se as figuras de sujeito e objeto e com elas aquilo que separa o corpo do mundo, dado que, conforme a autora, o nosso corpo faz parte de um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo. De acordo com Rolnik, o corpo vibrátil mobiliza afetos que formam uma realidade sensível, corpórea, que embora invisível não é menos real. Existe uma relação paradoxal entre a vibratibilidade do corpo e a sua capacidade de percepção, visto que não há uma lógica nos modos de apreensão da realidade. E é da tensão gerada por este paradoxo que se impulsionam a criação e o pensamento em sua potência:

[...] as sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível operam mutações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos, provocando uma crise de nossas referências. Assim, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. Nesta operação se restabelece um mapa de referências compartilhado, já com novos contornos. Movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/criar. O exercício do pensamento/criação tem, portanto, um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva (ROLNIK, 2006).

A política de subjetivação é porosa às formas de vibração e afeto, “contagando” uma realidade e tornando os corpos políticos, pois estão em relação, em comunidade. Assim, somos em *Para aquelas que não mais estão* corpos vibráteis. Os afetos têm impacto em nossas formas de existir, na medida em que são incorporados em territórios existenciais. E é na passagem da paisagem subjetiva para a objetiva, como nos fala Rolnik, que considero a experiência artística como sendo também política. Gera-se um campo de comoção, indignação, revolta, reverência ou, até mesmo, indiferença etc., estados e afetos que apreendem a realidade em lógicas totalmente distintas e que provocam, inevitavelmente, uma atitude, seja reflexiva ou corporal sobre a temática da violência contra a mulher. É esse o nosso intuito. Que a política aconteça na alteridade do atravessamento por esses estados, ou seja, pela via do sensível. Não temos nenhuma pretensão do novo neste procedimento, apenas a sincera intenção de celebração a essas vidas. Assim, aproximamos o conceito de “transmissão de afetos” de Brennan e o “corpo vibrátil” de Suely Rolnik ao que Erika Fischer-Lichte chama de “retroalimentação poética”.

Fig. 43 e 44: O público torna-se sujeito performativo em *Para aquelas que não mais estão*. Foto: Roderick Steel.

O afetar-se tem um efeito performativo tanto para o público como para nós performers, instaurando uma experiência estética e ritualística liminar sem planejamento anterior. Este momento final da performance já é em si um processo autopoiético justamente pelo fato de não estar completamente delineado ou previsto, pois elementos

emergem no seu curso como consequência das interações entre nós e os espectadores. Sobre o estudo da performance, Erika Fischer-Lichte (2011) observa que essa condição pode ser encarada como um processo social, no qual diferentes grupos se encontram, negociam e regulam relações. Torna-se, assim, política por desencadear relações em “comunidade” baseadas em ideias, valores, convicções e comportamentos, pois o que está em jogo não é somente o tema da memória individual traumática, senão os processos sociais e os mecanismos culturais sobre os quais os sujeitos se conectam na experiência subjetiva, formando uma comunidade na qual se pode recuperar a ideia de participação cidadã.

A experiência de estar em comunidade não é exclusivamente a de estar junto ao outro, mas em relação com o outro e, conseqüentemente, estabelecendo vínculos imediatos com territórios de contextos social e político nos quais estamos inseridos. A formação de uma comunidade baseada na copresença física entre performers e espectadores como cosujeitos da ação – não tanto pela forma de intervenção na cena ou inversão de papéis, mas como presenças – torna possível, eleva e condiciona o contexto de performatividade (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 82).

Vale destacar, também, a posição de Ileana Diéguez que, apoiada nas noções de *communitas* e liminaridade desenvolvidas por Victor Turner, reconhece este estado de comunidade na arte e no ativismo que tratam da violência como *communitas de dor*, ou seja, um ato de luto público por todas as mortes que pesam sobre os presentes: “Fazer da dor individual uma experiência coletiva é a premissa para pensar a possibilidade de uma comunidade moral” (DIÉGUEZ, 2013, p. 24).³⁵ E a pesquisadora interroga de que forma o sofrimento pode transcender a sua característica natural de isolamento para conformar, mesmo que efemeramente, um corpo no qual a minha dor possa comunicar com a sua dor. A dor passa a ser nossa.

É importante acentuar que tanto no processo de criação quanto na apresentação da performance estivemos sensivelmente mobilizadas pela questão de como representar eticamente a dor. E, sobretudo neste momento da performance, que necessariamente nos requer um grau de envolvimento por tratarmos, como emprega Diéguez, de uma “liminaridade fúnebre”. A experiência artística faz uma passagem para o lugar do rito de

³⁵ “Hacer del dolor individual una experiencia colectiva es la premisa para pensar la posibilidad de una ‘comunidad moral’”. Tradução minha.

despedida, na qual a comunhão silenciosa transcende a contemplação. Alegoria do luto instala um espaço liminar para pensar a morte (DIÉGUEZ, 2013, p. 209). Condição que propicia à performance deslocar o protagonismo do olhar para o silêncio num processo natural de transmissão de afetos que habitam nossos corpos, memórias, no compartilhamento de uma, nas palavras do crítico teatral Valmir Santos:

A exposição dos sintomas objetivos do feminicídio em contextos latino-americanos vem atrelada a uma reação artística ao trauma. São elaborados níveis de crueldade bem como de espiritualidade. O suporte documental em fotos e dados, o engajamento explícito da narrativa, a invocação dessas memórias e a culminância ritual em reverência às mortas fazem da jornada um pacto testemunhal das artistas e do público para com esta época de paroxismos e a reincidência histórica do fenômeno da descartabilidade do outro, parelho aos campos de concentração. [...] O público soma a essa corrente de desvelamento familiares, amigas, personalidades. A cada nome, uma vela é colocada em relevo no espaço cenográfico tomado por lágrimas derretidas, compondo uma topografia da dor. [...] O sentimento solidário envolve estados incômodos. (SANTOS, 2016).

E da criação desses “estados incômodos” é que a performance acontece na dimensão do sensível. Ao final, o espaço de cena volta a tornar-se uma instalação, composta por resíduos das ações. Não é apenas um cenário. Agora guarda os vestígios do que foi o ritual, ainda presentificado pela luz das velas. Torna-se um momento suspenso de contemplação da instalação construída pelas roupas, pelas velas acesas, pelos rastros das ações e resquícios de ativismos. Nós três nos posicionamos entre o público, também contemplando a instalação. Mesmo o teatro com as portas abertas, o público é quem define o tempo de permanência nesta instalação. Criamos um acontecimento no qual não caberia finalizá-lo com ações convencionais como o aplauso. Sabíamos sobre o risco da fragilidade de um ato inacabado, mas acreditamos mais na potência da continuidade, do residual. A saída do público é, para nós, desde o início da criação da performance, um risco, uma surpresa. Abrimos um ritual, só saberíamos fechá-lo na hora e com a participação do público. E assim ficamos olhando as velas queimarem a cera como “lágrimas derretidas”, em silêncio. Aqui “[...] o luto se inscreve na linguagem, nas palavras, nas imagens e nos corpos. E a arte explora seus recursos poéticos para habitar espaços imobilizados pela dor” (DIÉGUEZ, 2013, p. 203).³⁶

³⁶ “El duelo se inscribe en el lenguaje, en las palabras, las imágenes y los cuerpos. Y el arte explora sus recursos poéticos para habitar espacios inmovilizados por el dolor”. Tradução minha.

Sáímos as três do espaço de cena. Grande parte do público ainda permanece. Não é hora de cumprimentos, ainda estamos no ritual. Resíduo de toda a ação construída. As velas também têm o seu tempo de permanência. Assim como todas essas vidas celebradas.

Descansem!

Fig. 45: Público no momento final da performance *Para aquelas que não mais estão*: contemplação.
Foto: Roderick Steel.

Foto: Monica Siedler

Neste quarto e último capítulo, descrevo as atividades realizadas pelo Coletivo Rubro Obsceno (SP), do qual faço parte junto com Leticia Olivares. O grupo promove ações em performance, teatro, intervenções de rua, teatro, núcleo de estudo, workshops e oficinas – ações sempre direcionadas às mulheres e alicerçadas sob as temáticas feministas.

Para a narração das atividades, uso como modelo uma das ações do repertório do grupo, a *lecture performance* intitulada *O que te prende mulher? E outras histórias do Coletivo Rubro Obsceno*.¹ Nesta performance/palestra, Leticia Olivares e eu escolhemos o formato de carta para narrar o percurso e as atividades realizadas nos últimos anos de parceria. De forma intercalada, lemos as cartas que escrevemos uma para a outra. Ao mesmo tempo, um vídeo é projetado com fotos e trechos de nossos trabalhos. Aqui, utilizo fragmentos da carta que escrevi a Olivares como fio condutor para traçar o itinerário do grupo no tempo, intercalando apropriações teóricas dos estudos de gênero e dos feminismos contemporâneos que pautam e justificam as nossas práticas estéticas e sociais. Como um grupo de teatro e performance tem se mobilizado em suas criações e produções a partir da agenda feminista? Dessa forma, a escrita deste capítulo manifesta-

¹ A *lecture performance* de título *O que te prende mulher? E outras histórias do Coletivo Rubro Obsceno* foi apresentada no Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas Multicidade, no dia 4 de novembro de 2015, no Espaço Tom Jobim, Rio de Janeiro; no evento Mulheres no Teatro, em 28 de maio de 2016, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo; e na Jornada Internacional de Teatro Feito por Mulheres, organizada pelo Magdalena Project 3a. Geração, em 3 de dezembro de 2016, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, também na capital paulista.

se como uma cartografia para identificar as origens de um grupo de teatro feminista, suas estratégias, tensões, procedimentos laboratoriais e criativos, assim como os diálogos com o real numa abordagem crítica sobre a pauta de gênero. Com isso, enfatizo a necessidade de uma reflexão crítica sobre o fazer artístico. Compartilho e celebro a experiência de atuação como artista das artes cênicas. E, acima de tudo, identifico a minha formação como ativista pelos direitos das mulheres no período de desenvolvimento desta tese.

I

São Paulo, janeiro de 2017.

Querida Leticia,

Início esta carta te agradecendo por esses anos contínuos de parceria. Vários projetos elaborados, algumas criações que não saíram do papel, outras tantas realizadas. Nesse percurso, cada uma a seu passo, construímos um caminho concreto. Porque escolhemos, com o nosso teatro, falar das e para as mulheres. Porque desejamos construir subjetividades através do nosso ativismo. E assim, também nós nos construímos, na sala de ensaio, nas rodas de conversas, nas intervenções, nas cenas e nos encontros com tantas outras mulheres que fazem parte da tessitura de elos e sentidos do nosso Coletivo Rubro Obsceno.

Em 2010, nos conhecemos no Vértice Brasil, em Florianópolis (SC), durante a edição brasileira do The Magdalena Project. Pela primeira deixo o meu filho, então com dois anos de idade, sob os cuidados de outras pessoas. Busco por algo novo, uma abertura de olhar. Escolho um encontro de mulheres artistas do teatro para me reconhecer depois da maternidade e de uma separação inesperada. Intuí que este encontro não seria apenas um atravessar de fronteiras geográficas, mas o brotar do novo em mim.

O Vértice Brasil nos impactou com a proposta de incentivo à contribuição das mulheres às práticas e pesquisas pessoais nas artes cênicas, nacional e internacional, provando para nós que o encontro entre mulheres é uma potência de vida, uma experiência de empoderamento. Barbara Biscaro, Glaucia Grigolo, Marisa Napolini e Monica Siedler, idealizadoras e realizadoras do encontro, nos inspiraram a nos unirmos também.

Início de uma parceria: Vértice Brasil, uma das edições brasileiras do The Magdalena Project. Para melhor se compreender a dimensão desta iniciativa convém, primeiramente, explicá-la. Criado em 1986, pelas atrizes Jill Greenhalgh (Cardiff Theatre Laboratory) e Julia Varley (OdinTeatret), The Magdalena Project tornou-se uma rede internacional de mulheres de teatro que vem sendo disseminada por suas participantes em

diferentes países. São várias edições, cada uma com suas especificidades, sob a premissa comum de realizar o intercâmbio entre mulheres que trabalham e pesquisam em artes cênicas. Por que uma rede de teatro de mulheres tem tomado expressão mundial? O que está por trás do interesse em criar e/ou associar-se a uma comunidade de mulheres das artes cênicas?

Com sede inicial em Cardiff (País de Gales), o projeto tem como metas principais oferecer convergências periódicas para a troca de treinamentos e procedimentos criativos, assim como o incentivo à capacitação e produção da mulher no teatro contemporâneo. O pressuposto inicial girava em torno da discussão sobre como “o pouco poder das mulheres na cena poderia ser relacionado ao seu silenciamento histórico, ainda persistente na grande maioria dos grupos de pesquisa da época, e a um consentimento das próprias criadoras ao poder centralizador, personificado pelos diretores” (ROMANO, 2009, p. 507). Muitas “magdalenas” que inauguraram os encontros proviam de grupos teatrais conduzidos eminentemente por homens, do treinamento dos atores à dramaturgia e direção de espetáculos, como o OdinTeatret, por Eugenio Barba, e o Cricot 2, por Tadeusz Kantor. Assim, decidem criar um encontro com um novo recorte de abordagem entre criadores de teatro, inicialmente sem caracterizá-lo como um encontro de mulheres artistas. Mesmos assim, já estavam presentes em sua essência o desejo de potencializar a força criativa das artistas mulheres, um incentivo ao questionamento das estruturas e modos de produção estabelecidos pelos grupos de teatro em atividade e incentivar a interação entre si. Sobre a parceria com a atriz Jill Greenhalgh, Julia Varley relata:

Estávamos juntas quando, dois anos antes, no verão de 1984, sobre o lago de Bracciano, começamos a sonhar com um novo encontro entre grupos de teatro. [...] Decidimos que não convidaríamos os grupos completos, mas apenas as pessoas interessantes, das quais gostávamos. Subitamente concordamos que seriam as mulheres. [...] Jill convidou para Gales trinta e seis atrizes e cenógrafas provenientes de todas as partes do mundo. Atirou na água a primeira pedra, cuja sucessão de ondas e efeitos – The Magdalena Project – ainda hoje se propaga (VARLEY, 2010, p. 243).

O efeito da pedra atirada à água, criando ondas que se propagam, é a metáfora da projeção da rede em âmbito mundial que, já a partir dos seus primeiros encontros, multiplica-se em diferentes países e culturas. É tecida uma trama de relacionamentos e interações entre as participantes, suscitando um “caráter de trânsito” (ROMANO, 2009, p. 519). Países como Índia, Cuba, Espanha, Colômbia, Peru, Estados Unidos, Argentina,

Austrália, Nova Zelândia, Alemanha, Itália, França, Espanha, Bélgica, Brasil, Chile etc., têm edições locais do projeto. Em 2016, por exemplo, comemoraram-se os 30 anos do projeto durante o oitavo encontro Transit (*Beauty as a weapon*), numa edição organizada por Julia Varley na sede do OdinTeatret, em Holstebro, na Dinamarca.² Sobre o percurso do projeto, Jill Greenhalgh revela que:

Não imaginava que o The Magdalena Project ganharia essa dimensão mundial. Mas era muito evidente, desde o princípio, que era algo necessário. Era urgente para nós, naquele momento inicial, encontrar um equilíbrio entre arte e vida que refletisse a minha condição de mulher. As prioridades das mulheres são diferentes das dos homens. Nossa ideologia, nossa política, nossos corpos, nossa forma de falar, são diferentes. E quando temos diferentes mulheres num mesmo encontro, geramos relações e possibilidades de trocas diferentes que acontecem em outros festivais. Depois de trinta anos de projeto, podemos ver que ele se desenvolveu organicamente (Em entrevista a Stela Fischer, novembro de 2015).

Fig. 1: Jill Greenhalgh e Julia Varley no Vértice Brasil, Florianópolis, 2012. Foto: Gerusa Ansiliero

² Transit é um festival que integra a rede do Magdalena Project, dirigido por Julia Varley, que acontece desde 1992 na sede do OdinTeatret, em Holstebro, no interior da Dinamarca. As edições anteriores foram: Transit 1: *Diretoras e os padrões de dinâmicas do teatro de grupo. O que propõem as mulheres?*, em novembro de 1992; Transit 2: *Teatro – Mulher – Política*, em novembro de 1997; Transit 3: *Teatro – Mulher – Gerações*, em janeiro de 2001; Transit 4: *Raízes em Transit*, em janeiro de 2004; Transit 5: *Histórias para ser contadas*, em janeiro de 2007; Transit 6: *Mulher – Teatro – Periferia*, em agosto de 2009; Transit 7: *Risco – Crise – Invenção*, em junho de 2013; e ; e Transit 8: *A beleza como arma*, em junho de 2016.

A organicidade da ocorrência dos encontros se dá por iniciativa das participantes e do desejo de realizá-los em suas cidades. A rede se estabelece de forma autônoma, fluida e horizontal, como esclarece Marisa Naspolini (2013). Isso permite ações cooperativadas que se desviam dos padrões hierárquicos verticais para inventar e construir novas formas de organização: “Neste tipo de ambiente de troca e autorregulação coletiva, encontramos uma construção e troca de ideias, impressões, valores e visões de mundo que vão se moldando e se alterando de forma a criar um todo orgânico, uma espécie de comunidade” (NASPOLINI, 2013, p. 50).³

Fig. 2, 3 e 4: Ana Correa, Ana Woolf e Marias da Graça no *Mestiza Chile*, 2016. Fotos: Ale Quinteros e Valentina Gonzales.

Integram-se à comunidade artistas, coletivos teatrais e pesquisadoras com características bem diversas, seja em formação, linguagens ou ideologias. Ana Correa e Teresa Rali, do grupo Yuyachkani (Peru), Patricia Ariza, do Teatro La Candelaria

³ Agregando-se às suas atividades, também são realizadas publicações como a *Revista The Open Page* e os livros *The way of Magdalena* (2006), de Chris Fry; *The Magdalena Project@25: legacy and challenge* (2011) e *Magdalena – International women's experimental theatre* (1989), de Susan Bassnett, assim como o site (www.themagdalenaproject.com), ambientes pelos quais o fazer cênico dessas mulheres tem sido pensado e difundido.

(Colômbia), Cristina Castrillo, Ana Woolf, Geddy Aniksdal, Violeta Luna, Lúcia Sander e Luciana Martuchelli são algumas “magdalenas” que integram a rede. A atriz, pesquisadora e participante do projeto, Lúcia Romano, explica sua abrangência:

O The Magdalena Project, com as atividades pedagógicas, publicações, projetos de criação, simpósios e festivais (promovidos pelo Projeto, ou por ele divulgados) constitui a comprovação da possibilidade de funcionamento de uma rede de colaboração, identificada com a questão de gênero, mas que não busca a univocidade de discursos e procedimentos artísticos e evita a constituição de uma estrutura hierarquizada. [...] Ao colocar em trânsito ideias, corporeidades e experiências das mulheres no teatro, constroem as bases para a reunião de culturas e identidades diversas, em suas multiplicidades. Desse modo, encontram um lugar para a criação das mulheres mais ágil e desobediente aos limites individuais, das geografias nacionais e das linguagens artísticas (ROMANO, 2009, p. 523).

Embora organizado e produzido por mulheres e identificado com as questões de gênero, é importante ressaltar que The Magdalena Project não está necessariamente associado ao movimento ou ao “teatro feminista”. Julia Varley defende que o objetivo da rede está mais voltado às experiências cênicas (de realização e reflexão) das artistas mulheres do que à discussão sobre “o que é ser mulher” em contextos ideológico, social e político:

Nem sempre quando falamos de feminino estamos falando da mulher, nem sempre quando falamos da mulher estamos falando do feminismo. Porque o feminino é uma característica que pode ser encontrada tanto em homens como em mulheres. E no Magdalena sempre a prioridade é fazer encontros, promover ocasiões de trabalhos para as mulheres. E isso nem sempre é igual ao feminismo (Em entrevista a Stela Fischer, julho de 2010).

Varley faz questão de reforçar que por ser um encontro inter e multicultural, falar de feminismo no The Magdalena Project poderia se tornar um problema desagregador, pois as reivindicações das mulheres por seus direitos na Rússia, em suas palavras, são diferentes das reivindicações das mulheres nos Estados Unidos. O que para Varley é um problema, na minha perspectiva de ativista feminista e participante do projeto poderia ser um ganho potencial para os encontros. Essa, inclusive, é uma crítica em relação à recusa para abertura de uma discussão ideológica dentro do projeto. Mesmo que seja pela via artística. O simples fato de promover encontros de mulheres de diferentes partes do mundo, que empreendem travessias geográficas para participar dos eventos e entram em contato com outras mulheres artistas de contextos sociais diversos, isso já torna o projeto

em si um espaço de resistências. Penso que se houvesse uma inserção oficial na programação dos encontros para discussões sobre as realidades locais, via conhecimento e intercâmbio de pautas para as políticas das mulheres e grupos excluídos, essa condição iria agregar e compor o próprio pensamento e os fazeres artísticos. Seria um espaço de troca de realidades que dizem respeito a todas as mulheres, inclusive intergeracionalmente. O recorte feminista no Magdalena Project está relacionado, de acordo com as fundadoras, a oportunizar às mulheres participantes mostrar seus trabalhos, incentivar suas criações, produção de textos dramáticos e reflexões sobre a prática, assim como compartilhar experiências artísticas. Ou seja, não é objetivo do encontro discutir ideologias, mas criar interações e estímulos para futuros projetos e colaborações, o que, a meu ver, não deixa de ser uma atitude política.⁴ Para Julia Varley:

A partir da nossa experiência, achamos que é melhor deixar o conceito de lado como enunciado, ainda que muitas vezes nos definimos, em voz alta, que somos feministas. Claro, e defendo isso. Reconhecemos que o feminismo tem inúmeras vertentes, cada cultura traz a sua reivindicação. Somos influenciadas pelo lugar onde moramos, o que está se passando no contexto social, o tipo de pensamento, o tipo de governo. As gerações anteriores das Magdalenas também têm necessidades diferentes das novas que se integram ao projeto. E nem todas as participantes dos encontros se definem feministas. Então, para se estar no Magdalena não é preciso ter uma mesma ideologia. (Em entrevista a Stela Fischer, setembro de 2014).

Já para Jill Greenhalgh, a tendência por politizar ou não os encontros, depende de quem os propõe. Ela relata as diferenças não só de um país para outro, mas de quem está na organização. Aponta, por exemplo, que os propósitos do encontro em Lima, Peru (*Mujeres Creadoras*, 2006 e 2009), idealizado pelas atrizes do Grupo Cultural Yuyachkani, foram distintos daquele ocorrido em Cali, Colômbia (*Magdalena Pacífica*, 2002), organizado pelo grupo La Máscara, que trouxe questões urgentes deste país, como o machismo e a violência contra as mulheres. E há outros encontros em que o foco está ajustado mais para o contexto artístico que social, numa dinâmica fluida de propostas e temas a serem explorados. Inclusive esteticamente. Greenhalgh esclarece:

⁴ “The Magdalena Project’s feminism is related to the aim of giving women as many opportunities as possible to show their work and share experiences in an intimate atmosphere, with space for individual and collective Exchange; creating references to women teachers; encouraging women to write, document and create a language that is more appropriate to our own history. Within our small compass, our intention is not to create an ideology, but interactions, bonds, activity, stimuli for future projects and unexpected collaborations; we don’t believe in a Magdalena party profile, but in making room for the diversity that each of us represents. We want to create an environment in which communication and development can grow stronger” (VARLEY, 2011, p. 241).

