MARIE ARAUJO AUIP

Mulheres do Mar:
um olhar sobre práticas performativas participativas criadas com intersecção de discursos feministas

São Paulo

2022

MARIE ARAUJO AUIP

Mulheres do Mar:
um olhar sobre práticas performativas participativas criadas com intersecção de discursos feministas

Dissertação apresentada o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.
Área de Concentração: Teoria e Prática Do Teatro

Linha de Pesquisa: Texto e Cena

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins

São Paulo

2022

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.

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

Auip, Marie Araujo
Mulheres do Mar: um olhar sobre práticas performativas participativas criadas com intersecção de discursos feministas / Marie Araujo Auip; orientador, Marcos Aurélio Bulhões Martins. - São Paulo, 2022.
164 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Iracema. 2. Performance. 3. Feminismo. 4. Fortaleza. I. Aurélio Bulhões Martins, Marcos. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AUIP, Marie Araujo. **Mulheres do Mar: um olhar sobre práticas performativas participativas criadas com intersecção de discursos feministas.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro
Linha de pesquisa: Texto e Cena

Aprovada em: São Paulo, _____ de _____de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento_____ Assinatura: _____

Profa. Dra. _____ Instituição: _____
Julgamento_____ Assinatura: _____

Profa. Dra. _____ Instituição: _____
Julgamento_____ Assinatura: _____

Às mulheres do mar

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi feita no entrelaçar de uma rede de apoio. Apesar de muitas vezes solitária, a escrita não se cria sozinha, se faz com suporte, afeto, abraços, acolhidas, direcionamentos e permanências. A estas e estes que comigo estiveram neste processo, agradeço:

A Claudia Auip, Anik Auip, Lourdes Barroca e Francisca Argentina, mulheres que me fazem estar aqui, abrindo os caminhos possíveis e impossíveis.

Ao Tu Moon Ming Junior, pelos lanches no fim de tarde, os almoços veganos e os faltosos cafés da manhã, a compreensão pelos momentos em que não pude estar, o companheirismo nas risadas e choros que embalaram essa dissertação. Mas principalmente pela presença e ao que nem sei expressar por palavras, porque é você a escolha diária desse caminhar performativo.

Aos meus companheiros de EmFoco Grupo, onde comecei minha caminhada na vida-arte, Dyhego Martins e Lyvia Marianne. Em especial Eduardo Bruno, por tirar junto comigo os projetos do papel e transformar em performance, pelas boas, duras e desesperadas conversas sobre a vida acadêmica, pelo empréstimo de livros e do seu olhar virginiano neste processo.

A Natália Coehl e Marcelle Louzada, pelas primeiras conversas sobre o Mulheres do Mar.

À Priscilla Toscano, pela caminhada junto ao Desvio Coletivo, os ensinamentos feministas e a generosidade de compartilhar sua experiência.

À Maruska Ribeiro, por compartilhar sua força performativa feminista cearense.

Ao Professor Marcos Bulhões, meu orientador, pelas trocas em salas de aula e de ensaio. Também pela generosidade de acreditar nas mudanças necessárias neste caminho desviante e dionisíaco da pesquisa.

Aos colegas do Laboratório de Práticas Performativas, pelos momentos de troca na feitura desta pesquisa. Em especial Francisco Dal Col, Rodrigo Severo e Arianne Vitale.

Aos professores Claudia Zanatta e Pablo Assumpção, pelas contribuições no exame de qualificação.

A Nilze, Helena e Luiza Lima, por me acolherem e ajudarem a manter a calma e foco.

A Clara Auip, Maria e Antônia Medeiros, pelos momentos de alívio, divertimento e estímulo de tentar produzir rupturas para que vocês possam seguir.

A Marcela Melo, Beatriz Almeida, Sarah Queiroga, Rafaela Eleutério, Renata Montenegro, Thays Mendes, Cacau Francisco e Dylly Dè Carly pela torcida, cumplicidade e amizade.

À Inês Saber, pelo olhar atento de correção e as respostas depois das 23 horas.

À Kerensky Barata, pela visualidade do Mulheres do Mar.

Ao Diêgo di Paula, por compartilhar em conversas, jornais, fotos e documentos todo seu conhecimento sobre o Grande Mucuripe.