Depende do grupo de pessoas que está organizando o encontro e do tema que deseja explorar. E nós, como fundadoras e primeira geração, sustentamos esse desejo. Há diferenças estéticas, artísticas, ideológicas e poéticas entre cada encontro. São diferenças que refletem cada cultura. As generalizações não funcionam para o Magdalena Project. E até mesmo dentro dos trabalhos propostos em cada encontro. São diferentes. Há trabalhos que são mais técnicos, contemporâneos e outros mais afinados com as culturas populares. Cada mulher que traz a sua arte para o projeto é diferente da outra. O importante é desenvolver relações. [...] Sou feminista. Há outras Magdalenas que não são. Em primeiro lugar está o teatro. Mulheres do teatro, sem o feminismo. Entretanto, há feministas que precisam levar adiante suas pautas também nos encontros. Mas não é o que conduz o projeto (Em entrevista a Stela Fischer, novembro de 2015).

Os eventos do projeto Magdalena seguem uma dinâmica particular. Não é um festival, pois o intuito é maior do que uma mostra de trabalhos artísticos. Como dito anteriormente, suas metas principais são o incentivo à produção artística das mulheres, o questionamento das estruturas existentes e a criação de fóruns de compartilhamento de experiências e interação entre mulheres artistas – embora não seja exclusivo para mulheres, pois homens também podem e devem participar. Geralmente duram de quatro a sete dias, com oficinas pela parte da manhã e início da tarde, seguidas de palestras e mesas-redondas, demonstrações de trabalho e apresentações teatrais à noite. A ideia é que as refeições e o alojamentos sejam espaços de compartilhamento entre todas as participantes. Estes dão momentos-chave para interagir: “Cultiva-se, além do trabalho, as relações humanas, amizades, e isso faz com que a rede se mantenha”, nas palavras de Julia Varley.⁵ Muitas vezes, esses instantes informais paralelos à programação oficial dos encontros acabam servindo como incentivo à formação de outros coletivos, de novas amizades, de possibilidades de trabalhos e, enfim, de conversas sobre os feminismos.

Outro momento de compartilhamento dos encontros do projeto são as rodas de encerramento que se repetem em todas as edições, nas quais cada uma das participantes tem um breve espaço de tempo para falar, diante de todas, um desejo e comprometer-se a realizá-lo até o próximo encontro. É um “pacto” entre as “magdalenas”.

⁵ Em entrevista a Stela Fischer, setembro de 2014.

Fig. 5 e 6: Roda de Encerramento do *Vértice Brasil* em 2012 (no alto) e em 2014. Fotos: Gerusa Ansiliero e Fabiana Lazzari.

No Brasil temos quatro edições do The Magdalena Project: Solos Fértéis – Festival Internacional de Mulheres no Teatro, em Brasília (DF), organizado por Luciana Martuchelli; Multicidade – Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas, no Rio de Janeiro (RJ), por Paola Vellucci; Magdalena 3ª. Geração, em Jundiaí (SP), por Luiza Bitencourt; e *Vértice Brasil*, em Florianópolis (SC), por Barbara Biscaro, Glaucia Grigolo, Marisa Napolini e Monica Siedler.

O *Vértice* é um evento bienal. A primeira edição foi em 2008, sob o título Encontro e Festival de Teatro Feito por Mulheres.⁶ Seguido de *Travessia*,⁷ em 2010;

⁶ De acordo com as organizadoras do *Vértice Brasil*, esta primeira edição, que aconteceu de 14 a 19 de julho de 2008, em Florianópolis, teve o intuito de “abrir caminhos” para a proposição de um encontro maior para a próxima edição. A programação compreendeu em ofertas de oficinas, tais como: “A Presença da Performer Feminina”, com Jill Greenhalgh; “O Eco do Silêncio”, com Julia Varley; “Diretora-Norteadora”, com Leo Sykes (Udigrudi); “Confissão e Ação”, com Marisa Napolini; e “Corpo Multifacetado”, com Ana Cristina Colla (LUME Teatro). Também contou com roda de conversas e apresentação de espetáculos e demonstrações de trabalhos cênicos de várias artistas regionais, nacionais e internacionais.

⁷ A segunda edição do *Vértice Brasil*, intitulada *Travessia*, realizada de 16 a 24 de julho de 2010. Contou com oficinas, palestras e/ou espetáculos de Ana Woolf (Argentina), Geddy Aniksdal (Noruega), Michele Minnick (EUA), Claudia Contin (Itália), Brigitte Cirla (França), Ana Cristina Colla (LUME Teatro, Brasil), Lúcia Romano (São Paulo), Lucia Sander (Brasília), Violeta Luna (México/EUA), Nerina Dip (Argentina), Julia Varley (OdinTeatret, Dinamarca), entre outras. “A ideia de travessia do oceano às avessas permitiu que cofundadoras do Projeto Magdalena, em sua maioria europeias, compartilhassem sua experiência com

T(i)erra Firme,⁸ em 2012; e *Em Residência*,⁹ em 2014. Como de praxe aos eventos do projeto, os encontros do Vértice Brasil oferecem uma programação intensa, envolvendo apresentação de espetáculos, oficinas e atividades formativas, espaços abertos para demonstrações de trabalhos, assim como encontros informais e celebrações que favorecem a “formação de redes auto-organizativas, que transformam a ideia do ‘empoderamento feminino’ [...] em termos condizentes com a realidade do novo século, quando as ideias de diversidade pedem a invenção de novas formulações para a coletividade e outros modelos de relações em colaboração” (ROMANO, 2009, p. 422).

Fig.7: Cartazes do Vértice Brasil das edições de 2008, 2010, 2012 e 2014. Imagens: divulgação.

as novas gerações (NASPOLINI, 2014, p. 5). Nesta edição, participei apresentando a performance *Fluoxetina*, no Sesc Prainha.

⁸ Com o desejo de fortalecer vínculos entre as artistas das Américas, *T(i)erra Firme*, que aconteceu de 8 a 15 de julho de 2012, contou com a participação de Andrea Lamana (Uruguai), Vicky Cortés (Costa Rica), Violeta Luna (México/EUA), Michele Minnick (EUA), Ana Woolf (Argentina), Verónica Moraga (Chile), as brasileiras Tainá Barreto, As Marias da Graça (RJ), Mônica Siedler (SC) e as fundadoras-mães do projeto, Julia Varley e Jill Greenhalgh. Leticia Olivares e eu apresentamos nossa performance *[des]velhecer*, no Sesc Cacupé.

⁹ “Em 2014, investiu-se em um formato diferenciado, mais voltado para a formação e o aprofundamento da experiência artística, com foco em questões ligadas ao corpo, à voz e ao gênero. O modelo de programação intensa, marcada pela profusão de espetáculos, deu lugar a um movimento mais lento e propício ao encontro” (NASPOLINI, 2014, p. 5). Para o evento que aconteceu de 6 a 13 de abril de 2014 foram convidadas as atrizes do LUME Teatro Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla e Naomi Silman, a sueca Clara Lee Lundberg e a francesa Linda Wise para oferecerem residências artísticas no período, verticalizando pesquisas e práticas. As atividades ficaram concentradas no Sesc Cacupé. Integrei a mesa de debate “Questões de Gênero”, como palestrante convidada juntamente com a Profa. Dra. Míriam Grossi (UFSC). Em 2016 não houve edição bienal do Vértice Brasil por dificuldades financeiras de apoio cultural, realidade de instabilidade que se apresenta no atual panorama político e de incentivo às artes no país.

Marisa Naspolini reforça a importância da variedade de geografias, culturas, gerações, formações e estéticas entre as participantes. O quanto essa característica contribui para as conexões:

O Vértice tem apostado nessa via, acreditando que a experiência artística atua como interstício social, como espaço para que as relações humanas encontrem diferentes possibilidades de troca, diluindo fronteiras desnecessárias e reforçando os espaços instáveis, híbridos, vulneráveis como lugares de fertilidade e criação (NASPOLINI, 2014, p. 6).

O Vértice Brasil é, para muitas de suas participantes, um lugar de criação de afetos, de reconhecimento e identificação, um espaço de fala que, na maioria das vezes, não encontramos em outros festivais de teatro. É um encontro para troca entre “pares”, até mesmo porque incentiva, naturalmente, a criação de uma comunidade, cujo vínculo muitas vezes se estende para além do próprio evento. As atrizes do grupo LUME Teatro, por exemplo, revelam que “essa qualidade de acolher a outra, de colocar o que se sente, num lugar onde todas são muitas receptivas, me dá a sensação de estar entre irmãs, de ser acolhida e de ser aceita plenamente na minha condição”, nas palavras de Naomi Silman.¹⁰ Para Raquel Scotti Hirson, “no Vértice há uma identidade. É diferente estar num grupo só de mulheres. Traz-nos uma consciência de algo que nos assemelha e nos ajuda a enxergar a si próprias. É um espaço de conscientização”.¹¹ Estas percepções são consensuais entre as artistas e grupos participantes do Vértice, conferindo-lhe um sentido maior que meramente agregar experiências artísticas, em direção à criação e manutenção de uma rede de afetos. Para Ana Cristina Colla, a participação é um definidor de caminhos criativos para o próprio LUME:

O Vértice nos levou a ter um contato mais consciente com a questão de gênero, das especificações de ser mulher dentro do grupo LUME. A nossa participação no evento coincidiu com a própria trajetória longa do grupo no tempo e de cada uma de nós, na qual se fortalecem as escolhas de evidenciar esse lugar do feminino. [...] Passei a considerar que é necessário falar sobre gênero e se posicionar de outra maneira em relação às questões das mulheres. Há muito que ser dito e pontuado. Essa mudança de olhar veio pelo Vértice (Em entrevista a Stela Fischer, outubro de 2015).

¹⁰ Em entrevista a Stela Fischer, outubro de 2015.

¹¹ Idem.

Essa mudança de qualidade de trabalho do LUME – que na origem traz uma direção e condução dos trabalhos realizados pelos pesquisadores homens, mesmo que não tenha sido a sua intenção – é perceptível pelas atrizes que passam a orientar seus treinamentos e conduções dos trabalhos criativos e de produção, considerando a perspectiva de gênero. Isso se dá de forma natural na trajetória do grupo e à medida que as atrizes também vão se apropriando de suas vozes e recursos pessoais. E participar do Vértice é, para as atrizes, um ponto de virada no reconhecimento das questões de gênero que é acolhido pelo LUME.

Assim, o efeito de ondas que se propagam quando uma pedra é atirada à água, mencionado por Julia Varley, não se restringe apenas à disseminação da rede The Magdalena Project, mas à ampliação do reconhecimento intersubjetivo das participantes dos encontros que reverberam em suas práticas projeto afora. Idêntica percepção é apontada por nós (Olivares e eu), que formamos uma parceria, um coletivo teatral com uma continuidade de trabalho, cuja origem localiza-se na participação no Vértice. Somos diferentes, com visões, linguagens, poéticas e ideologias diversas, aproximadas por intermédio do gênero e do teatro. Esta composição pautada tanto na diversidade como naquilo que nos une gera uma “cultura de pertencimento”, para além do consenso. Vértice é, para nós, a nascente. Um lugar de resistência. Um novo caminho se abre a partir desse encontro. Um caminho concreto de parcerias.

II

[...] Na edição de 2010 do Vértice Brasil, ficamos amigas imediatamente e nos comprometemos, na roda de fechamento do encontro, a levarmos adiante uma atividade com as participantes paulistas que ali estavam. Queríamos criar um grupo “Magdalenas” em São Paulo. E assim o fizemos. Logo que chegamos de Florianópolis, organizamos um primeiro encontro para a condução de um grupo de estudos sobre mulheres e a cena paulistana. Lembra-se que nesse dia todas participaram, mas no segundo, terceiro, quarto, e assim por diante, éramos apenas você e eu? Como na época eu tinha uma companhia teatral que trabalhava com as temáticas das mulheres e, naquele exato momento, passava por um remanejamento das integrantes, por que não te convidar para fazer parte da Magna Mater? E você concordou. [...]

Fig. 8: Folhas do meu caderno de trabalho com as assinaturas das participantes dos primeiros encontros propostos em São Paulo, 2010.

Sobre a Magna Mater, a companhia cênica iniciou atividades em São Paulo em 2008, quando estive em parceria com as atrizes Renata Araújo e Tânia Gomes. O grupo, sob minha coordenação, passou a desenvolver estudos e ações pautadas na obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, no ensejo dos sessenta anos de sua publicação. Esta pesquisa resultou no espetáculo *Ninguém nasce mulher, torna-se*, que esteve em cartaz na Casa das Rosas (SP), em setembro de 2009. A Magna Mater foi convidada a se apresentar na exposição internacional *Mulheres do Planeta – Titouan Lamazou*, na OCA (SP); realizou o evento *A Atualidade de O segundo sexo*, também na Casa das Rosas (SP), com uma mesa de debates tendo como convidadas a médica Dra. Albertina Duarte, a veterana militante feminista Yolanda Prado, Profa. Dra. Margie Rauen (UNICENTRO) e a ativista Liege Rocha, seguida de apresentações de performances. A companhia sempre esteve associada a entidades e coletivos feministas e participou de diversos eventos e atos públicos em defesa dos direitos da mulher, como Ato pelo Dia Internacional das Mulheres, Frente Paulista pelo Fim da Criminalização das Mulheres e pela Legalização do Aborto, Semana pela Saúde da Mulher, entre outros.

Fig. 9: Renata Araújo e Stela Fischer, em “Varal Literário”, na exposição *Mulheres do Planeta – Titouan Lamazou*, na OCA, São Paulo, 2009. Foto: Tati Cardoso.

Com a entrada de Leticia Olivares, estabelecem-se novos percursos na Magna Mater. Desde o início da parceria nosso objetivo é propor uma prática artística de resistência, em consonância às teorias das teatralidades atuais que entrecruzam, como descreve Ileana Diéguez, em *Cenários liminares* (2011), concepções teatrais, olhares filosóficos, posicionamentos éticos e políticos. Uma cena capaz de amenizar as fronteiras entre o representacional e o real, cada vez menos direcionada aos mecanismos da encenação. Interessa-nos o “estado fronteiro dos artistas/cidadãos que desenvolvem estratégias artísticas para intervir na esfera pública” (DIÉGUEZ, 2011, p. 37), tendo por pauta principal para a mobilização social, a criação de atos estéticos que sejam ao mesmo tempo políticos comprometidos em articular questões das mulheres e de gênero no nosso contexto social.

Algumas questões levantadas neste início de trabalho: como e por que falar tratar de gênero na cena? Quais são as questões de gênero hoje? De que forma estas questões são abordadas na cena contemporânea, principalmente nas expressões das mulheres artistas? Como as artistas têm se mobilizado em suas criações e produções a partir das questões de gênero? E se fazemos uma arte que se preocupa com as questões de gênero, nos envolvemos também com iniciativas de mudança social? E diante de tantas inquietações, as primeiras leituras permitiram delimitar uma melhor definição para o conceito de gênero.

III

Na busca pela compreensão de que forma o gênero tem sido tratado nas artes da cena, destaco brevemente alguns aspectos teóricos abordados pelos estudos de gênero em direção a uma definição do termo. Para a historiadora americana Joan Scott, no ensaio *Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history*, publicado originalmente em 1989, por exemplo, o termo “gênero” parece ter feito sua parição inicial entre as feministas americanas que queriam enfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. Neste período, ou seja, nos anos 1980, analogias com estudos de classe e etnia eram necessárias para se ter uma visão mais global das narrativas dos oprimidos. A utilização da palavra “gênero” passou a ser sinônimo de “mulheres”. Livros e artigos de todos os tipos substituíram em seus títulos o termo “mulheres” por “gênero” para expressar uma conotação mais objetiva e neutra. (SCOTT, 1995, p. 75).

Na continuidade desse processo teórico de desnaturalizar o gênero e desmontar o conceito binário masculino/feminino como ideal identitário – e na esteira dos estudos da sexualidade e pós-estruturalistas proposto por Michel Foucault (2010) –, a filósofa Judith Butler argumenta: “Gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos, no interior de um quadro regulatório altamente rígido” (BUTLER, 2008, p. 59). E essa rigidez se dá a partir de uma heterossexualidade normativa, imposta pelos dispositivos culturais e políticos hegemônicos, efeito de uma prática reguladora da heterossexualidade compulsória. De acordo com Butler, gênero é efeito de discursos. O gênero é performático.

Se para Butler o gênero é uma prática discursiva e corporal performativa através da qual o sujeito adquire compreensão social e reconhecimento político, para a filósofa espanhola Paul Beatriz Preciado “gênero é uma noção necessária para o aparecimento e desenvolvimento de uma série de técnicas farmacopornográficas de normalização e transformação do ser vivo” (PRECIADO, 2008, p.86). O gênero aparece agora como sintético, maleável, variável, suscetível de ser transferido, imitado, produzido e reproduzido tecnicamente. Em sua opinião, Preciado defende que não há dois sexos, mas uma multiplicidade de configurações genéticas, hormonais, cromossômicas, genitais,

sexuais e sensuais. Não há a verdade do gênero, do masculino e do feminino, fora de um conjunto de ficções culturais normativas.

Estas e tantas outras teorias feministas delimitam novos territórios de ações nos processos de significação cultural das representações de gênero e de estilização dos corpos através das quais estabelecem uma necessária relação constitutiva com as diferenças de raça e classe, definindo gênero “como um categorial relacional” (SCOTT, 1990, p. 72). São domínios teóricos e práticos relacionais que promovem deslocamentos para outros campos, como nas artes. Incidem nas práticas artísticas contemporâneas – principalmente as que implicam o corpo – que ressignificam as teorias críticas feministas, promovem releituras de performatividades de gênero e abrigam uma amplitude de significados associados à identidade, subjetividade e sexualidade, com intervenção nos meios social, político e cultural em que se inscrevem. Artes que têm a finalidade de inventar imaginários políticos e criar estratégias de ação como via de reivindicação de artistas mulheres que desejam tratar as questões de gênero, combinando estéticas e ativismos.

De posse desses referenciais teóricos, mesmo que apresente lacunas, Leticia Olivares e eu nos dedicamos a estabelecer, então, uma conexão entre os estudos de gênero e a cena contemporânea, principalmente a performance. De acordo Diana Taylor, a arte da performance, por exemplo, tem sido comumente aplicada como forma de intervenção social e ativismos de resistência, cidadania, identidade sexual e, em especial, das questões de gênero. Para Taylor, “em seu caráter de prática corporal em relação com outros discursos culturais, oferece também uma maneira de gerar e transmitir conhecimento através do corpo, da ação e do comportamento social” (TAYLOR, 2012, p. 31). E defende, também, que devemos “recontextualizar, ressignificar, reagir, desafiar, parodiar, performar e reperformar com diferença. Essa é a promessa da performance – como ato estético e como intervenção política. Os corpos humanos não apenas incorporam estas novas subjetividades espetacularizadas, mas também se colocam em tensão crítica frente a elas” (TAYLOR, 2012, p. 108).

Pensando no recorte das práticas de artistas mulheres, gênero frequentemente está associado a uma arte de subversão aos discursos de poder, de inscrição social e de poéticas de um corpo político que dialogue com questões sociais da ordem do dia. Assim nasce o Rubro Obsceno, que desde suas incursões seminais, tem o objetivo de estar em contato

com coletivos de mulheres com diferentes demandas, questionando os possíveis estados de vulnerabilidade e precarização da vida. Nosso intuito é fazer do teatro, da performance e do ativismo um espaço de compartilhamento de experiências, de visibilidades das problemáticas de grupos de mulheres excluídas e de reverberação de vozes em direção ao empoderamento das mulheres.

IV

[...] Lembra-se que nosso primeiro trabalho, juntas, aconteceu rápido? Um convite que recebemos da ONG Ecos Comunicação e Sexualidade para desenvolvermos uma atividade de expressão e desenvolvimento pessoal através do teatro com mulheres HIV positivo, no Projeto ++ Mulheres. Trabalhamos todos os sábados de manhã, nos anos de 2011 a 2013, ministrando aulas de teatro para um grupo heterogêneo de mulheres, de diferentes idades e contextos socioculturais. A maioria delas foi contaminada pelo vírus da imunodeficiência humana por meio dos próprios companheiros. A partir de então, a finitude se faz mais presente em suas vidas ao conviver com a discriminação, com a falta de inteligibilidade social sobre a doença, com mudanças aparentes em seus corpos e com a saga diária de administração de uma série de medicamentos de efeitos colaterais devastadores.

No projeto conhecemos tantas mulheres aguerridas, militantes pelos seus direitos, cheias de vida e quereres: a Esther quer voltar a fazer ginástica; a Elisa deseja em fundar uma creche; a Regina espera organizar melhor o seu tempo porque “as horas voam”, em suas palavras; a Lenise sonha com a volta do seu filho para perto dela, e acordar com a notícia da descoberta da cura da Aids... Relatos reunidos em uma de nossas dinâmicas de criação dramatúrgica: “lista de coisas ainda por fazer”. [...]

A Ecos é uma organização não-governamental criada em 1989, em São Paulo, para desenvolver atividades de informação, defesa dos direitos sexuais e reprodutivos, pela erradicação das discriminações relacionadas a gênero e sexualidade, em especial das populações mais vulneráveis. Atua nas áreas de educação (fomentando a abordagem de gênero nos currículos escolares), saúde, comunicação e desenvolvimento social e comunitário, incentivando o exercício da cidadania, da igualdade de gênero e do respeito às diversidades.

O Projeto ++ Mulheres é uma das ações desenvolvidas pela Ecos. Para a sua realização teve o apoio da Secretaria de Estado da Saúde de São Paulo, Centro de Referência e Treinamento DST/Aids e Programa Estadual de DST/Aids. O projeto compreende oficinas de arte-educação, expressão corporal e teatro, fotografia e bordado

para o fortalecimento da autoestima, socialização e empoderamento de mulheres soropositivas de baixa renda e em situação de vulnerabilidade social. Também promove encaminhamento a serviços de atendimento jurídico e psicológico. Desenvolve grupos de estudos e palestras sobre saúde, gênero e temas relacionados a preconceito, exclusão social e violência contra as mulheres. Há também o incentivo à participação política, como a inserção de integrantes do grupo no Movimento Nacional das Cidades PositHIVas que promove ações em defesa e garantia dos direitos e políticas públicas para a saúde das mulheres com HIV/Aids. Uma atividade de grande importância para o projeto é o bordado livre que incentiva o grupo a participar de experiências de empreendedorismo social. Como meio de resgatar memórias e compartilhar suas histórias de vida, os bordados feitos pelas mulheres são vendidos em bazares e a renda é revertida para o projeto.

A partir do convite da Ecos para ministrar aulas de teatro para o Projeto ++ Mulheres, Olivares e eu ingressamos num universo de enfrentamento da feminização do HIV/Aids, considerando a importância de se debater conceitos de gênero para compreender a realidade da doença no Brasil. Por exemplo, a Aids tem mostrado um acelerado crescimento entre as mulheres brasileiras: “são registrados ao ano, cerca de 15 mil novos casos (15,5 por 100 mil), a maioria deles decorrentes de relações heterossexuais” (GODINHO & VENTURI, 2013, p. 141). Lembrando que a infecção das mulheres ocorre predominantemente através de relações com parceiros estáveis. A vulnerabilidade à doença é dilatada se consideradas as desigualdades de gênero, a pobreza, a falta de informações e educação sexual, o racismo e a violência. Sendo assim, a infecção de mulheres pelo HIV é resultado da interação de diversos fatores sociais.

Diante dessa realidade que nos toma, Olivares e eu promovemos a integração do grupo de mulheres que participava da atividade com jogos teatrais diversos e práticas baseadas em eutonia para a sensibilização corporal. Após cerca de quatro meses para o estabelecimento de vínculos afetivos com o grupo, iniciamos, então, a coleta de depoimentos pessoais e narrativas de si. Trata-se de um trabalho de construção de subjetividades na experiência da cena, na qual se abre para reflexões sobre os modos de existir, identidade e empoderamento. “O que te faz feliz? Como você soube que era soropositivo? Quais seus planos e sonhos?” – são algumas perguntas norteadoras de nossos laboratórios criativos pautados pelas autobiografias.

As cenas emergem das improvisações e da aplicação do método de criação cênica *rasaboxes*, criado por Richard Schechner e continuado por Michelle Minnick e Paula Murray Cole.¹² O *rasaboxes* consiste em um treinamento para a expressividade e criação de partituras físicas, vocais e dramatúrgicas do performer:

Servindo de ponte entre psicofisiologia e expressividade, o *rasaboxes* desenvolve uma relação de trabalho consciente entre o indivíduo-ator, corpo físico e emoções, e uma relação emocional-física com o ambiente e outros performers. Os exercícios treinam performers a usar a emoção como uma ferramenta objetiva com a qual podem desenvolver e investigar personagens, cenas, peças inteiras e partituras de performance. Eles podem ajudar o ator a fazer escolhas que não são apenas para ser vistas e ouvidas pela audiência, mas também experienciadas palpavelmente e engajadas visceralmente. Além disso, o *rasaboxes* pode servir como uma base de treinamento multidirecional, onde hábitos e padrões podem ser trazidos à luz e novas escolhas podem surgir (COLE; MNNICK, 2011, p. 5).

A experiência de aplicação do *rasaboxes* com este grupo de mulheres com HIV/Aids primeiramente confere uma predisposição para estruturar e organizar nossos ensaios e materiais de criação. Também serve como treinamento corporal e vocal das atrizes. E em seguida, com maior ênfase, como campo criativo, no qual são acessadas e exploradas as emoções de cada uma das participantes nas improvisações, no estímulo da imaginação para acionar partituras físicas e ações para a composição da performance autoral pautada em suas emoções, corpos e biografias.

Os temas explorados nas improvisações eram trazidos pelas próprias atrizes. Criamos cenas inspiradas nas realidades vividas em hospitais e consultas médicas, nas situações sociais e com seus familiares, nos preconceitos e discriminações, nas intimidades como, por exemplo, o momento de contar para os namorados e parceiros sobre a doença. Ou ainda em torno de situações de exposição corporal em público, como quando vão à praia ou piscina, nas quais elas têm de que mostrar seus corpos em roupa de banho. Surge então a discussão sobre o impacto da “lipodistrofia” na qualidade de vida dessas mulheres, ou seja, alteração corporal pelo uso corrente dos medicamentos antirretrovirais para HIV (rostos marcados por sulcos, afinamento de braços, quadris e pernas, perda de gordura nos glúteos devido à alteração na distribuição da gordura

¹² Método criado para treinamento da expressividade e agilidade emocional, física e vocal do performer, na construção de personagens ou partituras de performances. Consiste em uma grade (tabuleiro) com nove *rasas* (referência às escrituras sagradas indiana, *Natyasastra*) desenhados no chão, nas quais emoções devem ser fisicalizadas: *sringara* (amor, o erótico), *raudra* (raiva), *karuna* (tristeza), *bhayanaka* (medo), *bibhatsa* (repugnância, nojo), *vira* (coragem, virilidade), *hasya* (riso, o cômico), *adbhuta* (maravilha, surpresa) e *santa* (graça, paz) (COLE; MNNICK, 2011, p. 6).

corporal e aumento na região abdominal, apagando o contorno da cintura, dando o aspecto masculinizado para seus corpos). São mulheres que têm que adequar imagem corporal, vaidades e autoestima à realidade da doença. De posse destes materiais, levantamos dramaturgia e cena nas quais elas mesmas protagonizam as histórias umas das outras, tendo por alicerces os depoimentos e as narrativas biográficas.

Sônia: “Fiquei mais de dez anos sem arrumar namorado, sem querer saber de nada. Daí aconteceu: arrumei um companheiro, infelizmente ele tinha Aids e eu não sabia. Peguei. Ele já faleceu e eu estou aqui viva e forte. Quem se cuida, vive; e quem não se cuida morre. Estou há 15 anos com HIV, nunca fiquei doente. Estou viva e agradeço a Deus todos os dias quando acordo, por eu estar viva.”

Tereza: “Eu soube que tinha HIV porque fiquei muito doente. Apareceram feridas no meu corpo. O médico me dizia que era catapora ou varicela. Passei em outro médico que me pediu mais exames e, na lata, me falou que eu tinha o vírus. Cheguei em casa e falei para o meu filho que a partir daquele momento passaríamos por muitos problemas. E foi verdade. Tive muitos problemas, mas de preconceito.”

Regina: “Descobrir que sou soropositivo não foi fácil. Descobri quando fui fazer uma faxina na casa do meu namorado. Abri uma gaveta e o exame estava lá. Peguei a folha e vi: soropositivo. Foi um baque pra mim. Chorei bastante. Esperei por ele. Quando chegou do serviço perguntei sobre a doença. Ele ficou nervoso, agressivo, falou que eu não tinha o direito de mexer nas coisas dele. “Mas se trata da minha vida, por que você não me falou?” – perguntei. Ele disse que ficou com medo de me perder. Se ele me amasse, ele teria me falado. Quem sabe eu poderia ter começado o tratamento mais cedo. Eu cheguei a pesar 38 kg. Me senti perdida. Eu não contei para os meus filhos com medo da reação deles. Hoje, eu consigo ser uma pessoa, entre aspas, feliz. Eu tenho muitas amigas que me ajudam. Hoje dou mais valor à vida, a cada minuto, cada segundo.”

Lenise: “Eu descobri em 2001. Comecei a frequentar o grupo de adesão e de lá pra cá fui conhecendo pessoas, me informando cada vez mais, participando de movimentos e aprendendo. Porque eu não me conformo como fui... E estou nessa luta como uma forma de não me fechar, não morrer. Tenho os meus filhos e netos, e vivo. Acho que sou uma pessoa alegre, apesar do HIV na minha vida. Às vezes eu nem me lembro que tenho o HIV, só de manhã e à noite quando eu tenho que tomar os remédios. Faço tudo o que qualquer mulher normal faz. Espero, aliás, todas nós esperamos acordar um dia e “pum”: descobriram a cura da Aids!”

Em cena, o depoimento vivo para o enfrentamento da feminização do HIV/Aids evidencia a problemática de gênero na infecção da doença. Apresentamos a performance entre nós mesmas, sempre ao final do ano, como atividade para o Dia Mundial de Combate à Aids, 2 de dezembro (dos anos de 2011, 2012 e 2013, na sede da Ecos, em São Paulo). O que importa no trabalho não é torná-lo público, até mesmo porque o anonimato é uma das condições para muitas participantes que optam por preservar suas identidades, sobretudo nos casos em que há omissão sobre a realidade da doença no contexto familiar – principalmente para os filhos – como uma medida de preservá-los socialmente.

Fig. 10, 11, 12 e 13: Apresentação do *Projeto ++ Mulheres* no Dia Internacional de Combate à Aids, 2 de dezembro de 2013. Foto: acervo pessoal.

Compartilhamos, assim, momentos de empoderamento através da criação cênica como narrativa poética e oportunidade para visibilizar suas existências. E valorização de vidas muitas vezes permeadas de segredos, medos, vulnerabilidade, silenciadas. À medida que a dinâmica criativa transcorre, percebemos o quanto elas ficam mais seguras de si, sentem-se valorizadas pela possibilidade de ter voz e de existir além da doença. De

mulheres portadoras de HIV/Aids, muitas vezes vistas como “doentes”, surgem ideias para uma cena de resistência, emancipação e poesia de si. Esse trabalho é, para nós, um desafio que demanda uma revisão sobre nossos próprios conceitos arraigados relativos à Aids, sobretudo sob a perspectiva das mulheres. Com ele, Olivares e eu também nos empoderamos.

V

[...] Ainda em 2011, concomitantemente ao trabalho na Ecos, iniciamos uma nova criação com uma temática proposta por você: o envelhecimento. Sensibilizadas pelo tema, criamos *[des]velhecer*, a partir do contato que estabelecemos com mulheres da terceira idade e, principalmente, com nossas avós, em busca da compreensão de como é para as mulheres o processo de envelhecimento. Tornei-me mais íntima de minha avó paterna, Nair, escutando suas histórias, vestindo os seus vestidos, percebendo a vaidade em cada detalhe de seu rosto e cuidados com o corpo, na época com 82 anos. Elaboramos e enviamos a proposta para vários editais, no desejo de trabalhar e falar a essas mulheres. Mas, nesse momento, o projeto não aconteceu na íntegra, o que não nos impediu de criarmos a nossa primeira performance juntas. [...]

[des]velhecer é um novo projeto que surge como uma proposta cênica às reflexões sobre as diferentes vivências, impasses e particularidades que as mulheres encontram ao longo do seu envelhecimento, avigoradas pelas questões de gênero neste processo. Os últimos Censos do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística)¹³ apontam para o envelhecimento dos cidadãos. Com 80% da população já recenseada, as projeções indicam que, em 2020, a proporção de idosos será de 30,9 milhões, ou 14% do total, sendo que 55,5% dos idosos brasileiros são mulheres. Portanto, os dados expõem uma feminização da velhice (KUCHEMANN, 2012).

Embora seja comum a ambos os sexos, o envelhecimento é vivido diversamente entre homens e mulheres: “Com o envelhecimento, as mulheres são afetadas diferentemente de homens, tornando-as mais vulneráveis não apenas aos problemas de saúde, mas ao isolamento social e a transtornos emocionais devido à aposentadoria, à

¹³ Dados disponíveis em: <<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso ago. 2016.

viuvez, às alterações fisiológicas” (BUENO & LIMA, 2009, n.p.). Outro fator a ser considerado é que gênero, geração e classe devem ser articulados mutuamente nas discussões, pois a velhice como destino biológico é vivida de maneira variável segundo o contexto social no qual a mulher se insere, como já prenunciado por Simone de Beauvoir, nos seus livros *O segundo sexo*, publicado em 1949, e depois em *A velhice*, de 1970. Com a tendência à feminização da velhice, nota-se também uma maior exposição das idosas à pobreza, pois, na sua maioria, seus rendimentos, aposentadorias ou salários são menores em comparação ao dos homens e, em muitos casos, são elas que mantêm ou ajudam no sustento de suas famílias. Outra problemática que se evidencia é a falta de reconhecimento ou direito à aposentadoria por trabalho doméstico, condição que empurra muitas mulheres idosas como dependentes de algum de seus familiares, criando uma maior vulnerabilidade no seu processo de envelhecimento. Ou ainda, como, analisa Simone de Beauvoir (1990), a velhice é o resultado de um prolongamento de um processo identitário. E esse processo, em especial o das mulheres, de reconhecimento de si em diferentes momentos da vida nos interessa, pois:

Aos 20 anos, aos 40 anos, imaginar-me velha é imaginar-me uma outra. Há algo de amedrontador em toda metamorfose. [...] A velhice é particularmente difícil de assumir, porque sempre a consideramos uma espécie estranha: será que me tornei, então, uma outra, enquanto permaneço eu mesma? (BEAUVOIR, 1990, p. 11 e 348).

Sensibilizadas pelo tema e com o objetivo de valorização do envelhecimento das mulheres, Olivares e eu nos lançamos na pesquisa teórica¹⁴ e de campo para coleta de depoimentos a fim de ampliar nosso repertório criativo e possibilidades de diálogos. A documentação é feita em áudio e vídeo e serve como material da criação cênica da performance[des]velhecer. Conversamos com mulheres acima de 60 anos e diferentes perfis socioeconômicos, reunindo material para fomentar a cena a partir de dados reais e biográficos. “Como está sendo o seu processo de envelhecimento?”, pergunta que guia de nossas conversas. Entramos em contato com queixas que se repetem nos depoimentos sobre a adaptação às mudanças fisiológicas decorrentes da idade, a hipervalorização da

¹⁴ Foram consultados livros como: *A velhice* (1990), de Simone de Beauvoir; *Memórias de Sangue* (1993), de Martha Graham; poesias e contos de Lya Luft, Ángeles Mastretta, Cora Coralina e Lygia Fagundes Telles. Duas referências mitológicas gregas nos inspiram: Mnemósine e Lete, respectivamente a deusa da memória e o rio do esquecimento. Aproximamo-nos com mais intimidade de nossas avós. Vestimos seus vestidos, incorporamos as suas lembranças e histórias como se fossem nossas. Assim, nossa tessitura dramática é atravessada por este panorama referencial, numa narrativa sensorial, reflexiva e poética.

juventude, o empobrecimento, o isolamento, a falta de relações afetivas e sexuais. Minha avó paterna – Nair, com 82 anos na época - por exemplo, lamenta-se: “me sinto muito sozinha. E a idade traz essas consequências para a gente. Envelhecer me trouxe muitas recordações. Tenho muitas saudades do tempo que passou”.¹⁵

[des]velhecer:
reflexões sensório-cênicas sobre a
mulher e o envelhecimento

Fig. 14, 15, 16 e 17: Cartaz e imagens da performance *[des]velhecer*. Vértice Brasil, Florianópolis, 2012.
Imagem: Acervo pessoal.

O projeto *[des]velhecer* que, inicialmente, foi elaborado pensando em oferecer uma série de atividades, com oficinas de teatro e dramaturgia destinadas a grupos de mulheres acima de 60 anos, e apresentações de performance cênica resultado desses encontros formativos, tendo as participantes como protagonistas, não foi realizado na íntegra neste primeiro momento.¹⁶ Enviamos propostas para vários editais, sempre com

¹⁵ Em entrevista a Stela Fischer, maio de 2012.

¹⁶ Realizamos o projeto *[des]velhecer* na íntegra, no Sesc Santana (São Paulo), em março de 2016, compreendendo oficina e apresentações cênicas com mulheres acima de 60 anos, no âmbito da programação do evento "De|Generadas".

negativas como respostas. Mesmo assim, criamos a nossa experimentação cênica para apresentá-la no Vértice Brasil seguinte.

VI

[...] Apresentamos *[des]velhecer* no Vértice Brasil seguinte, em 2012. A volta à origem da nossa parceria, reafirmando o sentido da rede Magdalena de estabelecer vínculos, afetos e arte. A experiência de estar em mais um encontro do The Magdalena Project foi novamente um atravessar de fronteira, definindo outros percursos para a nossa companhia. Ali fizemos novas parcerias, agrupando integrantes de outras companhias paulistanas que também trabalham com a temática das mulheres e de gênero: Léia Rapozo e Neusa Steiner, da Companhia Monalisa (SP); Solange Akierman, da Má Companhia Provoca (SP); e Mônica Siedler, da ARCO Projetos em Arte (SC). Elas chegaram para um renovar do nosso trabalho. [...]

Participar novamente do Vértice Brasil, em 2012, reavivou o nosso desejo de criar um grupo de estudos com as participantes paulistanas que integraram o encontro. Uma de nossas intenções norteadoras era dar continuidade aos planos de realizar um festival de teatro de mulheres associado ao The Magdalena Project em São Paulo. Dessa vez, reunimos mais artistas que seguiram conosco na investigação da cena contemporânea e das novas teorias de gênero. Iniciamos as leituras com Elisabeth Badinter (*Rumo equivocado*, 2005; *O conflito: a mulher e a mãe*, 2010); Gayatri Spivak (*Pode o subalterno falar?*, 2012); e Paul Beatriz Preciado (*Texto Younqui*, 2008). Nos empenhamos em discutir e fortalecer pensamentos, conhecimentos e argumentos. Questões como: o que são os feminismos hoje e quais as suas lutas? O que nos une? De que lugares falamos? Quais as questões voltadas ao feminismo que compartilhamos entre nós? Como trabalhá-las em cena? Os encontros aconteciam, em geral, no Teatro Heleny Guariba (antigo Studio 184). Sede de muitos atos políticos e artísticos do campo da esquerda em São Paulo, tornou-se o nosso “refúgio” no qual fomos acolhidas e contamos com a presença da atriz Dulce Muniz¹⁷ em nossas rodas de conversa.

¹⁷ Dulce Muniz tem uma longa carreira como atriz, dramaturga, diretora teatral e militante do teatro de esquerda brasileiro. Atuou no grupo Teatro de Arena com Augusto Boal, Cecília Thumin e Heleny Guariba, esta torturada e assassinada pela ditadura civil-militar, a quem Muniz faz questão de celebrar a memória.

É decidido, ao final de 2012, criar um coletivo para abrigar nossas metas, desafios e pesquisas cênicas numa perspectiva de acolhida desses agrupamentos que têm em comum os estudos de gênero e a cena contemporânea. Inicialmente, reunimos a Magna Mater, Monalisa e ARCO. E aos poucos, a Magna Mater vai deixando de existir para dar lugar ao Coletivo Rubro Obsceno, nome que escolhemos em alusão e celebração à poeta Hilda Hilst.¹⁸

Fig. 18: Logo do Coletivo Rubro Obsceno, criado por Monica Siedler.

Complementando as atividades do coletivo que acabara de nascer, em janeiro de 2013, Leticia Olivares e eu fomos convidadas a coordenar um grupo de trabalhos no 8o. Encontro: Cidade | Corpo | Ação: A Política das Paixões nas Américas, promovido pelo Hemispheric Institute of Performance and Politics, pela Universidade de São Paulo e pela SP Escola de Teatro. Nominamos o grupo como “Expressões de gênero e empoderamento dos corpos na arte e na política sexual”. Junto com a Profa. Dra. Margie Rauen, que coordenou a iniciativa conosco, reunimo-nos com pesquisadores, artistas e ativistas de diferentes países das Américas, interessados na temática de gênero e sexualidades,

Participou da gestão do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo, com a colega Lélia Abramo, na luta pela regulamentação da profissão de ator. Foi integrante do Partido Operário Revolucionário Trotskista, presa política e ativista. Hoje é responsável pelo Teatro Heleny Guariba, na Praça Roosevelt, região central de São Paulo, sede de inúmeras atividades políticas e artísticas de resistência.

¹⁸ No livro *Amavisse* (1989), de Hilda Hilst. Sétimo poema da terceira parte, intitulada *Via vazia*.

verticalizando, assim, nossa pesquisa e ampliando a rede de compartilhamentos, experiências acadêmicas e artísticas na construção de saberes.

Na ocasião, conhecemos a performer e pesquisadora sueca Clara Lee Lundberg e a convidamos para ministrar a primeira atividade aberta para o público do Coletivo Rubro Obsceno, a oficina “Ninguém Nasce Mulher, Torna-se Mulher”, realizada nos dias 6 e 7 de abril de 2013, no Teatro Heleny Guariba. Neste workshop-laboratório de enfoque na experimentação performática de gênero foram explorados e desconstruídos os papéis sociais de homens e mulheres. Tomando como base as técnicas de *drag queen/drag king*, *crossdressing*, inspiradas nas práticas de reprogramação de gênero de Paul Beatriz Preciado, com seus *ejercicios de programación de género postporno* para:

[...] tomar consciência dos programas políticos de gênero que operam na percepção do nosso próprio sexo, da nossa orientação sexual, do nosso desejo e inclusive do nosso modo de nos rebelarmos ou de resistirmos. [...] Trata-se de deixar de fazer aquilo que é prescrito pelo gênero, de abandonar, por exemplo, os espaços da vitimização, do cuidado, da doçura, da sedução, da disponibilidade, da escuta que as biomulheres fomos farmacopornograficamente programadas desde a infância (PRECIADO, 2008, p. 266).¹⁹

Criamos improvisações que propõem desfazer “verdades” sobre nossos corpos “femininos”, tornando possível experimentar outros repertórios e estados de gênero. Somos capazes de intervir na construção do nosso gênero a ponto de criar formas autênticas de representação de si? O quanto somos nós e o quanto há de legitimização de processos normativos em nossas escolhas? Somos apenas programas de reprodução de gênero? A partir dessas inquietações, primeiramente experimentamos corporeidades, vestimos roupas que não as nossas e performamos ações tanto do gênero masculino quanto o do feminino. Ocupamos espaços públicos com estas corporeidades que não têm o objetivo de causar o efeito teatral de criação de personagens, nem de corporeidades pautadas nos estereótipos mais elementares de gênero. Em sua densidade, propusemos com esta primeira atividade aberta do Coletivo Rubro Obsceno, um laboratório político de criação de subjetividades.

¹⁹ “[...] tomar conciencia de los programas políticos de género que operan en la percepción de nuestro propio sexo, en nuestra orientación sexual, nuestro deseo e incluso nuestro modo de rebelarnos o de resistir. [...] Se trata de dejar de hacer aquello que tu género prescribe, de abandonar, por ejemplo, los espacios de la victimización, del cuidado, de la dulzura, de la seducción, de la disponibilidad, de la escucha para los que las biomujeres hemos sido farmacopornoográficamente programadas desde la infancia.” Tradução minha.

Workshop:

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher.

06 e 07 de abril
9 às 14h

Teatro Studio 184
Praça Roosevelt, 184

Investimento: R\$ 100,00
(incluso *coffee-break* e certificado)
50% na inscrição

Informações e inscrições:
coletivorubroobsceno@gmail.com

facebook/
coletivorubroobsceno

Clara Lee Lundberg, bailarina, coreógrafa e jornalista, ministrará o workshop com enfoque na experimentação performática de gênero, dirigida a todas as pessoas que se definem como mulheres. Partindo de uma análise feminista e incluindo a teoria *queer*, este *workshop-laboratório* irá desafiar, explorar e desconstruir os papéis sociais de gênero. Também objetiva pesquisar, corpórea e sensorialmente, maneiras de se expressar “feminilidades” e “masculinidades”, com a intenção de criar um espaço crítico de reflexão e ação.