Ao Centro Comunitário Luíza Távora (Farol), em especial Carolina Teles, Ivone Lima, Socorro Parente e José Arteiro Fiesca.

Ao Centro Cultural Belchior, em especial Lenildo Gomes, Joice Elena e Vanessa Queiroga.
À todas participantes que construíram essa prática participativa e que se encontram entrelaçadas nas páginas a seguir.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e por isso agradeço a essa instituição que tornou possível a realização desta pesquisa.

.

RESUMO

AUIP, Marie Araujo. **Mulheres do Mar: um olhar sobre práticas performativas participativas criadas com intersecção de discursos feministas.** 2022. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

Esta dissertação propõe entrelaçamentos entre as teorias feministas e a criação artística participativa com o objeto de analisar e discutir sobre a potência das produções artísticas entre mulheres. Para isto a cartografia participativa Mulheres do Mar, realizada em Fortaleza/CE entre 2019 e 2021, é tomada como campo de investigação, possuindo como foco recolher repertórios, conceito proposto por Diana Taylor (2013), que se contrapõem à memória arquival perpetuada por Iracema, obra publicada em 1865 pelo cearense José de Alencar. Neste sentido, em residências artísticas realizadas com mulheres de diversos territórios da cidade, criamos uma série de performances e materialidades a partir do relato autobiográfico de cada uma, que se desdobraram em uma Instalação Performativa nas areias da Praia de Iracema, um site de exposição e a publicação de um livro. A dissertação é composta por duas partes. Na primeira, busco um esclarecimento acerca da participação das mulheres em um âmbito histórico-social através das discussões sobre o processo de colonização em diálogo com as teóricas feministas Silvia Federici (2017), Aura Cumes (2019), Yuderkys Espinosa Miñoso (2017) e Françoise Vergès (2020). No campo estético-politico abordo as questões de participação através dos estudos sobre arte participativa de Claire Bishop (2012), cenários liminares de Ileana Diéguez (2011), estética do performativo de Erika Fischer-Lichte (2019) em dialogo com obras de Regina José Galindo (Guatemala), LASTESIS (Chile) e Renata Felinto (São Paulo). Na segunda parte realizo a análise do projeto Mulheres do Mar que incluem; a apresentação de singularidades dos contextos urbanos da orla de Fortaleza, abordagens metodológicas do processo de residências e análise das performances e materialidades que foram produzidas durante o projeto. Através de entrevista com a artista Priscilla Toscano (São Paulo), levantamento de vídeos e entrevistas com as participantes, procuro compreender as intersecções entre essas obras e os discursos feministas, incluindo neste momento, os pensamentos de Sueli Carneiro (1995) e Grada Kilomba (2019). A título de conclusão, compreendo as práticas participativas como espaço de atuação que podem gerar discussões acerca de novos modos de visibilidade, além das impostas pelas transmissões arquivais patriarcais.

PALAVRAS-CHAVE: Iracema; Feminismo; Performance; Fortaleza

ABSTRACT

AUIP, Marie Araujo. **Mulheres do Mar: a look upon performative participative practices created with intersection of feminist discourse.** 2022. Master thesis – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

This thesis proposes intertwining between feminists theories and participative artistic creation to analise and discuss the power of women's artistic production to other women. The participative cartography project, Mulheres do Mar, in Fortaleza/CE between 2019 and 2021, is used as a field study, to gather repertoires, concept proposed by Diana Taylor (2013), as opposed to archival memory perpetuated by Iracema, a work published in 1865 by a local author, José de Alencar. To that effect, in artistic residencies made with women of different neighborhoods, we created a series of performances and materialities starting with an autobiographical account by each of them, that unfolds into an performative installation in the sands of Iracema beach, an exhibition site, and a published book. The dissertation is composed of two parts. First, I seek clarity about the participation of women in historic, social contexts through the discussions about the colonization process in relation to feminist theorists Silvia Federici (2017), Aura Cumes (2019), Yuderkys Espinosa Miñoso (2017) and Françoise Vergès (2020). In the aesthetic political angle, I address the participation through studies about performative art by Claire Bishop (2012), Cenários Liminares by Ileana Diéguez (2011), The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics by Erika Fischer-Lichte (2019) in conjunction with works of Regina José Galindo (Guatemala), LASTESIS (Chile) and Renata Felinto (São Paulo). Second, I analise the project Mulheres do Mar, including introduction to singularities in the urban context of the Fortaleza coast, methodological approach of the residency process and analysis of the performances and materialities created during the project. Utilizing an interview with Priscila Toscano (São Paulo), visits to archives, videos and interviews with the participants of Mulheres do Mar, I seek to understand the intersections between these works and the feminist discourse, including Sueli Carneiro (1995) and Grada Kilomba (2019). In conclusion, I perceive participative practices as performance space that may create discussions about new ways to visibility beyond those imposed by patriarchal archived transmission.