Tomando como base teórica o livro “Testo Yonki” de Beatriz Preciado, que aborda a temática *queer*, gênero, performatividade e *transgender*, o *workshop* propõe técnicas de *dragking* / *dragqueen*, *crossdressing*, improvisações e movimento físico. Serão propostas discussões teóricas e ações cênicas, com o intuito de desconstruir “verdades” sobre nossos corpos “femininos”, permitindo a possibilidade de transitar por novos estados corporais e psicológicos, extrapolando os gêneros socialmente estabelecidos.

Clara Lee Lundberg utiliza a dança e o trabalho corporal como métodos ativistas. Seu foco é a investigação de relações sociais e políticas, estruturas neocoloniais, teoria *queer*, normas estéticas e teorias filosóficas.

Inscrições até
23/03/13

Fig. 19: Material de divulgação do workshop “Ninguém Nasce Mulher, Torna-se Mulher”, oferecido pelo Coletivo Rubro Obsceno, 2014.

VII

[...] O Rubro Obsceno segue mais enxuto, com quatro “chicas”, como nos chamávamos (Léia Rapozo, Mônica Siedler, você e eu), sob o desafio de organizar encontros semanais com treinamentos, criação, discussões teóricas e ensaios. Sentimos a necessidade de realizarmos uma experiência comum, uma imersão, um trabalho criativo. A temática veio forte e uníssona: tratar da solidão das mulheres. Neste período, lembro de ter passado horas olhando pela janela do meu apartamento, um condomínio com seis edifícios. São cerca de 560 apartamentos, a maioria ocupada por mulheres. Sozinhas. Iniciamos nosso novo processo criativo: *Em si mesmas*, uma instalação cênica que aborda as mulheres nos mais suscetíveis processos de isolamento e solidão. Passamos as férias de janeiro de 2014 criando com dedicação. Não tínhamos uma diretora especificamente. Nós quatro nos dividíamos nas funções de dirigir e orientar a cena uma da outra. A preparação corporal, pautada no treinamento físico do Odin Teatret, foi coordenada por você. Lindas imagens cênicas, trabalhos que falavam demais sobre nós mesmas. Nos conhecemos, nos reconhecemos. Com esse trabalho, politizamos nossos segredos. [...]

Existe gênero para a solidão? As mulheres são – ou estão – mais sozinhas do que os homens? No que a solidão das mulheres difere da dos homens? Embora a solidão seja uma condição de ambos, nosso intuito com este trabalho é visibilizar e questionar o quanto as mulheres têm uma maior predisposição à solidão. Isso ocorre muito devido à própria imposição dos papéis sociais de gênero e a desigual divisão sexual de trabalho doméstico que as “aprimoram” às atividades dos espaços privados. Por mais notória que seja a ocupação massiva das mulheres nos espaços públicos, com atividades remuneradas, o que lhes atribui, também, uma maior autonomia e socialização, ainda lhes são conformados determinados papéis que “naturalizam a divisão sexual do trabalho e afirmam uma posição ‘especial’ e mesmo ‘exclusiva’ para as mulheres” (BIROLI & MIGUEL, 2014, p. 115) que resulta no seu isolamento. Ainda de acordo com Flávia Biroli, a falta de creches adequadas e de políticas para a conciliação entre a rotina de trabalho e o cuidado dos filhos, assim como o cuidado dos idosos da família, gestão da vida doméstica e os arranjos familiares convencionais “penalizam” as mulheres, muito mais do que os homens, em sociedades nas quais a divisão de papéis permanece atada a compreensões convencionais do feminino e do masculino (Idem, p. 11).

Para dar ênfase ao enclausuramento das mulheres em suas próprias casas e atividades domésticas, *Em si mesmas* ocorre no espaço privado e íntimo de uma residência. É uma instalação cênica composta por quatro ambientes (sala, banheiro, quarto, escritório de uma casa ou apartamento), cada um deles ocupado por uma mulher em seu estado de isolamento. São quatro autorretratos de momentos de solidão. As ações autonarrativas acontecem simultaneamente e o espectador é orientado a percorrer os espaços íntimos da “casa” com autonomia. Não há texto. Apresentamos estados. Léia Rapozo, no banheiro, cercada por cacos de espelhos quebrados, representando um momento da vida em que nos sentimos estilhaçadas; Mônica Siedler, na sala, distraíndo-se com comida, músicas, revistas, navegando aleatoriamente pela internet, quando deveria estar concentrada no projeto que começou no computador; Leticia Olivares, no escritório, na prisão em seus estudos, no enclausuramento nos livros e obrigações acadêmicas; eu, no quarto, na solidão da minha cama de casal, no travesseiro que sobra, na xilogravura no lençol do corpo do outro que já não mais está.

Fig. 20 e 21: Leticia Olivares em *Em si mesmas*, na Mostra ObsCENAs: Encontro de Mulheres Artistas. São Paulo, novembro de 2014. Fotos: Arô Ribeiro.

Toda a criação partiu de dados autobiográficos. Segredos e relatos íntimos sobre os nossos próprios estados de solidão. Como criar uma cena usando um material tão íntimo sem soar autorreferencial por si só? Como fazer da narrativa de si um ato altruísta? Com não criar uma estilização de si mesmo? Como ampliar os discursos do “eu” para situações que refletissem contextos sociais e políticos da ordem do dia? Utilizamos, para este fim, nossas próprias existências e relatos como manifestos. Em consonância com Judith Butler, “quando o ‘eu’ busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse ‘si mesmo’ já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração” (BUTLER, 2015a, p. 18).

As histórias que “contamos” em primeira pessoa, na forma de narrativas visuais e ações corporais como depoimentos poéticos, o “eu” narrativo reconstrói-se a cada um dos quatro momentos que é evocado como ato performativo. A narrativa de si torna-se um modo de (inter)subjetivação, pois é sua finalidade não é o simples relatar-se, mas ser compartilhada e completada na experiência com o espectador implicado nesse ato público de politizar o íntimo. “Paradoxalmente, torno-me desapossada no ato de dizer, e nessa desposseção consolida-se uma reivindicação ética, visto que nenhum ‘eu’ pertence a si mesmo” (BUTLER, 2015a, p. 167). Todo ato de circunscrição acontece no contexto de normas que precede e/ou excede o sujeito:

Investidas de poder e obstinação, essas normas estabelecem os limites do que será considerado uma formação inteligível do sujeito dentro de determinado esquema histórico das coisas. Não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir (BUTLER, 2015a, p. 29).

A dimensão social do narrar-se a partir da consciência de si gera, para Butler, uma abertura crítica na qual irrompe com a autoridade narrativa do ‘eu’ para dar lugar à perspectiva e à temporalidade que inclui o outro. Nessa direção, o pessoal é implicitamente político, uma vez que é compartilhado e na medida em que as distinções do público e do privado se esmaecem. No processo de criação de *Em si mesmas*, pautamos pelo direcionamento ideológico do conceito de “o pessoal é político”, que não redonda numa abordagem autocentrada, mas na proposição de subjetividades como tradução da experiência biográfica em ação política. Proposto pelo movimento feminista da “segunda onda” (a partir dos anos 1960 do século XX) e enunciado pela primeira vez pela ativista estadunidense Carol Hanisch, o conceito integrou a agenda de movimentos de libertação das mulheres de diversos países na luta pelos seus direitos nas esferas pública e privada. E chamou a atenção para os mecanismos de poder sobre as mulheres legitimados pela cultura heteronormativa e as encorajou a reivindicar, a partir de suas vidas pessoais, uma postura política diante das desigualdades em relação à educação, ao direito ao próprio corpo, à sexualidade, à entrada no mercado de trabalho e à divisão do trabalho doméstico (HANISCH, 1969). O “pessoal” passou a ser um direito político, na medida em que a individualidade e a subjetividade inspiravam ações por empoderamento político.

O mote feminista foi imediatamente incorporado nas expressões de mulheres artistas no período,²⁰ com linguagens que utilizam o corpo, a performance, o vídeo, o testemunho e a experiência pessoal e biográfica como via de interlocuções sociais. A autobiografia passou a ser utilizada como via de criação artística, na revelação da experiência pessoal como um ato estético e político e que se estendem até a atualidade como prática criativa:

O fundamento “pessoal é político”, que norteia a busca de memórias e experiências pessoais das mulheres para sua inserção no teatro, não reduz o fazer teatral ao escopo individual, mas intenciona o entrecruzamento entre o pessoal e o coletivo, o privado e o público. Nesse território, é possível observar como as duas partes são constituídas uma em relação à outra, conflitando-se e construindo formas de negociação (ROMANO, 2009, p. 321)

²⁰ Artistas como Carolee Schneeman, Gina Pane, Ana Mendieta, Hanna Wilke, Yoko Ono, Yvonne Rainer, Linda Montano, Laurie Anderson, Karen Finley, Orlan, Cindy Sheerman e Marina Abramovich, entre tantas outras, configuraram nas décadas passadas não só um grande volume de performances, tendo o “corpo manifesto” e a experiência pessoal como foco, mas uma dimensão subversiva da performance, de questionamento dos padrões de subjetividades e de constituição das identidades da mulher nos espaços público e privado.

Fig. 22 e 23: Leticia Olivares em *Em si mesmas*, na Mostra ObsCENAs: Encontro de Mulheres Artistas. São Paulo, novembro de 2014. Fotos: Arô Ribeiro.

Na experiência da memória e do entrecruzar do público e privado, a autobiografia nos interessa como meio de reinvenção de cada uma de nós, no empoderamento de nossas vozes ao nos colocarmos em cena para tratarmos de um estado que envolve tantas outras mulheres. Nosso ativismo, nesta intervenção artística, parte da premissa do risco da revelação do privado. Não há omissões, ao contrário, há o desafio de lançar-nos na experiência da autoexposição com tratamentos metonímicos e estéticos para a constituição de subjetividades políticas. E isso se dá na interatividade com o espectador que se encontra ativo na experiência cênica, percorrendo os ambientes da “casa”, intimidades e narrativas.

Em si mesmas foi apresentada durante do último dia do III Simpósio Internacional Reflexões da Cena Contemporânea, dedicado ao debate sobre “A Produção Cênica da Mulher na Contemporaneidade”. O evento foi realizado no Instituto de Artes da UNICAMP e organizado pelo LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais), em fevereiro de 2014.

Iniciativa das atrizes deste grupo Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla e Naomi Silman, a atividade chamou a atenção sobre a lacuna nos estudos da cena contemporânea nacional quando se trata da discussão sobre a presença das mulheres/atrizes/performers/pesquisadoras como impulsionadoras de discursos críticos, de criação de metodologias, de pesquisas e ações no campo das artes cênicas. Deve-se levar em consideração que, em grande parte, esta reflexão é pouco explorada nas práticas formativas e pedagógicas nos estudos da cena brasileira. Faz-se necessário o debate político sobre as questões das mulheres, sobre os feminismos e, principalmente, sobre a produção artística das mulheres. E este dia do simpósio, especialmente dedicado à

temática, demonstra o interesse e a importância da discussão sobre os estudos de gênero a partir da prática de determinados grupos de teatro nacionais.

Fig. 24 e 25: Raquel Scotti Hirson, Marisa Napolini, Gláucia Grigolo, Ana Cristina Colla, Bárbara Biscaro, Naomi Silman, Stela Fischer, Leticia Olivares e Monica Siedler no III Simpósio Internacional de Reflexões Cênicas Contemporâneas, Campinas, fevereiro 2014. Fotos: Daniela Zuliani.

O evento iniciou com apresentação de cenas, demonstrações de trabalhos práticos e intervenções das artistas convidadas. Em seguida, integramos a mesa de debate que encerrou a jornada com a participação das atrizes do Lume Teatro e das realizadoras do *Vértice Brasil*: Marisa Napolini, Gláucia Grigolo, Bárbara Biscaro e Monica Siedler.

VIII

[...] Em agosto de 2014, fomos até Jundiaí (SP) conhecer a terceira geração do The Magdalena Project, o encontro DNA – Arte e Identidade, organizada por Luiza Bitencourt e Paula Miurim. Estivemos com nossos pares, mulheres que, de alguma forma, já fazem parte da rede e da nossa história, como a atriz argentina Ana Woolf, as produtoras Patrícia Braga Alves e Maria Fernanda Coelho, a Profa. Dra. Brígida Miranda (UDESC) e a atriz Dani Beny. Nesse encontro nos comprometemos publicamente que, até o final do ano, realizaríamos o nosso tão desejado festival de teatro de mulheres em São Paulo. Essa “brincadeira” nos encorajou a seguimos adiante com a ideia. Produzimos, então, ObsCENAs, uma mostra de cenas curtas feitas por mulheres de teatro. Uma empreitada corajosa por não termos nenhum subsídio, nem patrocínio. Arregaçamos as mangas, nos organizamos na produção, trabalhamos muito e conseguimos reunir, durante dois dias de apresentações e palestras, várias mulheres artistas que se apresentaram no nosso evento. Inclusive Julia Varley nos “amadrinhando”. Era a licença concedida para entrar, definitivamente, na rede. [...]

Iniciamos a produção da Mostra de cenas curtas ObsCENAS: Encontro de Mulheres Artistas, em agosto. Tivemos apenas três meses para levantá-la. Assumimos o risco. Por que outro encontro de teatro de mulheres? Por que reunir mulheres? Faz sentido? Qual seria o diferencial do nosso encontro em relação aos outros? O que queremos com essa mostra? E a cada resposta elaborada, a certeza do desejo de criar um espaço para diálogo entre diferentes vozes, linguagens e de estabelecermos conexões com mulheres artistas do teatro que tenham em comum o interesse em tratar as questões das mulheres em sua arte.

Os festivais de teatro feito pelas mulheres, de forma diversa dos espetáculos e intervenções mais performáticas ou de protesto, oferecem oportunidades de experiência coletiva e de troca de informações sobre a relação entre teatro e gênero, bem como sobre as práticas e conceituações específicas de grupos e artistas, criadas em contextos culturais diferentes. Na história do teatro feminista, os festivais participaram na visibilidade das questões referentes às representações das mulheres no teatro e colaboraram para a formação de muitos coletivos teatrais feministas (ROMANO 2009, p. 296).

Decidimos propor uma mostra de cenas curtas, de até vinte minutos cada uma, porque queríamos reunir o máximo de artistas em único evento, para que pudéssemos nos conhecer e estabelecer uma rede de compartilhamento de experiências e investigações

Conseguimos organizar para que todas as inscritas entrassem na programação. Também tivemos as artistas por nós convidadas, como Julia Varley, do Odin Teatret (Dinamarca), que participou de uma roda de conversa; o grupo Matula Teatro e a Boa Companhia, ambos de Campinas (SP), que apresentaram o espetáculo *Agda*; e Bárbara Biscaro e Fernando Bresolin, de Florianópolis (SC), com *Récita – tudo aquilo que chama a atenção, atrai e prende o olhar*. Ambos os espetáculos foram apresentados na íntegra, ao final de cada dia da mostra.

Fig. 27, 28 e 29: Evinha Sampaio em *Nau do Asfalto*; Kátia Manfred em *Ofélia*; Gisele Petty e Mariana Corale em *Casca!* Na Mostra ObsCENAs, São Paulo, 2014. Fotos: Arô Ribeiro e Gustavo Souza.

Com o andamento da produção da mostra, decidimos também convidar artistas das artes visuais, fotografia e vídeo. Teríamos uma programação paralela na mostra, voltada para a exposição dos trabalhos de artistas como Ana Lúcia Reginato (Série Impressões Fragmentadas), Ariane Neves (Extero-Corpo), Rita Balduino e Clarissa Olivares; videoperformances de Lígia Marina, Lia Júpiter, Claudia Ayoubi, Anita Bartorelli; e o curta-metragem premiado *Guida*, de Rosana Urbes.

Assim, fechamos dois dias de mostra, com uma intensa programação. Reunimos mulheres artistas do teatro, da dança, da performance, da música, como o Coletivo Teatro Dodecafônico, Companhia e Fúria, Coletivo Coisarada, Coletivo Rubro Obsceno, Estela Laponni e Neca Zarvos, Marta Baião, Luciana Lyra, Sandra Ximenez, Érika Cunha, Marianea Corale e Gisele Petty, Marilyn Nunes, Thaís Medeiros, Evinha Sampaio, Nicole Cordery, Rita Grillo e Anna Zêpa. E, claro, momentos de interação ao redor de uma farta mesa de comidas nos *coffee-break*. Encerramos a mostra com uma celebração musicada pela poeta e DJ Bárbara Esmenia, além de números de *clown* com a Companhia Asfalto de Poesia. Essa primeira edição da *ObsCENAS* foi uma prévia do que sempre desejamos: um festival de teatro de mulheres em São Paulo.

Fig. 30, 31 e 32: Verônica Veloso em *Responda sim ou não*; Anna Zêpa em *Meia culpa, meia própria culpa*; e Estela Laponni em *Antimusa*. Fotos: Arô Ribeiro e Gustavo Souza.

Ficou evidente para nós, organizadoras da mostra, o quanto há de necessidade e desejo do encontro. Mesmo que tenhamos centrado na participação de artistas paulistanas – salvo as convidadas –, notamos um número crescente de coletivos e artistas solo que se dedicam à temática de gênero e das mulheres e vêm realizando seus trabalhos, cada qual com as suas especificidades. Mas todas de uma maneira isolada. Propor um encontro sem nenhum subsídio, no qual todas as participantes concordaram em se apresentar voluntariamente e fazer a mostra acontecer, comprova o anseio de compartilhamento e interação entre as mulheres artistas locais. E fica a certeza de que encontros, como a Mostra ObsCENAs, são necessários por possibilitar o cruzamento das experiências artísticas, o trânsito de ideias e conhecimentos, a troca de procedimentos criativos e o diálogo sobre o fazer teatral e a vida.

IX

[...] Em seguida, o Rubro Obsceno torna-se mais ativista, articulando algumas ações artísticas urbanas, como o trabalho de rua *Eu abortei*, apresentado durante o ato da Frente Nacional Contra a Criminalização das Mulheres e pela Legalização do Aborto, no Dia Latino-Americano e Caribenho pela Legalização do Aborto, em 28 de setembro de 2014. E a intervenção *O que te prende, mulher?*, ação coletiva poético-cênica de empoderamento e criação de afetos com mulheres que participaram do Ato pelo Dia Internacional das Mulheres, em 8 de março de 2015, na Avenida Paulista, em São Paulo. São ações que nos levam às ruas como desatamento de possibilidades no contexto social: interferir na realidade e propor atos simbólicos como estratégia libertadora de traumas e amarras. [...]

Eu abortei é uma ação-protesto ante os meios de controle sobre o corpo das mulheres brasileiras, da sua sexualidade e contra, também, o modelo atual de naturalização da maternidade, pautada no controle do corpo da mulher, seja pelo Estado, pela religião ou pela moralidade imposta pelos regimes de opressão de normas heterossexistas. A proibição ao aborto “retira às mulheres o domínio sobre seu corpo, restringindo também seu direito à privacidade na decisão sobre questões de forte relevância ética e moral para os indivíduos” (BIROLI & MIGUEL, 2014, p. 44). Mesmo sem números oficiais, vale lembrar que milhares de mulheres morrem anualmente no Brasil por fazer abortos clandestinos; outras sofrem discriminações e violência por não

ter atendimento legal no sistema de saúde público ao darem entrada em hospitais em situação de abortamento.²¹

Como consequência, as mulheres convivem com uma prática silenciosa, seguida de culpabilização, humilhação, isolamento, riscos de saúde e morte, porque o aborto é uma prática usual entre as mulheres. Pesquisas recentes apontam que uma em cada quatro mulheres já praticou aborto no Brasil (GODINHO & VENTURI, 2013, p. 195). O Código Penal Brasileiro prevê a prisão de um a três anos para a mulher que abortar intencionalmente. Apenas em três casos a interrupção é legalmente permitida no Brasil: quando a gestação oferecer risco de morte para mãe; quando a gravidez decorre de um estupro; e quando o feto é anencéfalo. E há articulações políticas envolvendo governantes – muitos filiados a partidos que têm vínculos com o fundamentalismo cristão – que querem violar, inclusive, os direitos das mulheres, constitucionalmente assegurados pelo Artigo 128 do Código Penal. Ou seja, vivemos momentos de anacronismos em relação aos direitos das mulheres e à pauta da descriminalização e legalização do aborto. No nosso Legislativo essa perspectiva torna-se cada vez mais combatida. Isso se deve muito a certa bancada composta de deputados e senadores fundamentalistas que obstrui os “direitos individuais das mulheres, compromete a laicidade do Estado e, com isso, a cidadania e a construção de uma sociedade plural e democrática” (BIROLI & MIGUEL, 2014, p. 126). Vide as adesões e tentativas de aprovação de inúmeros projetos de lei, como o Estatuto do Nascituro (PL 487/07), que prevê que o aborto seja proibido em qualquer circunstância, atribuindo ao embrião o status jurídico e moral de pessoa nascida e viva; o seu desdobramento na “bolsa estupro”, assistência financeira para a gestante que tenham sido vítima de estupro; e o PL 5069/2013, que restringe o atendimento pelo Sistema Único de Saúde às vítimas de violência sexual. Estas só poderão receber atendimento hospitalar após registro de queixa na polícia e exame de corpo de delito pelo Instituto Médico Legal. Além disso, o projeto pede o aumento de pena para profissionais da saúde que praticarem o aborto e restringe a distribuição das chamadas pílulas do dia seguinte. Essas medidas

²¹ Basta lembrarmos o caso ocorrido em fevereiro de 2015, em São Bernardo (SP), de uma jovem de 19 anos que chegou ao hospital com hemorragia pós-aborto, causada por ingestão de medicação. Ela foi hostilizada pelo próprio médico que a manteve algemada à cama até a chegada da polícia. O médico violou o Artigo 73 do Código de Ética Médica que estabelece normas de sigilo profissional. A jovem foi autuada em flagrante e seu processo corre, podendo ficar até três anos detida. O Ministério da Saúde possui uma norma que zela pelo atendimento humanizado a pacientes em situação de abortamento, com privacidade e confidencialidade de informações. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/02/1592839-medico-chama-policia-apos-atender-jovem-que-fez-aborto-na-grande-sp.shtml>>. Acesso, ago. 2016.

ilustram bem o quanto a sexualidade e as mulheres brasileiras têm sido cada vez mais vigiadas e a discussão sobre a legalização do aborto, sem dúvidas, está blindada no nosso atual Congresso Nacional.

Fig. 33: Stela Fischer em *Eu abortei*. São Paulo, setembro de 2014. Foto: divulgação.

A decisão pelo aborto não é fácil. Gera ansiedade, insegurança, medo, culpa, dor. Na maioria das vezes é uma decisão que produz sequelas para toda a vida de uma mulher. Nesse sentido, a intervenção urbana *Eu abortei* é um “abraço” simbólico, um acolhimento às mulheres (e aos homens) que em algum momento de suas vidas tiveram que tomar essa difícil decisão. Difícil pela intimidação de se praticar um crime, ou pela dificuldade de realizar o procedimento de forma segura. Ou, ainda, e de forma mais severa, pela falta de amparo emocional e apoio no período que segue após o abortamento, pois não se pode falar abertamente sobre o assunto em âmbito social.

Na ação, estou em silêncio, sentada diante de um monte de pedras. Carimbo meu corpo com os dizeres “eu abortei”, enquanto o público é estimulado a interagir comigo e executar ações a partir de algumas orientações/instruções de uso que estão escritas num cartaz: “1. Pegue uma pedra; 2. Julgue; 3. Atire”. O público tem a opção de atirar a pedra

em mim ou de se deixar carimbar. São inúmeras as reações: abraços apertados, choros contidos, gritos de apoio, compartilhamento de experiências traumáticas. Mas, em geral, há uma comoção no instante em que me deixam imprimir em seus corpos algo que já está para sempre marcado: o aborto é uma marca na vida de uma pessoa - tanto para as mulheres quanto para os homens - que levamos até a morte.

Fig. 34, 35 e 36: Stela Fischer em *Eu abortei*. Fotos: Clarissa Wolff e Gabriela Biló.

Realizar esta performance é deliberadamente um ato de exposição e risco. Estou num espaço público, evocando um assunto que ainda é tomado como tabu e divide opiniões, incitando a espectador, transeunte da cidade, a julgar-me e tomar uma atitude sobre mim, diante da minha autorrevelação. Neste contexto, é realizada a confissão como uma prática de exame de si que “não consiste numa crítica de si, ou, com efeito, na interiorização de normas reguladoras, mas se torna uma maneira de se entregar a um modo público de aparição” (BUTLER, 2015a, p. 147). Ao me expor e me colocar à berlinda de suas repostas, evoco no público o seu gesto ético. Se o julgamento se faz inútil, a ação torna-se um convite ao diálogo sensível de um tema que não se pode falar. Um diálogo sem palavras, assim como é abortar para muitas mulheres, feito de silêncios. E a maioria dos espectadores que se aproxima para participar da ação, recebe a pedra que eu ofereço,

decide por deixar-se marcar e permanece em contato comigo, olhando nos meus olhos, em silêncio. Acolhidos um no outro.

Fig. 37, 38, 39 e 40: Stela Fischer em *Eu abortei*.
Fotos: Luciana Ramin e Gabriela Biló.

Com a mesma temática de ação ativista, também participei do projeto “Espaço para Abortar”, do grupo ativista boliviano Mujeres Creando, na 31ª. Bienal de Artes de São Paulo. Colaborei participando da passeata-performance pública realizada na abertura do evento, uma caminhada confessional pelo Parque Ibirapuera até o Pavilhão, na qual as participantes colaboraram com seus depoimentos sobre situação de aborto. Os relatos foram gravados em áudio para compor a instalação que ficou em exposição durante toda a Bienal, de setembro a dezembro de 2014. Sobre o trabalho do coletivo, Maria Galindo relata:

Nós fazemos luta social que não é ativismo. Nós fazemos uma luta séria. Entendemos a criatividade como um instrumento de luta. E o ato criativo mais

importante é nos organizarmos, sobreviver, sermos felizes. Nosso produto criativo principal é a luta social, é a organização feminista (Em entrevista a Stela Fischer, em setembro de 2014).

Fig. 41: Projeto “Espaço para Abortar”, de Mujeres Creando, na 31ª. Bienal de Artes de São Paulo. Foto: Divulgação.

X

A outra intervenção artística urbana do Coletivo Rubro Obsceno é *O que te prende, mulher?*, com o intuito de propor uma “libertação simbólica” das inúmeras amarras que nós mesmas nos colocamos ou aceitamos apenas por sermos mulheres. É uma reflexão cênica tratada com leveza e humor para nos inteirar criticamente dos atos que reproduzimos cotidianamente e que reforçam os dispositivos biopolíticos de produção das diferenças de gênero. Nossa intenção é provocar as mulheres participantes para voltar à atenção para si e identificar em suas próprias atitudes e discursos formas de opressão de gênero naturalizadas que elas mesmas reproduzem sem questionar. É um deslocar-se do seu próprio lugar de vítimas para produzir subjetividades “delirantes” contra todo sistema de opressão:

Uma prática política que persiga a subversão da subjetividade de modo a permitir um agenciamento de singularidades desejantes deve investir o próprio coração da subjetividade dominante, produzindo um jogo que a revela, ao invés de denunciá-la. Isso quer dizer, ao invés de pretendemos a liberdade (noção indissolivelmente ligada à consciência), temos de retomar o espaço da farsa, produzindo, inventando subjetividades delirantes que, num embate com a subjetividade capitalística, a façam desmoronar (ROLNIK, 1989, p. 30).

Somos três performers (Leticia Olivares, Monica Siedler e Stela Fischer) emaranhadas por fios e fitilhos nos quais fazemos o gesto repetido de dar nós.

Convidamos mulheres para participar de nossa performance, orientando-as também a partir das seguintes instruções de uso: “1. Pegue uma folha e uma caneta; 2. Escreva um nó que você mesma, como mulher, se prende; 3. Leia em voz alta; 4. E desate esse nó”. Damos uma prancheta com papel e caneta para a participante escrever a resposta que quiser. Ficamos com o seu texto e em troca lhe entregamos um nó, bem apertado que tem que desatar. Ao realizar com sucesso o ato de desatar o nó, vibramos, abraçamos, festejamos a sua “libertação”.

Fig. 42, 43 e 44: Stela Fischer, Leticia Olivares e Monica Sielder na intervenção *O que te prende, mulher?*. São Paulo, março de 2015. Fotos: Roderick Steel e Clarissa Olivares.

Como respostas à pergunta “O que te prende, mulher?”, tivemos as seguintes respostas: “A sexualidade, quero me libertar!!” (Vanessa, 22 anos); “A falta de liberdade e de escolha com o meu corpo” (Brenda, 16); “O que me prende como mulher é ainda hoje o meu marido não me deixar trabalhar fora” (Cleide, 45); “Dizem que eu tenho que casar” (Bárbara, 26); “O que me prende é a falta de compreensão do meu pai” (Nina, 18); “A cultura da chapinha” (Marilda, 30); “Sofrer preconceito” (Cátia, 39); “Você não vai passar um batom nem por um brinquinho?” (Marina, 18); “Sou impedida de usar o que quero e o que me faz bem” (Raquel, 27); “O machismo” (Silvana, 42); “Moralismo” (Luiza, 50); “Desigualdade e violência” (Lucimar, 47); “Estupro em família” (Taís, 25);

“A cobrança em relação ao meu papel na família” (Fátima, 46); “Me sentir impotente” (Vivian, 26); “A falta de coragem” (Raíssa, 18); “Insegurança” (Tainá, 17); “Ter medo” (Isadora, 20); “Preciso me impor mais e reconhecer minha força” (Marian, 23); “Ter que fazer tudo e sempre ouvir que está errado” (Tatiana, 25); “Não ter os mesmos direitos que os homens” (Giovana, 11); “Ganhar salário menor do que os homens” (Cristina, 53); “Ser mãe e me preocupar com as pessoas” (Daiana, 30); “A responsabilidade perante os outros” (Natália, 31); “Casamento compulsório” (Rosângela, 37); e “Ser muito sozinha pra tudo” (Carla, 40) (Material de acervo do Coletivo Rubro Obsceno).

Nota-se nas respostas que a opressão às mulheres ainda está muito atrelada aos afazeres domésticos, à repressão do corpo e da sexualidade, à violência sexual muitas vezes em âmbito familiar, aos papéis sociais de representação de gênero impostos pelos dispositivos sociais e, principalmente, à presença do homem como aquele que oprime. Com essa ação construímos redes temporárias para operar um momento de troca, interação e compartilhamento de subjetividades: “Qual é a nossa responsabilidade em relação àqueles que não conhecemos, em relação àqueles que parecem testar nosso senso de pertencimento ou desafiar normas disponíveis de semelhança?” (BUTLER, 2015b, p. 61). Todos os “nós” apontados, todas as amarras enunciadas pelas mulheres com quem nos relacionamos na ação descrita também são as nossas amarras. Estamos falando de um lugar comum. Com a intervenção acionamos um espaço sutil de pertencimento que desafia as normas da semelhança. E o nosso compromisso com elas reside no acolhimento que é o nosso gesto político. Na rua, pedimos um minuto de atenção. E desse breve instante, juntas, abre-se um espaço para falar de si, de revelar queixas, de jogar e brincar com a sensação de libertação e cura. Gera-se um campo de afetos capaz de promover um posicionar-se sobre a forma como habitamos e/ou desejamos habitar os nossos mundos enquanto mulheres, principalmente e em relação às normas excludentes com as quais temos que lidar cotidianamente. Nosso ativismo está na escuta, no acolhimento e na receptividade. Assim como Eleonora Fabião define suas ações, nas quais a receptividade “transforma o corpo em campo. Não tenho ilusão de compreensão mútua, nem o desejo de passar qualquer mensagem preestabelecida. Longe disso. Trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional” (FABIÃO, 2015, p. 17).

Fig. 45, 46 e 47: Intervenção *O que te prende, mulher?* Fotos: Roderick Steel e Clarissa Olivares.

A intervenção *O que te prende, mulher?* também foi apresentada na reinauguração da Casa Eliane de Grammont, quando iniciamos um trabalho voluntário de aulas de expressão e teatro com as mulheres vítimas de violência e frequentadoras desse espaço, em outubro de 2015. E na saída da Estação de Metrô Tiradentes, na tarde de 16 de março de 2016, como parte da programação da Ocupação Mulheres, Performance e Gênero, promovida pela Oficina Cultural Oswald de Andrade; na Jornada Internacional de Teatro Feito por Mulheres, organizada pelo Magdalena Project 3a. Geração, em 3 de dezembro

de 2016, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, também na capital paulista; e foi inspiração para a criação de uma nova ação para participar do Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas Multicidade, no Rio de Janeiro.

XI

[...] Novamente duas. Juntas. Léia Rapozo e Monica Siedler decidem sair do Coletivo Rubro Obsceno no início de 2015, por motivos pessoais. Duas, porém fortes e propositivas. No segundo semestre desse mesmo ano, fomos para mais um encontro Magdalena, o Multicidade, Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas, de 31 de outubro a 7 de novembro, no Rio de Janeiro. Sob os braços abertos do nosso Cristo Redentor e a beleza do Jardim Botânico, a certeza forte de pertencer à rede. Acompanhamos e vibramos com Paola Velluci, organizadora do evento, mulher de aguerrida fortaleza, realizando o seu sonho de levar para o Rio o Projeto Magdalena. Mais uma vez, a rede se configurou nos encontros e trocas com mulheres artistas do mundo todo, realimentando nossa força, despertando vontades e compromissos com o fazer cênico, ético e estético de nossa presença criativa no mundo. No evento, participamos da ação *Tapete manifesto*, de Thais Medeiros, e estreamos nossa *lecture performance*, forma que achamos para contar um pouco de nós, inventariar nossos feitos e avaliar nossa parceria. [...]

Nesta primeira edição do Multicidade, Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas participamos como colaboradoras da instalação performática *Tapete manifesto – um manifesto poético antiviolaência contra a mulher*, de Thaís Ivana de Medeiros, artista visual, performer e responsável pelo Coletivo Galeria Gruta.²²

A instalação é composta por várias ações e partituras corporais realizadas por cinco performers mulheres, em trajes sociais femininos e sapatos de salto, a partir da manipulação e interação com um tapete que ocupa toda a dimensão do espaço. Referência aos tapetes de devoção das festas religiosas do período de Corpus Christi, quando aberto no espaço cria um corredor entre os espectadores. Nele estão desenhados calcinhas e esqueletos que representam as vítimas de feminicídio no Brasil. É uma ação de denúncia que assume, nas palavras de Thaís Medeiros, o contorno de um rito de transformação da violência em poesia, criando novas percepções sobre o tema da violência contra mulher

²² O Coletivo Galeria Gruta entrelaça artistas independentes de São Paulo voltados para encontros, práticas artísticas e ocupações de espaços públicos com o objetivo de criar uma rede colaborativa de pesquisa e experimentação. Desde 2009 realiza intervenções, exposições, performances e shows, participando ainda de mostras e festivais nacionais e internacionais. Informação disponível em: <<http://tapetemanifesto.blogspot.com.br>>. Acesso em ago. 2016.

e, também, sobre o papel da mulher contemporânea.²³ E todas as ações corporais vinda à luz estão em diálogo com a composição musical de percussão executada ao vivo pelo instrumentista Ivan Medeiros Masocatto, que integra a cena. São partituras de lutas marciais e golpes de autodefesa, assim como caídas ao chão de nossos corpos, em menção aos corpos mortos das mulheres por feminicídio.

Fig. 48, 49, 50 e 51: Leticia Olivares e Stela Fischer em *Tapete manifesto*, de Thaís Medeiros. Rio de Janeiro, 2015. Fotos: Renato Mangolin.

²³*Ibidem.*

Multicidade, foi-nos pedido que respondêssemos às seguintes questões ou assertividades: “O que é violência contra a mulher para você? Você já sofreu alguma violência? Uma frase da sua história que expresse sua experiência. Uma palavra que representa violência para você”. Apenas soubemos o que seria feito com tais respostas no dia da apresentação. E a ação foi dizer as nossas respostas, de forma sussurrada e no ouvido de cada um dos espectadores, enquanto entregávamos-lhes uma rosa vermelha, ao final da performance. A reação dos espectadores era de muita cumplicidade ao revelarmos nossas experiências de violência simplesmente por sermos mulheres.

Participamos novamente da ação como colaboradoras de *Tapete manifesto* na gravação do audiovisual *Causando na rua*, série documental sobre grupos e coletivos ativistas ou artistas que atuam no espaço público da cidade, sob direção da cineasta Tata Amaral.²⁴ A intervenção aconteceu em frente ao Teatro Municipal, no centro de São Paulo, no dia 26 de novembro de 2016.

XII

Também apresentamos durante o festival Multicidade a *lecture performance* *O que te prende mulher? E outras histórias do Coletivo Rubro Obsceno*. A intenção é narrar a trajetória das atividades realizadas nestes últimos anos de parceria. Como fazer uma palestra apresentando dados, investigações, demonstração de trabalhos, relatos pessoais e documentos sobre a nossa trajetória que seja ao mesmo tempo artística? Assim, surge a ideia de criarmos uma *lecture performance*, também chamada de *palestra/performance*.²⁵ O fio que conduz a narrativa é a leitura das cartas, acompanhada pelas imagens exibidas simultaneamente e que, portanto, documentam o que se fala. Temos, neste ato performativo, diferentes níveis de auto-apresentação e comunicação de informações: a narração de si, num contexto de depoimento pessoal; a comunicação teórica e informativa

²⁴ *Causando na rua* é uma série de 13 episódios que documentam as intervenções do Coletivo Friccional, Cia. Pessoal do Faroeste, Paulestinos, OPNI, Rios e Ruas, Cia. Sansacroma, Disco Xepa, Pretas Peri, Guarani Mbya, Casadalapa, Trajetos Urbanos e Inclusão e Resgate.

²⁵ De acordo com a coreógrafa e pesquisadora Cláudia Jeschke (2012), “O formato da *palestra/performance* foi introduzido em um contexto teatral em 1998, quando Xavier Le Roy apresentou *Produto das circunstâncias*. Outro protagonista deste formato é Jérôme Bel, que convidou artistas da dança para ilustrar as fricções entre suas biografias profissionais e suas experiências pessoais. Le Roy, bem como Bel (e há muitos outros) tem mostrado – no palco – memórias/histórias que, tradicionalmente, são disfarçadas em contextos teatrais ou espetaculares”.

a partir de citações e referências aos estudos realizados; o uso das imagens e vídeos que dão suporte e documentam a nossa memória; e a demonstração de trabalhos, utilizando procedimentos artísticos e poéticos. “O cruzamento entre falar e demonstrar aponta para a importância da frequentemente inquietante "experiência de algo" que ocorre no espaço liminar entre julgamento e experiência sensorial que está além do julgamento” (JESCHKE, 2012). E nesse espaço liminar entre ativismo e arte estabelecemos uma ação ao mesmo tempo documental, autobiográfica, acadêmica e de efeito artístico, cujo intuito é informar e sensibilizar a partir de vestígios da nossa trajetória.

A ação da nossa *lecture performance* consiste em: inicialmente, recebemos o público com a ação *O que te prende, mulher?*, convidando a todas para participar da libertação de seus “nós”. Em seguida, abrimos um vinho, brindamos, sentamo-nos em volta de uma mesa e lemos, de forma intercalada, as cartas que escrevemos uma à outra, ao mesmo tempo em que vídeos são projetados com trechos das ações que dão suporte à nossa memória e narração.

Fig. 52, 53 e 54: Leticia Olivares e Stela Fischer na *lecture performance* *O que te prende mulher? E outras histórias do Coletivo Rubro Obsceno*. Rio de Janeiro, 2015. Fotos: Monica Siedler.

Apresentá-la num contexto de encontro do The Magdalena Project foi uma experiência de reconstituirmo-nos como artistas, mulheres e ativistas, moderada pelas confissões, pois “a confissão pressupõe que o si-mesmo tem de aparecer para se constituir e que só pode se constituir dentro de uma dada cena de interpelação, dentro de uma relação constituída socialmente” (BUTLER, 2015a, p. 145). Julia Varley, Jill Greenhalgh, Marisa Napolini, Paola Velluci, Violeta Luna e todas as Magdalenas presentes nessa apresentação, como presenças e memórias, historicizam e certificam a nossa parceria e o caminho traçado até agora como via do nosso próprio empoderamento, através de todas as mulheres que cruzamos em nossa trajetória, com a finalidade de criação de subjetividades políticas. Voltamos a apresentar esta *lecture performance* no evento Mulheres no Teatro, em 28 de maio de 2016, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo.

XIII

[...] No início do segundo semestre de 2015, fomos convidadas a criar uma performance inédita sobre a temática do feminicídio para participar da II Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo. Criamos *Para aquelas que não mais estão*. A proposta é formar uma parceria entre o Rubro Obsceno e a performer mexicana Violeta Luna. Mergulhamos no sangue de mulheres mortas, sentindo no corpo o peso de nos depararmos com estatísticas diárias de violência e morte. A dor implícita em cada notícia nos faz nominar, buscar rostos e histórias reais para evidenciar nossa indignação contra um sistema, um modo de ser arraigado por séculos, que subjuga, viola e mata. Fomos até as mulheres que sofreram violência doméstica e oferecemos para elas o lugar da fala e da existência através do teatro. O propósito desse contato é, também, sairmos do âmbito da nossa autorreferencialidade para a esfera do outro, do *tête-à-tête* entre teatro e vida, acreditando que a nossa arte e ativismo fazem sentido se localizado no espaço social, na interrelação com a outra, fortalecendo identidades e ações pessoais. Daí, então, com mais estofo e vivência, partimos para a criação de *Para aquelas que não mais estão*. Criamos nossos rituais de limpeza, gritamos pelas almas e aspiramos a uma cura simbólica para tanta dor. Em cena, dizemos juntas: “Sinto muito! Perdão. Amo vocês. Muito obrigada. Descansem!” [...]

A análise e o relato da criação e materialização de *Para aquelas que não mais estão* está detalhadamente tratado no capítulo três desta tese. Aqui, evidencio a importância das parcerias com mulheres que nos inspiraram no levantamento da performance.

A criação foi difícil pela temática do feminicídio, por entrar em contato com a naturalização dos discursos de violência contra as mulheres e com a realidade da dor de vidas interrompidas. Olivares e eu vivemos o estado de luto. Celebramos a memória de todas as nossas “irmãs” assassinadas simplesmente por serem mulheres. Encontramos na cena a forma de pedirmos por justiça, de gritarmos nossa indignação e de reverenciarmos suas vidas. Durante o processo de levantamento de material para a criação oferecemos, voluntariamente, a oficina “Teatro e expressão: mulheres e vida”, direcionada às frequentadoras do Centro de Referência da Mulher Casa Eliane de Grammont, em São Paulo, no mês de outubro de 2015. Era um grupo pequeno, com o número variando entre quatro a seis participantes. Inicialmente, tínhamos o objetivo de reunir depoimentos e narrativas sobre as situações de violência pelas quais elas passam, principalmente dentro de suas próprias casas. Entretanto, a dinâmica de desenvolvimento de ações e cenas foi tomando outro rumo, na qual a repetição dos fatos e vivências de violência deixaram de ter importância, dando lugar para o “imprevisível” e o “inapreensível”. Isso me lembra uma passagem do livro *Ações* (2015), de Eleonora Fabião, no qual ela descreve a exploração de suas ações em performance, assim:

A beleza e a potência de cada ação, e também o que desnorteia os agentes, é o fato de toda ação ser *imutável, imprevisível e inapreensível*. Imutável: o feito está feito e não está por fazer; inapreensível: ações nascem e se desenvolvem como sistemas de relações; imprevisível: não sabemos como as ações serão percebidas, recebidas, respondidas, desdobradas. Ou seja, agir é lidar permanentemente com imutáveis (o feito está feito), imprevisíveis (não se sabe o que o feito fará) e inapreensível (não se saberá plenamente de que o feito é feito). (FABIÃO, 2015, p. 235).

E a beleza do contato com este grupo de mulheres em suas dores, carências, medos, precariedades e vulnerabilidade como condição existente e promissora de resistência geram em nós potência. Potência esta de criação sobre solos instáveis do imutável, imprevisível, inapreensível de que fala Fabião. E gostamos disso. A partir desse contato e partilha de momentos de vida e a existência de cada uma delas, estabelecemos outra relação com a nossa performance, a partir da experiência com disposições afetivas concretas com as mulheres vítimas de violência.

Juntas, criamos um espaço para empoderamento de si e amplificação de suas vozes. Propusemos exercícios de sensibilização e criação de cenas a partir de suas

biografias, memórias, sonhos, em busca de um compartilhamento de experiências pessoais em direção à (re)construção de identidade como mulheres. Intercambiamos momentos, depoimentos, poesias, imagens, silêncios, sempre na busca por compreender como a violência está imbricada no cotidiano de muitas mulheres e como elas convivem com a iminência da morte, na maioria das vezes, presentificada pelo próprio companheiro, pai, familiares. Um momento importante para a compreensão de como esses episódios de violência são estabelecidos e perpetuados. Sílvia, Maria, Beatriz, Dulce, Adna, Vera Lúcia e Tamie nos concederam generosamente o que chamamos de “cantos d’alma”.

Fig. 55, 56 e 57: Participantes da oficina Teatro e expressão: mulheres e vida. Centro de Referência da Mulher Casa Eliane de Grammont, em São Paulo, 2015. Fotos: Stela Fischer.

Para aquelas que não mais estão estreou no dia 18 de dezembro de 2015. Tivemos toda uma preocupação em não sermos porta-vozes dessas mulheres e de todas aquelas que evocamos na performance. Tampouco cedemos a um discurso vitimista ou fatalista. Criamos um memorial. Nossa forma de celebrá-las. Nossa forma de fazer política. Essa conduta é sensivelmente notada pelo crítico Valmir Santos, no texto *Topografia da dor* (2016): “As atrizes-criadoras dispensam o papel de porta-vozes. Elas evitam o escudo da vitimização e dão passagem às mulheres dessa tragédia cotidiana olhando nos olhos do presente” (SANTOS, 2016).

Fig. 58 e 59: Stela Fischer e Violeta Luna em *Para aquelas que não mais estão*. Santiago, Chile, 2016.
Fotos: Roderick Steel.

A performance continua sua trajetória. Foi apresentada no FRESH Festival, em São Francisco (EUA). E também no X Encuentro do Hemispheric Institute of Performance and Politics, em Santiago do Chile, 17 de julho de 2016.

XIV

[...] Março de 2016, mês das mulheres e de muito trabalho para o Rubro Obsceno. Juntas, enfim, realizamos o projeto que nos uniu: *[des]velhecer*. A convite do Sesc, por meio da unidade Santana (SP), promovemos uma oficina de teatro para mulheres com mais de 60 anos e desdobramos apresentação de espetáculo com elas em cena, narrando suas biografias e linhas de tempo. Eu lhe confiei a direção do workshop, não tinha a menor dúvida que este projeto teria de ser conduzido por você. Era como o fechar de um ciclo, pois quando nos aproximamos em 2010 foi você quem trouxe a ideia de trabalharmos sobre o envelhecimento. [...]

[des]velhecer cinco anos após a ideia original. Chega o momento de realizarmos o projeto. Fomos convidadas para participar da programação da segunda edição da Mostra De|Generadas, do Sesc Santana (SP), que promoveu diversas atividades em celebração ao Dia Internacional das Mulheres durante todo o mês de março de 2016, com ciclos de conversas, performances, exposições, cinema e shows musicais.²⁶

²⁶ Nomes como a filósofa Márcia Tiburi, a funkeira MC Carol, as cantoras Karina Buhr e Juçara Marçal e as cineastas Petra Costa e Anna Muylaert foram destaque da programação de *De|Generadas*. Foi lembrado o aniversário de 10 anos da Lei nº 11.340, Maria da Penha, evidenciando a vulnerabilidade de grupos de mulheres mais expostas à violência e à morte, como as negras, as periféricas, as lésbicas e as transexuais.

Trabalhar novamente com o envelhecimento das mulheres. Passamos dois meses de intenso contato com um grupo de oito mulheres em seus “envelheceres”, ou melhor, “desvelheceres”. No caso destas mulheres, em particular, a velhice, a viuvez, a cura de enfermidades e a volta para a vida social representa libertação: “submetidas durante toda a vida ao marido, dedicadas aos filhos, podem enfim preocupar-se consigo mesmas”, conforme Simone de Beauvoir analisa a velhice na vida cotidianas das mulheres (BEAUVOIR, 1990, p. 598).

O projeto compreendeu oficina de oito encontros para levantarmos a performance e dois dias de apresentação, tendo as participantes, mulheres com mais de 60 anos, como performers. Todos os exercícios e práticas propostas como atividade na oficina, como os jogos teatrais de integração, sensibilização, aquecimento corporal e vocal e improvisações foram utilizados para a elaboração das cenas.

Desde o início do projeto era vivo o desejo de trabalhar as biografias das mulheres em cena, como material dramático e na construção das ações numa dimensão poética. Inspiradas no procedimento de criação teatral *biodrama*, da diretora argentina Vivi Tellas,²⁷ conduzimos uma prática de exploração de relatos, depoimentos e recordações dos momentos de vida mais singulares e definidores, os pontos de virada de suas vidas, para construirmos uma rede de linhas de tempo. Não há construção de personagens e, sim, uma abordagem mais direta com as biografias. Elas performam a si mesmas.

Também solicitamos às participantes, no período de preparação das cenas, objetos pessoais. Cada uma trouxe uma série de objetos de seus universos particulares para ativarmos memórias, ações e teatralidades. Vestidos de quando eram mais jovens; colares e joias que foram dadas como presentes por alguém muito estimado; cartas de amor; álbum de fotos do dia do casamento; fotos do esposo, dos filhos, dos netos; roupinhas e sapatinhos de bebê; livros que as fizeram crescer profissional e espiritualmente. Objetos

²⁷ De acordo com o teatrólogo Óscar Cornago (2005), o termo *biodrama* surge de um ciclo de exploração e criação teatral proposto pela diretora argentina Vivi Tellas quando realizava a curadoria do Teatro Sarmiento, em Buenos Aires, de 2002 a 2009. Foram convidados diretores e dramaturgos da cena contemporânea para construir espetáculos pautados em biografias de pessoas vivas, na Argentina. O intuito central era investigar relações entre o real e as teatralidades: “[...] un biodrama consistiría en recrear la vida de estas personas desde una exterioridad anterior a los sentidos lógicos y las preguntas trascendentales impuestas por los discursos culturales, recuperarlas como presencia y apariencia, desde la materialidad hecha visible de sus acciones, gestos y voces resituadas para ello en el plano poético de la escena teatral?” (CORNAGO, 2005, p. 12).

como arquivos pessoais, lembranças guardadas através do tempo e que em cena representam a materialização do passado e de toda uma vida construída no tempo.

Criamos partituras corporais pautadas nos depoimentos e no manuseio desses objetos. Também solicitamos a cada uma que cantasse suas canções prediletas. E uma lista de coisas ainda por fazer, de desejos. Assim, a partir desses elementos e estímulos, edificamos cenicamente cada uma das biografias, potencializando nas narrativas confessionais a sua teatralidade, pois nelas também estão a dança, o canto, as ações realizadas com os objetos, compondo, assim, uma dramaturgia de cena do real.

Fig. 60 e 61: Antônia e Zenaide em *[des]velhecer*. São Paulo, 2016. Fotos: Fábio Reginato.

Sete performers, sete linhas de tempo, sete estações. O público é convidado a percorrer uma de cada vez, acompanhando a respectiva trajetória desenhada no espaço que inicia na data de nascimento e termina em algum acontecimento no tempo presente. A linha do tempo direciona o público até a estação na qual se encontra cada performer em seu “altar”, composto por objetos pessoais e por meio do qual elas narram a sua história. A dinâmica de o público caminhar até as estações, parar diante delas, aproximar-se e olhar cada detalhe dos objetos que compõem os altares, de escutar de forma íntima

as histórias contadas pelas performers e relacionar-se com as mesmas, isso gera uma atmosfera confessional em nossa cena autobiográfica – e feita por mulheres em seus *[des]velheceres*.

Carmem, 67 anos – 1948: nascimento (Aracaju, SE); 1970: casamento e nascimento da filha Kalina; 1994: profissão de professora, em São Paulo; 2015: aposentadoria.

Antônia, 72 anos – 1943: nascimento (São Paulo, SP); 1965: faculdade de pedagogia; 1970 a 1974: casamento e nascimento das três filhas; 2013: falecimento da mãe e separação; 2014: pós-graduação em Arteterapia.

Espedita, 6 anos – 1953: nascimento (Santana do Ipanema, AL); 1963: viagem para Sergipe; 1972: convite para ser professora; 1975: chegada a São Paulo e renascimento!; 1978: casamento; 1986: nascimento do filho; 1991: nascimento da filha; 2000: separação; 2010: Deus.

Maria José, 62 anos – 1953: nascimento (Olimpia, SP); 1975: casamento; 1986: nascimento dos filhos; 1992: ingresso na carreira da educação; 2000: falecimento do esposo; 2005: faculdade de Pedagogia; 2013: pós-graduação em Pedagogia; 2014: adoecimento; 2016: cura do câncer.

Rosires, 63 anos – 1953: nascimento (Ruy Barbosa, BA); 1976: casamento; 1977 a 1983: nascimento dos três filhos; 1997: nascimento da primeira neta; 2007: viuvez; 2008: conclusão do Ensino Médio; 2010: viagem de avião pela primeira vez; 2016: continuar a vida, feliz!

Zenaide, 65 anos – 1950: nascimento; 1965: casamento; 1980: nascimento da filha, Carolina; 1986: anos em que Carolina recebeu seu primeiro livro; 1995: ingresso nos estudos do Evangelho Segundo o Espiritismo.

Delza, 69 anos – 1946: nascimento; 1967: casamento; 1968 a 1976: nascimento dos cinco filhos; 1991: conclusão da graduação em Pedagogia; 1996: nascimento da primeira neta; 2009: adoecimento; 2015: cura do câncer.

Fig. 62 e 63: Linhas de tempo de *[des]velhecer*. São Paulo, 2016. Fotos: Fábio Reginato.

Em cena, cada uma pode revisitar suas biografias e abrir possibilidades para ressignificar suas vidas a partir do ato de narrar-se. O público, composto majoritariamente por familiares e conhecidos, emociona-se com as narrativas. Há um empoderar-se diante de suas próprias histórias e uma valorização de seus processos de envelhecimento. Vale dizer, nas palavras de Ileana Diéguez (2011), que os trabalhos testemunhais irrompem um traço ético, não apenas pela presença física, mas como um sujeito e um *ethos* que se expõem diante dos outros, muito além da pura fisicalidade. Juntas, criamos uma dimensão poética para a realidade das vidas enunciadas, um instante mágico de autorreferencialidade, um teatro feito de realidades.

Fig. 64 e 65: Maria José e Espedita em *[des]velhecer*. São Paulo, 2016. Fotos: Fábio Reginato.

XV

[...] Ao ritmo das comemorações do mês das mulheres, o Coletivo Rubro Obsceno estabeleceu uma parceria intensa com o Coletivo Dodecafônico: Verônica Veloso, Beatriz Cruz, Sandra Ximenez e a convidada Andreia Caruso Saturnino. Mulheres organizadas na produção e condução das atividades da Ocupação Mulheres, Performance e Gênero, na Oficina Cultural Oswald de Andrade (SP). Fizemos o convite aberto a outras mulheres artistas para unirmos força, compartilharmos ideias, criarmos e fazermos arte, muita arte feminista. No piquenique, na sala de estar, na cozinha, realizamos encontros, derivas, compartilhamento de textos e intervenções artísticas. A ocupação transcorreu por 16 horas consecutivas de apresentações de performances e construções de subjetividades políticas pautadas pela discussão de gênero. [...]

A “Ocupação Mulheres, Performance e Gênero” é um projeto que permitiu a interação entre os coletivos paulistanos Dodecafônico e Rubro Obsceno. Produzimos e ministramos várias atividades abertas e gratuitas com a finalidade de promover o encontro entre artistas interessadas e/ou que trabalhassem com a temática de gênero. A programação da ocupação das dependências da Oficina Oswald de Andrade e arredores do bairro do Bom Retiro (SP), durante os meses de março e abril de 2016, foi dividida em duas fases. Na primeira, com cinco encontros: dois com apresentação de performances, intervenções de rua e derivas urbanas, propostas pelos nossos coletivos; e três para estudos, nos quais produzimos um arquivo com textos, vídeos, fotos de performances históricas, assim como pesquisas e ações pessoais de cada participante que conjugaram um ambiente teórico sob o objetivo de ativar reações artísticas, em suportes

variados (performances, intervenções urbanas, instalações, jogos coletivos, exposições etc.), visando à apresentação pública na segunda fase da ocupação.

Fig. 66 e 67: Cartazes da Ocupação Mulheres, Performance e Gênero. São Paulo, 2016. Arte: Vânia Medeiros.

PROGRAMAÇÃO – Primeira fase da ocupação:

12.03 – PIQUENIQUE: Encontro ao ar livre nas dependências da Oficina Cultural Oswald de Andrade. O que cada participante pode levar: frutas, bebidas, pratos de doces ou salgados para lanche coletivo. E principalmente: materiais (fotos, textos, vídeos) para compartilhar seus estudos sobre gênero e/ou arte feminista, a sua prática artística ou da obra de alguma artista que lhe interessa. Haverá espaço para mostrar um fragmento de sua cena, performance ou trabalho criativo (máximo 10 minutos). Será proposta uma conversa após os compartilhamentos.

19.03 – COZINHA COLETIVA: Encontro realizado na cozinha da Oficina Cultural Oswald de Andrade, enquanto os participantes preparam um almoço coletivo. Há quem descasque, há quem corte, quem mexa, quem cante, quem leia, quem projete. Todxs comem. Todxs falam. Todxs falam enquanto comem.

23.03 - SALA DE ESTAR: Encontro, em formato de intervenção urbana, realizado no Parque da Luz (SP). Há quem traga uma cadeira, há quem traga um tapetinho. Há quem chegue com uma almofada. Quem passe um vídeo. Quem leia partes de um livro. Todxs sentam. Todxs circulam. Todxs trocam suas ideias. Todxs tomam um lanche coletivo.

Fig. 68 e 69: Ocupação Mulheres, Performance e Gênero no piquenique. Fotos: acervo dos coletivos.

Fig. 70 e 71: Ocupação Mulheres, Performance e Gênero na cozinha coletiva. Fotos: acervo dos coletivos.

Fig. 72 e 73: Ocupação Mulheres, Performance e Gênero na sala de estar. Fotos: acervo dos coletivos.

A segunda fase da ocupação compreendeu uma semana inteira com atividades formativas e de residência artística, sob práticas e experimentações propostas pelos coletivos e artistas participantes para criarmos e organizamos a mostra de 16 horas seguidas das performances, apresentada no dia 16 de abril. O Coletivo Rubro Obsceno propôs a residência artística CORPO(s) MANIFESTO(s), que consiste em criar intervenções coletivas em espaços público partindo da reflexão sobre os mecanismos de controle dos corpos das mulheres. Ser um corpo é estar, de acordo com Judith Butler:

[...] exposto a uma modelagem, a uma forma social, e isso é o que faz da ontologia do corpo uma ontologia social. Em outras palavras, o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como a exigências de sociabilidade – incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo –, que torna a subsistência e a prosperidade dos corpos possíveis. [...] Só ao desafiar a mídia dominante é que determinados grupos de vida pode se tornar visíveis ou reconhecíveis em sua precariedade (BUTLER, 2015b, p. 16 e 83).

PROGRAMAÇÃO – Segunda fase da ocupação:

8h | Chegada – recepção | Auditório

9h | Saída para colagem do “Corpo de Bando” – Lambe-lambe em forma de corpo coletivo, corpo-monstro, a partir de fotos de partes do corpo dos performers.

10h | Corpo(s) Manifesto(s) | (Stela Fischer e Letícia Olivares) – Manifestos coletivos sobre as formas de controle que reforçam padrões e papéis sociais que estigmatizam, colonizam e subjugam o corpo da mulher.

12h | Desobstruir-se | (Beatriz Cruz) – Ação de gritar ou falar aquilo que sentem no corpo ao explorar o espaço público.

13h | PET - à venda | (Nathália Coehl) – Intervenção urbana, crítica à padronização de pessoas e ideias por causa da supervalorização do capital. Nesta ação, PET se colocará à venda. Pague o quanto achar que vale um passeio com ela.

14h | Spray de Pimenta | (Verônica Veloso, a partir da performance de Laurie Anderson) – Sair em dupla ou em trio com salto alto, roupa curta e justa. Fotografar todos os homens que assediam. Se eles tentarem conversar, perguntar o nome, a idade e a frequência que aborda mulheres na rua.

14h30 | Pétalas e Pelos | (Diana Moraes) – Experimentação com pétalas no corpo, com enfoque nos pelos corporais. Construir uma figura de si mesm(x), explorar, fazer um breve percurso pela rua para experimentar interações.

15h | Corpo-arquitetura | (Verônica Veloso) – Explorar posições corporais que revelem os aspectos geométricos do espaço. O que pode um corpo de mulher no espaço público?

16h30 | eXuPAraFUro | (Papá Fraga) – Corpo rosca-porca; buraco sem fundo. Corpo fu(n)dido; cruzado. Corpo broca brota sexo sentido. Ação para atraversar.

17h | Terno + Esmalte | (Olívia Niculicheff e Luisa Hokema) – Mulheres vestem terno e executam ações vistas como femininas na sociedade. Experimentar e desconstruir em nossos corpos a dicotomia feminino/masculino.

17h30 | TEIA Dançatrama | (Bel Mattos) – Intervenção e performance coletiva. Uma experiência metafórica e sensorial do “tramar” e tecer aplicadas no corpo e no espaço.

18h | Celina no café | (Diane Boda) – Celina serve no café da Oswald conversando com público sobre relatos de casamentos como se fossem seus.

19h | Corpo Tóxico /Carnaval | (Hideo Kushiya, Anahi Lucas, Letícia Maia, Gael Oliveira e Thais Haliski) – Questionar a heteronormatividade e a possibilidade de transgressão de gênero, a partir da carnavalescação.

19h | Exercício de Alteridade para Homens | (Maria Giulia e Luisa Hokema)

21h | Prótese, meu amor | (Sandra Ximenez) – Inspirada no texto "Prótese, monamour", de Beatriz Preciado, a performer pesquisa extensões do corpo.

22h | ZONA lê Mulheres | (Maria Giulia e Luisa Hokema) – Sarau com microfone aberto para vozes femininas.

INSTALAÇÕES:

| Caderno Rosa | (Vânia Medeiros) – A instalação consiste em um caderno aberto a relatos femininos de desejo e prazer. O que faz seu corpo gozar, sozinho ou com outro corpo? Os relatos serão projetados em um espaço aberto aos passantes, sendo preservado o anonimato de quem escreve.

| Desfrutar-se | (Beatriz Cruz) – Coleta de relatos eróticos a partir da masturbação com frutas.

Essas ações ativistas do Coletivo Rubro Obsceno estão em defesa dos direitos das mulheres, no questionamento dos corpos das mulheres como um subproduto decorrente de um mercado neoliberal que reforça ainda mais as hierarquias racial, sexual, econômica e cultural. Ambos coletivos estão de acordo com os feminismos que subvertem o binarismo, no exercício de práticas libertárias e socializadoras de ideias, conhecimentos e construções de outros mundos possíveis. Aderimos aos feminismos que validam a visibilidade das dissidências de sexualidades e corpos que transgridem as delimitações e segregações impostas pelas formas coloniais operantes na atualidade. Acreditamos em novas possibilidades estéticas, poéticas e discursivas necessárias para transcendermos a condição de vitimização das mulheres. Articulamos, a partir das nossas criações, outros temas numa dinâmica capaz de envolver expressões múltiplas, principalmente quando se trata de formas de construção de identidades e subjetividades com valores sociais que desestabilizem as construções e códigos hegemônicos: “Devemos formular novas constelações para pensar a normatividade, se quisermos proceder de maneiras intelectualmente abertas e compreensivas a fim de compreender e avaliar o mundo em que vivemos” (BUTLER, 2015b, p. 207).

Fig. 74 e 75: Ocupação Mulheres, Performance e Gênero. São Paulo, 2016. Fotos: Papa Fraga.

E, por fim, entramos no segundo semestre de 2016 com a continuidade da parceria com o Coletivo Dodecafônico. Junto à Secretaria de Administração Penitenciária do Estado de São Paulo, realizamos o projeto piloto “Mulheres Possíveis”, em uma das unidades de Penitenciária Feminina da cidade.²⁸ O projeto compreende aulas de teatro associados aos estudos de gênero para mulheres presidiárias, ou melhor, reeducandas, como são chamadas. O objetivo é uma aproximação com a população feminina carcerária para estabelecermos um diálogo criativo com elas, entrarmos em contato com suas realidades, vivências e histórias de vida. Nesse primeiro momento do projeto foram realizados quatro encontros com um grupo de onze educandas, com ênfase em jogos teatrais, trabalhos corporais e vocais. Lançamos a questão: “Que mulheres você é?”. E no último encontro, realizado em setembro do referido ano, foi proposta uma atividade de encerramento com apresentação de performance com as mesmas, assistida por cerca de 30 internas e funcionárias da unidade prisional (o evento não pôde ser aberto ao público devido às exigências internas). Assim levamos nossa arte e políticas para dentro da prisão, em busca de nos reconhecemos também nestas mulheres.

Fig. 76: Cartaz de divulgação do projeto Mulheres Possíveis. Coletivos Rubro Obsceno e Dodecafônico, São Paulo, setembro de 2016.

²⁸ A informação sobre em qual unidade foi ministrado o projeto é sigilosa, a pedido da Secretária de Administração Penitenciária do Estado de São Paulo.

E desse modo encerramos mais um ano de atividades do Rubro Obsceno. A partir do panorama de realizações nutro a certeza de que, neste espaço de tempo, me formo para além de artista. Sobretudo, como ativista feminista. Indubitavelmente, meu corpo, meus ativismos e minhas poéticas são vias de inscrições políticas na articulação das questões de gênero, etnia e classe. Trata-se, como bem coloca Eleonora Fabião (2008) sobre correlacionar corpo, estética e política através da performance:

[...] de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2008, p. 237).

A prática de resistência pautada em depoimentos pessoais, autobiografias, dados e informações documentais ensinou-me a protestar ante a perpetuação de nossas histórias de exploração e dominação. Na minha arte são protagonistas as condições fronteiriças do que é ser mulher, artista e ativista em um país latino-americano. Percepção e procedimento em plena continuidade, não encerram com a finalização da escrita da tese.

[...] Quantas coisas já fizemos juntas, não? Uma união. Tranquila, criativa, madura, de compreensão mútua dos momentos pessoais de cada uma. Movidas pela preocupação em propor uma atitude estética que envolva a cidadania a partir de questionamentos de estruturas de poder que atingem diferentes grupos de mulheres. Um trabalho, a nosso ver, necessário, urgente. Ainda mais no momento brasileiro de antagonismos políticos que reforçam a exclusão da cidadania e incentivam a precarização da vida – para não dizer do ódio. Nesse momento de reedições de disciplinamento dos modos de existir, resistiremos. Juntas, resistiremos. E em companhia de tantas outras mulheres, nas ruas, nos atos, nas micropolíticas do dia a dia, enfrentando e lutando pelos nossos direitos de cidadãs conscientes. Porque não somos nem recatadas e nem do lar. Estamos em luta. Somos a resistência. E não reconhecemos um governo ilegítimo.

Desejo que tenhamos muita saúde e energia para continuarmos, seja como for. Como tem sido. Meu muito obrigada, Leticia. Continuemos nossa luta. Envelhecendo juntas, mas sem perder o brilho no olhar.

Fig. 77: Leticia Olivares e Stela Fischer em *O que te prende mulher? E outras histórias do Coletivo Rubro Obsceno*. São Paulo, 2016. Fotos: Fábio Reginato.

Resíduo # 2:

Performance *Fluoxetina: reflexões sensório-cênicas sobre o uso e prescrição indiscriminados de antidepressivos*

de Stela Fischer

Este é um relato sobre o processo de criação da performance solo *Fluoxetina: reflexões sensório-cênicas sobre o uso e prescrição indiscriminados de antidepressivos* (2006-2016). Popularmente conhecida como a “droga da felicidade”, a fluoxetina (princípio ativo do Prozac) tornou-se uma das substância mais vendida em todo o mundo, inclusive no Brasil. Proponho o que chamo de “reflexão sensório-cênicas”, uma crítica à prática da medicalização da vida tornada cada vez mais usual, favorecendo o crescimento exponencial da indústria e da economia farmacêuticas. Como define Paul Beatriz Preciado em *Texto Yonqui* (2008), vivemos tempos nos quais o verdadeiro motor do capitalismo é o controle tecnológico das subjetividades definidas por meio de drogas como a serotonina, bem como os hormônios, revelando uma economia dominada pela indústria da pílula.

Apresentação de *Fluoxetina* na Ocupação Paço das Artes. São Paulo, 2006. Foto: Kika Nicolela.

A origem da performance é autobiográfica. A fluoxetina foi-me prescrita sem um diagnóstico preciso ou escuta detalhada de minhas queixas. Na ocasião, um médico não especialista na área psiquiátrica me prescreveu a droga, alegando que iria mudar a “minha

vida para melhor”, palavras do “doutor”. Foi muito fácil sair daquele consultório com uma receita de Fluoxetina em mãos. Ao invés de comprar o medicamento, iniciei uma pesquisa aprofundada sobre os seus efeitos, dados estatísticos e a cultura da medicalização da vida. Também comecei a perguntar para as pessoas do meu entorno se tomavam ou se conheciam alguém que estava se tratando com Fluoxetina. E foi impactante averiguar que muitos amigos faziam uso da droga. A maioria, sem acompanhamento ou orientação psicológica.

Criado em 1988, o cloridrato de Fluoxetina é uma droga indicada para o tratamento de depressão, pânico, fobias, transtornos obsessivo-compulsivos. A substância é comercializada sob nomes como Biozac, Daforim, Deprax, Depress, Fluoxetin, Fluoxil, Fluxene e Psiqual, para citar alguns. E o mais conhecido dentre eles é o Prozac. Nas últimas décadas, outros “inibidores da recaptura da serotonina” e estabilizadores de humor surgiram no mercado farmacêutico. Mas a Fluoxetina continua sendo prescrita com considerável frequência e, muitas vezes, sem a real necessidade. Mais de 300 milhões de receitas são prescritas anualmente apenas nos EUA.²⁹ No Brasil, “o faturamento com a comercialização desses medicamentos cresceu 138,5% nos últimos cinco anos, bem acima da média mundial de 15,4%. As vendas brasileiras saltaram de US\$ 271,6 milhões em 2006 para US\$ 647,8 milhões em 2010, segundo dados do IMS Health, instituto de pesquisa que faz a auditoria do mercado de medicamentos” (MELLO & MENDONÇA, 2008, p. 85). O que leva milhões de pessoas a fazer uso de antidepressivos? Será realmente que todas necessitam da ação fisiológica da droga?

Nota-se o interesse da indústria farmacêutica se sobrepondo ao contingente humano. A Organização Mundial de Saúde (OMS) estima que a maioria dos médicos, de qualquer especialidade já tenha receitado a droga. A Fluoxetina é, muitas vezes, prescrita sem a combinação de psicoterapia, acarretando sintomas como manias, transtornos bipolares e inadequação social. Em tempos de cultura da “felicidade”, segundo a qual não podemos entristecer e tampouco vivenciarmos períodos em que nos apresentamos mais fragilizados, passamos realmente a acreditar que a droga é uma solução para a infelicidade pessoal e para se obter bem-estar imediato.

E existe uma questão de gênero na prescrição da Fluoxetina: é mais provável uma mulher sair de um consultório médico com uma receita da dita cuja, em mãos, do que um

²⁹ Mello, Kátia & Mendonça, Martha. *O valor da tristeza*. Revista Época. 3 de março de 2008, p. 84-91.

homem. Isso se dá porque a droga costuma ser usada como “fórmula mágica” para resolver a instabilidade de humor e estados emocionais femininos típicos da TPM. E também devido a sua ação inibidora do apetite. São milhões de mulheres tomando a droga para reduzir o peso.

Foto: Kika Nicolela.

Após esse momento inicial de intensa pesquisa sobre o medicamento, realizei uma campanha, difundida por e-mail, para arrecadar caixas vazias de Fluoxetina e colher depoimentos de usuários quanto aos motivos pelos quais foram levados a tomar a droga. Espontaneamente, diversas pessoas participaram da campanha e colaboraram contando sua experiência. Esses relatos conformaram a matéria-prima da performance que não tem um texto narrativo. Interessava a ocupação do espaço por uma presença ao mesmo tempo forte, repugnante e provocativa que interpelasse o espectador a participar da ação.

Apresentação de *Fluoxetina*, na Satyrianas. São Paulo, 2014. Foto: Roberto Sungui.

Durante o meu treinamento físico experimentei acessar no meu corpo um dispositivo no qual eu pudesse rapidamente produzir mucosa, lágrimas, saliva. Isso iria compor com a presença – que eu desejava – de uma figura com a boca cheia de pílulas de Fluoxetina, que não esboça nenhuma reação, apenas produz secreções, o que a torna ainda mais repugnante.

Apresentação de *Fluoxetina* no IX Encuentro do Hemispheric Institute of Performance and Politics. Montreal, Canadá, 2014. Foto: Julio Pantoja.

Pesquisei também a trilha da performance. Um ruído contínuo e perturbador que preenchesse o espaço como um som “mental”, uma música que traduzisse a sensação de pressão nas têmporas, um dos sintomas alegóricos do efeito da droga relatado pelos usuários entrevistados. A proposta do figurino era vestir algo asséptico, uma roupa toda branca, “sem identidade”, mas sem parecer roupa hospitalar. Ao mesmo tempo em que eu queria reforçar meu corpo e rosto de identidade feminina. Afinal, como dito anteriormente, existe uma questão de gênero na prescrição da Fluoxetina.³⁰

Sobre a ação, realizo uma caminhada lenta pelo espaço, inspirada nas caminhadas “zen”.³¹ Meus passos desenhavam um rastro de pó branco no chão, alusão à banalização do

³⁰ A trilha sonora foi criada por Gustavo Scarpinella e o figurino, por Marcelo Amorim.

³¹ Exercício de meditação que consiste em caminhar muito lentamente, atentando à respiração e aos passos. Provoca a oxigenação do cérebro e, se praticada regularmente, liberta endorfina –

uso da droga. Abordo cada espectador oferecendo-lhe uma pílula que, ao invés de conter a substância em seu interior, traz um bilhete. Nele, peço que o público/performer leia em voz alta uma reflexão sobre a Fluoxetina e que execute uma ação em mim. Por exemplo:

“A FLUOXETINA é uma droga indicada para tratamento de depressão, pânico, fobias e transtornos obsessivo-compulsivo (TOC). Liberte-se da FLUOXETINA: me dê um forte abraço”.

“A FLUOXETINA é popularmente conhecida como a “droga da felicidade”. Você acredita mesmo nisso? Liberte-se da FLUOXETINA: me dê uma gargalhada”.

“A FLUOXETINA tem sido usada como fórmula mágica para resolver a instabilidade de humor e estados emocionais femininos, incluindo a TPM, A droga parece criar uma nova categoria social: a de “mulheres à prova de dor”. Liberte-se da FLUOXETINA: me belisca. ”

“A FLUOXETINA é uma droga eminentemente feminina devido a sua ação inibidora do apetite. São milhões de mulheres tomando a droga para reduzir o peso. Liberte-se da FLUOXETINA: me faça um elogio”.

“A FLUOXETINA não cura a depressão, apenas controla a produção de nossas serotoninas e de nossos neurotransmissores cerebrais. Liberte-se da FLUOXETINA: passe a mão na minha cabeça”.

“A Organização Mundial de Saúde estima que a maioria dos médicos, de qualquer especialidade, já tenha receitado FLUOXETINA, muitas vezes prescrita com interesses econômicos próprios. Liberte-se da FLUOXETINA: cante uma canção pra mim.”

Foto: Danilo Santos

consequentemente, a sensação de bem-estar. Tive contato com a meditação quando desenvolvi um trabalho de integração com as técnicas do guru Osho.

Um dos objetivos principais da performance *Fluoxetina* é a interação com o público que passa a desenvolver uma voz autoral sobre a performance. Torna-se também performer do ato artístico. E tive as mais variadas formas de reações e participações do público durante as apresentações, desde abraços acolhedores, carinhos, acolhidas, a respostas agressivas, emissão de discursos religiosos, choros, crises de riso, fugas, tentativas de me fazer sair do meu estado de neutralidade, etc.

Apresentação de *Fluoxetina* no Sesc Ipiranga. São Paulo, 2013. Fotos: Danilo Santos.

Essa dinâmica de integração eu/performer e público/performer otimiza o intuito da performance que é gerar uma reflexão sensorial sobre a medicalização na contemporaneidade. *Fluoxetina* participou de diversos eventos de performance, como: Ocupação Paço das Artes, em São Paulo, em 2006; *Vértice Brasil*, em Florianópolis, 2010; no El Paliacate - Espacio Cultural, San Cristóbal de las Casas, Chiapas (México), no dia 14 de agosto de 2013, no contexto do curso “Art and Resistance”, oferecido pelo Hemispheric Institute of Performance and Politics³²; esteve ainda em temporada no Sesc

³² A atividade foi realizada de 29 de julho a 17 de agosto de 2013, em San Cristóbal de las Casas, Chiapas (México), com o total de 120 horas/atividade. O curso teórico foi ministrado por Diana Taylor; as oficinas práticas, conduzidas por Jesusa Rodríguez e Jacques Servin; e o módulo de fotografia, por Lorie Novak. As aulas se pautaram por rica bibliografia, resultando em aprofundamentos teóricos para a minha

Ipiranga (São Paulo), no projeto Perfomapa, no mês de dezembro de 2013; no IX Encuentro, Manifesta!: Coreografando Movimentos Sociais nas Américas, no dia 20 de junho de 2014, em Montreal, Canadá; e por fim no evento Satyrinas 2014, na Praça Roosevelt (São Paulo), integrando o projeto Performix, em 21 de novembro de 2014.

Sesc

Fluoxetina:
Uma Reflexão Sensorio-Cênica sobre Prescrição
e Uso Indiscriminado de Antidepressivos
Com Stela Fischer

Fluoxetina é uma reflexão sensorio-cênica sobre a prescrição e uso indiscriminados de antidepressivos. Popularmente conhecida como a "droga da felicidade", a Fluoxetina (princípio ativo do PROZAC) tornou-se uma das drogas mais vendidas em todo o mundo, inclusive no Brasil.

A performance propõe uma interação com o público que também se torna um criador ao executar ações de acolhimento à performer que não esboça nenhuma reação emocional. Um ataque à Fluoxetina que neutraliza nossas personalidades e nos padroniza como consumidores da indústria farmacêutica

Performapa Série de experimentações artísticas com o corpo, que trafegam entre diferentes linguagens, explorando-as de forma híbrida no tempo e no espaço.

7 e 14.dez.13 | sab., às 20h15
21 e 28.dez.13 | sab., às 19h15

Stela Fischer é doutoranda em Artes Cênicas pela USP e mestre em pela Universidade Estadual de Campinas (2003). Autora do livro "Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras" (Hucitec). É responsável pelo Coletivo Rubro Obscenio, grupo de mulheres artistas de teatro que pesquisam as questões de gênero e a cena contemporânea.

Ficha técnica
Concepção e performance - Stela Fischer
Duração: 30 min. |

Sesc Ipiranga
Rua Bom Pastor, 822
CEP: 04203-000 São Paulo-SP
TEL.: +55 11 3340-2000
email@ipiranga.sescsp.org.br
sescsp.org.br
 /sescpiranga @SescIpiranga

Material de divulgação da performance *Fluoxetina*. São Paulo, Sesc Ipiranga, dez. 2013.

investigação. A finalização do curso resultou em uma ação de intervenção artística contra a Monsanto, multinacional das sementes transgênicas, nas ruas de San Cristóbal de las Casas, no dia 15 de agosto.

Conclusão:

Ato contínuo¹

Realizar esta pesquisa desafio-me ao trânsito por lugares diferentes, mas complementares: o da pesquisadora, da artista e da ativista feminista. E no deslocamento de um universo a outro, avigorei a convicção sobre a importância da participação de mulheres artistas na construção de espaços de contravenção ao *status quo* – muitas vezes nas fissuras dos aparatos do saber-poder – para elaborar subjetividades e autorrepresentações poéticas como resistências cotidianas.

Para embasar crítica e teoricamente tal convicção, debruçei-me sobre a extensa biografia relativa aos feminismos e estudos de gênero. Ainda que reconheça lacunas, estudei e analisei um número significativo de obras, ensaios e artigos afins. Entrei em contato com as diferentes artistas – muitas deixadas de lado pelo limite de tempo, principalmente as mulheres trans – que desenvolvem ações estéticas e políticas localizadas na experiência de ser mulher no contexto da “Abya Yala”. A análise das respectivas ações performáticas nesta pesquisa permitiu constatar que elas foram alicerçadas sob as prerrogativas de denúncia, resistência, visibilidades e/ou empoderamento das mulheres latino-americanas.

Ao vivenciar os trabalhos de Regina José Galindo, Violeta Luna, Fortaleza de la Mujer Maya, Capulanas Cia. de Arte Negra, Rocío Boliver, Nadia Granados, Coletivo Rubro Obsceno – dentre outras artistas e agrupamentos –, inevitavelmente recai na percepção do nosso tempo presente. Diversas foram, e continuam sendo, as inquietações e impulsos criativos por elas elencados que atualizam a reincidente problemática dos feminismos e dos estudos de gênero, revigorada por suas práticas performáticas, tais como: as desigualdades de gênero; a maior suscetibilidade das mulheres perante situações

¹ Estas linhas são concluídas no dia seguinte à posse do 45º presidente dos Estados Unidos, Donald John Trump (no dia 20 de janeiro de 2017), quando as ruas de Washington e de várias cidades pelo mundo foram tomadas por centenas de milhares de pessoas – a maioria mulheres – na *Women’s March*. O movimento de massa é catalisador da indignação ante o prenúncio de posicionamentos reacionários do novo presidente estadunidense eleito, como: o machismo, o patriarcalismo, o racismo, a homofobia, a perseguição aos imigrantes e islâmicos, enfim, o ódio conservador que incentiva frentes de violência. Este panorama pressagia os tempos que virão.

de violência; o feminicídio; a cultura do estupro; a precarização da saúde; a vulnerabilidade que potencializa condições de empobrecimento; as injustiças raciais e étnicas; as incompreensões e falta de inteligibilidade em relação às diversidades; a continuidade dos processos de dominação perpetrados nas culturas com matrizes coloniais, como meios de produzir diferenças sociais; os sistemas de informação, comunicação e entretenimento que atuam como dispositivos de controle biopolíticos com efeitos sobre a distribuição, produção e naturalização do discurso hegemônico. A erradicação dessa problemática é uma luta necessária e em continuidade.

Na intenção de documentar e analisar determinadas ações dessas artistas identifiquei, cada qual com suas abordagens disruptivas, aspectos relacionais tocantes às teorias críticas dos feminismos atuais e das epistemologias de gênero. São tratamentos artísticos que subvertem o binarismo e desmantelam os discursos naturalizados que produzem exclusão e diferenças de classe, de raça, de gênero e de sexualidade. E precisamente nesse ponto residiu a defesa da emergência de ressignificações dos discursos feministas e da teoria de gênero na prática artística.

O feminismo decolonial foi uma das diretrizes epistemológicas para esta defesa. O decolonial denota um caminho de luta permanente que visibiliza e incentiva lugares de exterioridade e construções alternativas contra as colonialidades globais (do poder, do saber, do ser e de gênero). De modo geral, as práticas artísticas analisadas colocaram em evidência as colonialidades que afetam distintos domínios sociais, interligadas por política, economia e cultura no controle aos grupos subalternos. Ações que também levantaram questões referentes à desarticulação dos feminismos hegemônicos e aos padrões eurocêntricos que não atendem às mulheres latinas, negras e indígenas. Conotaram abordagem interseccional, considerando as “novas” roupagens de colonialidades de poder mundial no tempo presente

Da mesma maneira, localizei nas ações enfoques do transfeminismo e da pós-pornografia com o intuito de instaurar uma visão mais ampla de como o corpo, a sexualidade e o erotismo têm sido aplicados nas poéticas e ativismos sob os signos da transgressão e do empoderamento das mulheres e de outros grupos sociais que questionam a normatização das sexualidades e disciplinamento dos corpos. Notei que, por meio de suas práticas, algumas das artistas estudadas propuseram-se a promover inteligibilidade de outras corporeidades tidas como dissidentes. Por exemplo: mulheres

gordas, em processo de envelhecimento, *queers*, transexuais, intersexuais, transgêneros ou soropositivas. Esses processos criativos engendraram subjetividades políticas.

A maioria das artistas estudadas não tinha, necessariamente, vínculo com movimentos sociais feministas. No entanto, pude observar que a matriz legitimadora de suas criações está em visibilizar as subjetividades das mulheres e suas questões, bem como suas posições no mundo e nos sistemas simbólicos, investidas da construção de estéticas e poéticas cênicas sob tendências ativistas. Não estar vinculada aos movimentos feministas não anula a tradução de posicionamentos ideológicos concretos em defesa e na promoção de direitos das mulheres e das lógicas inclusivas a grupos ainda oprimidos e discriminados.

Também constatei em seus trabalhos uma amplitude de metodologias de concepção e temáticas múltiplas, heterogêneas, com abordagens de acordo com circunstâncias tangíveis aos contextos culturais e políticos da América Latina. Seguindo esse raciocínio, concluo que a dinâmica criativa associada às questões sociais se processou com características próprias para cada uma delas. Averigüei que a maioria das ações foi contaminada pelos territórios do real e da autorreferencialidade, para problematizar as estratégias de poder e os discursos arraigados pelos regimes regulatórios que silenciam e invisibilizam as mulheres. Entretanto, para além do “pessoal é político”, as artistas ampliaram suas experiências biográficas para entrelaçar a articulação de outros temas sociais consonantes às questões de gênero, envolvendo as multiplicidades identitárias e subjetivas inter-relacionais.

Uma outra observação feita a partir da passagem do tempo que compreendeu o início da elaboração desta pesquisa até a sua finalização foi a recorrência, disseminação e complexidade da crítica feministas e de gênero em diversos campos do saber. Nos últimos anos, houve uma sucessiva mobilização de jovens mulheres aderindo às causas feministas, muito devido à abrangência das redes sociais na internet. Essa condição auxiliou na difusão de conhecimento, informação e interesse sobre os feminismos e suas pautas que também reverberaram no âmbito artístico. Equivale a dizer que houve uma contemporização, ou melhor, uma ressignificação dos discursos feministas nas práticas artísticas. O que antes soava pejorativo, enunciar-se artista feminista nos dias de hoje pode ser definido como uma tendência. Reflexo direto dos “novos discursos” de gênero e disposição incondicional para promover uma arte ativista com orientação feminista em

contraponto às clássicas problemáticas dos feminismos que se atualizam – pensando no recorte geográfico da América Latina.

E essa constatação se deu, sobretudo, por vivenciar o crescente número de artistas solos e coletivos teatrais, assim como encontros e seminários centrados na temática das mulheres e suas visibilidades sociais. Ou, ainda, eventos independentes que vão ao contrafluxo da neutralidade histórica da ocupação das mulheres nos mais diferentes campos da criação cênica (em direção, dramaturgia, atuação, iluminação, cenografia, produção, manutenção de grupos, pedagogias, criação de metodologias e treinamentos técnicos próprios para o corpo das mulheres). É o caso dos encontros do The Magdalena Project que ocorrem há mais de trinta anos incentivando a formação, sensibilização e agenciamento de mulheres das artes cênicas para ocupar funções antes exercidas exclusivamente por homens. São pesquisadoras, estudantes, amadoras ou profissionais das mais variadas áreas e linguagens cênicas articuladas na organização, promoção e processos criativos direcionados às mulheres artistas.

Notei também que grande parte das ações pesquisadas foi empregada como um lugar de deslocamentos, com fluxos entre o teatro, a performance, o ativismo, a intervenção urbana, as artes visuais, o audiovisual e a internet. Essa qualidade, além de instrumentalizar as artistas em diferentes segmentos, teve como objetivo irromper o acesso das ações a outros campos que não apenas os territórios da arte. Conjugadas às práticas artísticas, verifiquei que foram propostas ações de interferência e educação não-formal em comunidades como a do coletivo FOMMA, à frente de espaço de acolhimento e desenvolvimentos pessoal e profissional de mulheres indígenas da região de Chiapas. E a companhia Capulanas, que faz questão de manter sua sede e atuar na periferia da zona sul de São Paulo, para tornar flagrantemente as diferenças etnorraciais e de classe.

Outro ponto cotejado a partir das ações foi a amenização das fronteiras entre o representacional e o real, cada vez menos direcionadas aos mecanismos da encenação. Estar em cena é uma atitude para além do artístico: localiza-se nas mediações do gesto ético concreto. As artistas analisadas – e aqui eu me incluo, apesar do distanciamento investigativo – não representam o ativismo. A partir da cena, também nós protestamos. E nesse percurso não restou dúvida de que fazemos do espaço de arte uma estratégia ativista, uma poética com horizonte político. Em cena, somos performers e, sobretudo, cidadãs.

E como cidadã, mulher, latino-americana e artista dei continuidade ao trabalho de performer e ativista junto ao Coletivo Rubro Obsceno. Foram inúmeras as ações reivindicadoras da visibilidade das mulheres, a denunciar a violência e desigualdades de gênero. Afinal, para mim, não faz mais sentido realizar uma prática artística que não orientada a um compromisso global, em diálogo com as demandas sociais, em especial às questões dos direitos das mulheres. Escolhi analisar e escrever sobre a minha própria prática artística. Assumi riscos. Fui inspirada pelas orientações da atriz do Odin Teatret, Julia Varley que durante os encontros do The Magdalena Project, as suas falas convocam, insistentemente, todas as mulheres artistas a exercer a escrita e a reflexão crítica com base no fazer artístico.

Ao empreender este exercício da escrita a partir do meu processo criativo, das minhas experiências ativistas e das idiossincrasias inerentes – sempre entrecruzadas às leituras e análises das teorias críticas feministas –, localizei um caminho concreto traçado no tempo. Um caminho no qual o conhecimento se transforma em saberes por meio da prática e da lida. Muitas vezes à margem das instituições, no dia a dia, na produção de afetos e na afirmação de identidades resultados do contato com diferentes grupos de mulheres, na militância junto aos movimentos sociais – como é a própria organicidade dos feminismos. Acredito que o enfrentamento às colonialidades é feito, também, nas experiências práticas, culturais e artísticas. Caminho este que tem um ponto de partida, mas não de chegada. Porque a minha formação como artista e ativista feminista é contínua. Não se encerra aqui, após esta jornada que a definiu e a fortaleceu. Sigamos, em resistência, com arte!

Bibliografia e Fontes Referenciais

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- _____. *La conciencia de la mestiza / rumo a uma nova consciência*. Rev. Estudos Feministas, vol. 13, no. 3. Florianópolis, Set./Dec. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300015>. Acesso jun. 2016.
- ANDRADE, A. e CARVALHO, A (org.) *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- ASTON, Elaine. *A feminist theatre practice: a handbook*. London; New York: Routledge, 1999.
- ASTON, Elaine; HARRIS, Geraldine. *Feminist future? Theatre, performance, theory*. New York: Palgrave, 2006.
- BADINTER, Elisabeth. *Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *O Conflito: a mulher e a mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. Revista Brasileira de Ciência Política, no. 11. Brasília, maio/ago. 2013, p. 89-117.
- BARRET, Michèle. *As palavras e as coisas: materialismo e método na análise feminista contemporânea*. Revista Estudos Feministas. Vol. 7, n. 1, 1999, p. 109-125.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BATLIWALA, S. The meaning of women's empowerment: new concepts from action. In. *Population policies reconsidered: health, empowerment and rights*. Boston: Harvard University Press, 1994, p. 127-138.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Volume 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BELÉM, Elisa. *A noção de embodiment e questões sobre atuação*. Revista Sala Preta, Vol. 1, No. 11, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57466/60456>>. Acesso ago. 2016.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIROLI, Fátia; MIGUEL, Luis Felipe. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRENNAN, Teresa. *Transmission of affect*. New York: Cornell University Press, 2004.
- BUENO, C. & LIMA, L. *Envelhecimento e gênero: a vulnerabilidade de idosos no Brasil*. Rev. Saúde e Pesquisa, v. 2, n. 2. Maringá, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/saudpesq/article/view/1173>>. Acesso set. 2016.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. *Vida precária: el poder del duelo y la violência*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

_____. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

_____. *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *Performatividad, precariedad y políticas sexuales*. Revista de Antropología Iberoamericana, v. 4, n. 3, set-dez 2009, p. 321-336.

_____. *Actos performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. In: *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*. Minho: Edições Humus, 2011, p. 69-88.

_____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

_____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015b.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra da América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. In: *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editores, 2003a, p. 49-58.

_____. *Mulheres em movimento*. Revista Estudos Feministas, vol. 17, no. 49. São Paulo Set./Dec., 2003b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008> Acesso jun. 2016.

CARVALHO, Maria Rosário de. *A questão do gênero em contextos indígenas*. Rev. Coletiva, n. 15, 2015. Disponível em: <http://www.coletiva.org/site/index.php?option=com_k2&view=item&id=38:a-quest%C3%A3o-do-g%C3%AAnero-em-contextos-ind%C3%ADgenas>. Acesso set. 2016.

CASE, Sue-Ellen. *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre*. Baltimore; London: Johns Hopkins Press, 1990.

_____. *Feminism and theatre*. Reissued edition. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2008.

CASTRO, Anabelle C. *Chiapas, tan cerca y tan lejos de Centroamérica: escenarios, conflictos sociales y una dramaturgia posible em femenino*. Disponível em: <<http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/2134>>. Acesso jun. 2013.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos Símbolos*. 24^a. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COLE, Paula; Minnick, Michele. *O ator como atleta das emoções: o rasaboxes*. Revista O Percevejo, v. 3, no. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1797/1460>>. Acesso dez. 2016.

- CORNAGO, Óscar. *Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*. Latin American Teater Review, 39.1, 2005. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1515>>. Acesso ago. 2016.
- CRENSHAW, Kimberlé. *Mapping the margins: intersectionality identity, politics and violence against women of color*. Stanford Law Review 43.6, 1991. Disponível em: <http://socialdifference.columbia.edu/files/socialdiff/projects/Article__Mapping_the_Margins_by_Kimblere_Crenshaw.pdf>. Acesso dez. 2016.
- DAS, Veena. *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colômbia y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2008.
- _____. *O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade*. Cad. Pagu, no. 37. Campinas, Jul/Dec de 2011, p. 09-41. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000200002 - Acesso jan. 2016.
- DESPENTES, Virginie. *Teoría King Kong*. Barcelona: Editorial Melusina, 2007.
- DIAMOND, Elin. Teoria brechtiana / teoria feminista. Para uma crítica feminista géstica. In: *Gênero, cultura visual e performance – antologia crítica*. Minho, Portugal: Edições Humus, 2011, p. 33-52.
- DIFARNECIO, Doris. *Teatro popular criado pelas mulheres da Fortaleza da Mulher Maya (FOMMA) nos altos de Chiapas, México*. Revista aSPAs. V. 3, n. 1, 2013, p. 96-104.
- DIÉGUEZ, Ileana. Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria. In: ZAPATA, Miguel Rubio. *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.
- _____. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. 1ª. Ed. México D. F.: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009.
- _____. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- _____. *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2013.
- ELUF, Luiza N. *A Paixão no banco dos réus. Casos passionais célebres: de Pontes Visgueiro a Pimenta Neves*. São Paulo: Saraiva, 2007.
- ERDMAN, Harley. Gendering Chiapas: Petrona de La Cruz and Isabel J.F. Juaréz Espinosa of LA FOMMA (Fortaleza de La Mujer Maya / Strenght of the Maya Women). In: *The Color of Theatre: race, culture and contemporary performance*. NY: Continuum, 2002, p. 159-169.
- ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderlys. *Una critica descolonial a la epistemología feminista crítica*. Cotidiano 184, mar/abr, 2014. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/325/32530724004.pdf>>. Acesso out. 2016.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Revista Sala Preta, v. 8, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57373/60355>>. Acesso dez. 2016.
- FABIÃO, E.; LEPECKI, A. (Orgs.). *Ações Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.

FAUSTINO, Carmen (orgs.). *Mulheres líquido: os encontros fluentes do sagrado com as memórias do corpo terra*. São Paulo: Capulanas Cia de Arte Negra, 2016.

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. *Mise en scène et jeu dell'acteur: entretiens – voix des femmes*. Montreal: Québec Amérique, 2007.

_____. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FIENGO, Sergio Villena. *Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo el performance como acto de resistencia*. Revista Centroamericana de Ciencias Sociales, V. VII, no. 1, 2010, p. 49-78. Disponível em: <https://www.academia.edu/3465907/Regina_Galindo._El_performance_como_acto_de_resistencia>. Acesso ago. 2016 .

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 28-46.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

FISCHER, Stela. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

FRY, Chris. *The way of Magdalena*. Holstebro: Odin Teatrets Forlag: Open Page Publications, 2007.

FUENTES, Marcela. Zooming In and Out: Tactical Media Performance in Transnacional Contexts. In: *Performance, Politics and Activism*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 32-55.

GALLUCCI, María José. *Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton*. Disponível em: <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1012-15872008000100006&script=sci_arttext>. Acesso mar. 2015.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2011.

GAY, Roxane. *Bad Feminist*. New York: Harper Perennial, 2014.

GODINHO, Tatau; VENTURI, Gustavo (orgs.). *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. *Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil*. Revista Sociedade e Estado, vol. 29, no. 2. Maio/Ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200007>. Acesso abr. 2016.

GOODMAN, Lizbeth. *Contemporary feminist theatres: to each her own. Gender in performance series*. London; New York: Routledge, 1994.

GREGORI, M.F. *Limites da sexualidade: violência, gênero e erotismo*. Revista de Antropologia, USP. São Paulo, 2008, V. 51, no. 2, p. 575-606.

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

GROSSI, Míriam; Miguel Sônia. *Transformando a diferença: as mulheres na política*. Rev. Estudos Feministas. vol. 9, no. 1. Florianópolis, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-26X2001000100010>. Acesso dez. 2016.

HALBERSTAM, J. Jack. *Gaga feminism: sex, gender, and the end of normal*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 2012.

HANISCH, Carol. *The persona is political*. In Shulamith Firestone e Anne Koedt (org.), 1969. Disponível em: <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>>. Acesso jul. 2014.

HART, Lynda; PHELAN, Peggy. *Acting out: feminist performances*. Michigan: University of Michigan Press, 1993.

HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

HIRATA, Helena [et al.] (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e Impasses o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOOKS, bell. *Black Women: Shaping Feminist Theory*. In: *Feminism and race*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 33-39.

_____. *Mulheres negras: moldando a teoria feminista*. Ver. Brasileira de Ciência Política, No. 16. Brasília, 2015, p. 193-210. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n16/0103-3352-rbcpol-16-00193.pdf>>. Acesso ago. 2016.

JESCHKE, Camila. *Cânone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances História-coreográficas*. Revista Sala Preta, v. 2, ed. nº 12, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57482/60487>>. Acesso ago 2016.

JONES, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

_____. *“Presença” In Absentia: a experiência da performance como documentação*. 2013. Disponível em: <<http://performatus.net/presenca-in-absentia>>. Acesso mai. 2016.

JONES, Amelia; WARR, Tracy. *El cuerpo del artista*. New York: Phaidon, 2006.

KOYAMA, Emi. *Transfeminist Manifesto*. Eminism.org, 2001. Disponível em: <<http://eminism.org/readings/pdf-rdg/tfmanifesto.pdf>>. Acesso dez. 2016.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1998.

KUCHEMANN, Berlindes. *Envelhecimento populacional, cuidado e cidadania: velhos dilemas e novos desafios*. Revista Soc. Estado. Vol.27, n.1, Brasília, jan/abr. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922012000100010>. Acesso set. 2016.

LAGARDE DE LOS RÍOS, Marcela. *Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres*. 2008. Disponível em: <http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0008Lagarde.pdf>. Acesso mar. 2016.

- LAURETIS, Teresa de. *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS, 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- LLOPIS, María. *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina, 2010.
- LOPES, Beth. *A memória da performance*. Revista Sala Preta, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>>. Acesso mar. 2016.
- LORDE, Audre. Uses of the erotic: the erotic as power. In: *Audre Lorde, sister outsider: essays and speeches by Audre Lorde*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984, p. 53-59.
- LUGONES, María. *Rumo a um feminismo descolonial*. Revista Estudos Feministas, set-dez, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>>. Acesso jun. 2016.
- LUNA, Violeta. *Género, performance, e identidade*. In: Gender and Performance in Latin America, issue 11. San Francisco: University of San Francisco, 2010.
- MACHADO, Marta Rodriguez de Assis (coordenação). *A violência doméstica fatal: o problema do feminicídio íntimo no Brasil*. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria da Reforma do Judiciário, 2015. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/arquivos/publicacao_femicidio.pdf>. Acesso jan. 2016.
- MAGALHÃES, Fernanda. *Corpo re-construção: ação, ritual, performance*. In: *Corpo e subjetividade: estudos contemporâneos*. São Paulo: Factash Editora, 2006.
- MANAGO, A. & GREENFIELD. *The constructions of independent values among Maya women at the forefront of social change: four case studies*. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1548-1352.2010.01168.x/abstract>>. Acesso nov. 2013.
- MARTIN, Carol. *Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: on and beyond the stage*. London: Routledge, 1996.
- Mello, Kátia; MENDONÇA, Martha. *O Valor da Tristeza*. Revista Época. 3 de março de 2008, p. 84-91.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MOHANTY, Chandra Talpade. Bajo los ojos de occidente: academia feminista y discurso colonial. In: *Descolonizando el Feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra, Madrid, 2008. Disponível em: <https://sertao.ufg.br/up/16/o/chandra_t_mohanty_bajo_los_ojos_de_occidente.pdf>. Acesso jun. 2016.
- NASPOLINI, Marisa de S. *Fronteiras em movimento: subjetividade nômade e espaços intersticiais no projeto Magdalena*. Tese (Doutorado). Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.
- _____. *Vértice Brasil: uma experiência de colaboração em movimento*. Revista Ilinx – Revista do LUME. N. 5, outubro de 2014. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/303/269>>. Acesso ago. 2016.

PAREDES, Julieta. *Hilando Fino, desde el feminismo comunitario*. La Paz: Comunidad Mujeres Creando comunidad, 2010.

_____. *Disidencia y Feminismo Comunitario*. E-misférica. Volume 11, n.1, 2014. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/paredes-carvajal>>. Acesso abr. 2015.

PASINATO, Wânia. "Femicídios" e as mortes de mulheres no Brasil. Cad. Pagu, No. 37. Campinas, jul/dec. 2011, p. 219-246. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332011000200008&script=sci_arttext>. Acesso jan. 2016.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

_____. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

PHELAN, Peggy. *Mourning Sex: performing public memories*. Routledge, London and New York, 2004.

PICON-VALLIN, Béatriz. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

_____. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRECIADO, Beatriz. *Depois do feminismo: mulheres nas margens*. El País, jan. 2007. Disponível em: http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html Acesso mai. 2016.

_____. *Texto Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

_____. *Entrevista con Beatriz Preciado: Pospono/Excitación disidente*. Parole de queer 4, 2010. Disponível em: <<http://paroledequeer.blogspot.com.br/2014/01/entrevista-con-beatriz-preciado.html>>. Acesso em nov. 2016.

_____. Decimos revolución. In: *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*. Nafarroa: Txalaparta, 2013.

_____. *Manifesto Contrassexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

_____. *Activismo Posporno*. El Mundo. Madrid, 18 de abril de 2015. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>>. Acesso mai. 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: Boaventura de Sousa Santos; Maria Paula Meneses (Orgs.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 84-130.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: *A Crise da razão*. Companhia das Letras: Rio de Janeiro, 2006.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

REGUILLO, Rossana. *La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación*. E-misférica 8.2, Narcomachine, 2011. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>>. Acesso mai. 2015.

REILLY, Maura; NOCHLIN, Linda. *Global feminisms: new directions in contemporary art*. London; New York: Merrell, 2007.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Feminismo, gênero y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia, 2008.

RISCADO, Caio. *Engordurando Fronteiras: Dez Instantes a partir do Projeto de Performance “A Natureza da Vida”, de Fernanda Magalhães*. Performatus. Ano 3. Nº 14. Julho de 2015. Disponível em: <<http://performatus.net/estudos/engordurando-fronteiras>>. Acesso mai. 2016.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. *Geopolítica da cafetinagem*. 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso mar. 2016.

ROMANO, Lúcia R. V. *De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. Tese (Doutorado). São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

ROSA, Flávia et al. *{em}goma, dos pés à cabeça, os quintais que sou*. São Paulo: Capulanas Cia de Arte Negra, 2011.

RUSSEL, Diana; RADFORD, Jill Radford. *Femicide: The Politics of Woman Killing*. New York: Twayne Publishers, 1992.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

SANTOS, Valmir. *Topografia da dor*. *Teatrojornal*, 25 de janeiro 2016. Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2016/01/topografia-da-dor>>. Acesso jan. 2016.

SAYAK, Valencia. *Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver*. E-misférica, volume 11, n.1. 2014. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/valencia>>. Acesso mai. 2015.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. Second edition. New York: Routledge, 2006.

SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London e New York: Routledge, 2006.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, no. 2, jul/dez 1995, p 71-99.

SEGATO, Rita Laura. *Que es un feminicidio. Notas para un debate emergente*. Série Antropologia, 2006. Disponível em: <<http://mujeresdeguatemala.org/wp-content/uploads/2014/06/Que%CC%81-es-un-Feminicidio.pdf>>. Acesso jan. 2016.

_____. *Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación*. Revista Herramienta, no. 49, 2011. Disponível em: <<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-49/femigenocidio-y-feminicidio-una-propuesta-de-tipificacion>>. Acesso nov. 2016.

_____. *Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial*. E-cadernos ces, n. 18, 2012. Disponível em: <<https://eces.revues.org/1533>>. Acesso jan. 2016.

_____. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Soc. Estado. V. 29, no. 2. Brasília, mai/ago. 2014, p. 341-371. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922014000200003&script=sci_arttext – Acesso jan. 2016.

SOLÁ, Miriam et al. *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*. Nafarroa: Txalaparta, 2013.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAMBAUGH, Antonio P. *Cuerpos grotescos y performatividad queer*. Disponível em: <http://arteysgenero.pueg.unam.mx/360/prieto_antonio.htm>. Acesso abr. 2015.

STEELE, Cynthia. A woman fell into the River”: negotiating female subjects in contemporary mayan theatre. In: TAYLOR, Diana & VILLEGAS, Juan. *Negotiating Performance. Gender, sexuality and theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke University Press, 1994, p. 239-255.

TARA, Dayla. *The Intersubjective Ethic of Julieta Paredes’ Poetic*. Disponível em: <<http://bsj.pitt.edu/ojs/index.php/bsj/article/view/1>>. Acesso jul. 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

TAYLOR, Diana e VILLEGAS, Juan. *Negotiating Performance Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke University Press, 1994.

_____; TOWNSEND, Sarah J. (eds.) *Stages of Conflict. A critical anthology of Latin American theater and performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008.

TAYLOR, Diana. *La bruja monja: Petrona de La Cruz Cruz e Isabel Juárez Espinosa*. Disponível em: <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/145/taylor.pdf>>. Acesso jun. 2013.

TIBURI, Marcia. *Como conversar com um fascista*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

TORRES, Diana J. *Pornoterrorismo*. Nafarroa: Editorial Txalaparta, 2011.

TUNER, Victor Tuner. *El Proceso Ritual: Estructura y anti-estructura*. Madrid: Taurus Alfaguara, 1988.

VALENCIA, Sayak. *Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver*. E-misférica 11.1, 2014. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-111-gesto-decolonial>>. Acesso nov. 2016.

VARLEY, Julia. *Pedras d’água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

_____. *Marking the way*. In: *The Magdalena Projec@25: legacy and challenge*. Holstebro, Dinamarca: The Open Page Publications, 2011.

WALTER, Natasha. *The new feminism*. 2.ed. Londres: Virago, 1999.

_____. *Living Dolls: The Return of Sexism*. Londres: Virago, 2010.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad y (de)colonialidad: perspectivas críticas y políticas*. Visão Global, Joaçaba, v. 15, n. 1-2, jan./dez. 2012, p. 61-74.

_____. *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir*. Tomo I. Serie Pensamiento Decolonial. Quito: Abya Yala, 2013.

_____. *Notas pedagógicas desde las grietas decoloniales*. E-misférica, volume 11, n.1. 2014. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/walsh>>. Acesso mai. 2015.

WASELFISZ, Julio J. *Mapa da Violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil*. Brasília, DF: ONU Mulheres, OPAS/OMS, Flacso e Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2015. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf>. Acesso jul. 2016.

VIANA, André L. Masseno. *Nadia Granados e um corpo fulminante no ciberespaço*. Revista Interfaces. No. 19, V. 2, jul/dez 2013, p. 144-158.

ZIZEK, Slavoj. *As metástases do Gozo. Seis ensaios sobre a mulher e a causalidade*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 2006.

ZIGA, Itziar. *Devenir perra*. Madrid: Editorial Melusina, 2009.

ZOLI, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

Outras fontes:

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. Parecer CEB n. 4/98. *Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental*. Brasília, DF: MEC/CNE, 1998a.

BRASIL. Secretaria de Educação fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998b.

Catálogo/*Programa do 8º Encontro do Instituto Hemisférico Cidade/Corpo/Ação: A Política da Paixões nas Américas*. São Paulo, 2013.

Catálogo *Prayers & Mantras*. Parmarth Yoga & Meditation Centre. Rishikesh, Índia, 2015.

Documentário *Maquilapólis, ciudad de fábricas*. Direção: Vicky Funari e Sergio De La Torre, 2006.

Programa *Café Filosófico*. “Da insubmissão feminista na atualidade”. Conferência proferida por com Margareth Rago, veiculada pela TV Cultura, 06 de novembro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gh67t3a9Mjs>>. Acesso jan. 2016.

Entrevistas:

Capulanas Cia de Arte Negra (Adriana Paixão, Débora Marçal e Priscila Obaci). Casa Goma, São Paulo, 19 de agosto de 2016.

Fernanda Magalhães. Via Skype, maio de 2016.

Ileana Diéguez, depoimento coligido no debate “O Corpo como espaço da objetivação da dor”, II Bienal Internacional de Teatro da USP, 14 de dezembro de 2015; e em entrevista, São Paulo, 15 de dezembro de 2015.

Izabel Juárez Espinosa. Sede do FOMMA. San Cristóbal de las Casas (México), 29 de julho de 2013.

Jill Greenhalgh (Magdalena Project). Rio de Janeiro, novembro de 2015.

Julia Varley (Magdalena Project). Florianópolis, julho de 2002; São Paulo, 26 de novembro de 2014.

Julietta Paredes, *Mujeres Creando Comunidad* (Bolívia). Florianópolis, julho e setembro de 2013.

LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais): Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e Naomi Silman. Via Skype, dia 13 de outubro de 2015.

Maria Galindo, *Mujeres Creando* (Bolívia). 31ª. Bienal de Artes de São Paulo, 06 de setembro de 2014.

Nadia Granados. Via Skype, março de 2015.

Nair Fischer. São Vicente, SP, maio de 2012.

Petrona de la Cruz Cruz. Sede do FOMMA. San Cristóbal de las Casas (México), 15 de agosto de 2013.

Sites:

Annie Spinkle: <anniesprinkle.org>. Acesso abr. 2016.

Blogueiras Feministas: <www.blogueirasfeministas.com>. Acesso em out. 2016.

Buck Angel: <www.buckangel.com>. Acesso em out. de 2016.

Chega de Fiu Fiu: <www.chegadefiufiu.com.br>. Acesso out. 2016.

Coco Fusco: <<http://cocofusco.com>>. Acesso abr. 2016.

Conselho Nacional do Ministério Público:

<<http://www.cnmp.gov.br/portal/noticia/6508-brasil-ocupa-o-7-lugar-no-ranking-de-assassinatos-de-mulheres-no-mundo>>. Acesso mai. 2015.

Diana J. Torres: <www.pornoterrorismo.com>. Acesso out. 2016.

Escreva Lola, Escreva: <www.escrevalolaescreva.blogspot.com.br>. Acesso out. 2016.

Hemispheric Institute of Performance and Politics: <www.hemisphericinstitute.org>. Acesso out. 2016.

Kris Grey: <www.kristingrey.com>. Acesso out. 2016.

Regina Jose Galindo: <www.reginajosegalindo.com>. Acesso abr. 2016.

Entrevista com Regina Jose Galindo:

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7155-2012-03-30.html>>;

<<http://www.guggenheim.org/video/regina-jose-galindo-la-victima-y-el-victimario-english-captioned>>; <<http://www.upv.es/contenidos/CIMUAT/info/768712C.pdf>>.

Acesso mai. 2015.

Marcha das Vadias: <revistaforum.com.br/digital/149/marcha-das-vadias-divergencias-estao-em-curso>. Acesso mar. 2015.

Maria Llopis: <www.mariallopis.com>. Acesso abri. 2016.

Nadia Granados: <www.nadiagranados.com>; <www.lafulminante.com>. Acesso abri. 2016.

Re.Act.Feminism: <www.reactfeminism.de>. Acesso out. 2016.

Rocio Boliver: <www.rocioboliver.com>. Acesso abri. 2015.

Think Olga: <<http://thinkolga.com/a-olga>>. Acesso dez. 2016.

Violeta Luna: <www.violetaluna.com>. Acesso abri. 2016.