KEYWORDS: Iracema; Feminism; Performance; Fortaleza

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Mulheres na “Women Walk at Midnight” 20
Figura 2 – Detalhe da intervenção “Women Walk at Midnight” 20
Figura 3 - La noche de las mujeres..... 21
Figura 4 - Mulheres kayapós na Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília..... 28
Figura 5 - America, de Theodor Galle, 1580..... 31
Figura 6 - Guerrilla Girls em Nova York 41
Figura 7 – Obra de Guerrila Girls pergunta sobre museus de NY 41
Figura 8 – Obra de Guerrila Girls “apenas 4” 41
Figura 9 - Mujeres Creando 2..... 47
Figura 10 - Grafites Mujeres Creando I..... 47
Figura 11 - Espaço das Mujeres Creando – Virgen de Los Deseos 48
Figura 12 - Performance “Um violador en tu camino” do coletivo LASTESIS 50
Figura 13 - *Um violador en tu camino* em Santiago 52
Figura 15 - Performance *Um violador en tu camino* em Fortaleza 52
Figura 14 - Performance *Um violador en tu camino* em Paris..... 52
Figura 17 - Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado I 63
Figura 16 - Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado II..... 63
Figura 19 - Público na performance “Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado..... 64
Figura 18 - Participantes na performance “Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado 64
Figura 20 - *Monumento a las desaparecidas* I 66
Figura 21- *Monumento a las desaparecidas* II..... 66
Figura 22 - *Monumento a las desaparecidas* III 66
Figura 23 – Três performances de Regina José Galindo " 68
Figura 24 - Performance “Jardín de flores”..... 69
Figura 25 -“Oração” de Linn da Quebrada..... 70
Figura 27 - Capa da revista Playboy de Natália Nara 85
Figura 26 - Foto da revista Playboy de Natália Nara 85
Figura 28 - Prédios da Avenida Beira Mar em perspectiva 91
Figura 29 - Colagem de da visão do Farol do Mucuripe para a Comunidade do Serviluz 94
Figura 30 - Entrada para praia através da Rua General Titã 95

Figura 31 - Vista para praia do Titanzinho 95
Figura 32 - Cataventos eólicos 95
Figura 33 - Mapa da cidade de Fortaleza 97
Figura 34 – Registros da Performance “Insuflação de uma morte crônica” 100
Figura 35 - Performance *O machismo é a única pandemia que não está em quarentena* I ... 103
Figura 36 -Performance *O machismo é a única pandemia que não está em quarentena* II ... 103
Figura 37 - Performance *Entre Saltos* do Coletivo Pi 109
Figura 38 - Aulas expositivas e exercícios em performance, Onda 1 *Mulheres do Mar* 115
Figura 39 - Exercícios em sala de aula, Onda 1 *Mulheres do Mar* 115
Figura 40 - exercício performativo Onda 1 *Mulheres do Mar* 128
Figura 41 - Objetos levados pelas participantes em rede de pesca Onda 1 *Mulheres do Mar* 129
Figura 42 - mulheres com objetos levados para exercício performativo Onda 1 *Mulheres do Mar* 131
Figura 43 - Imagens produzidas a partir do exercício performativo Onda 1 *Mulheres do Mar* 133
Figura 44 - Apresentações de processos em Ateliê virtual Onda 2 *Mulheres do Mar* 137
Figura 46 - Farol da Juventude 140
Figura 45 - Entrada para a instalação performativa *Mulheres do Mar* 140
Figura 47 - Instalação performativa *Mulheres do Mar* 140
Figura 48 -Videoperformance *Nascimento de Vênus* 141
Figura 49 - Obra *Lembranças* de Maria Duarte 142
Figura 50 -Videoperformance *Maresia* de Geórgia Amaro 144
Figura 51 - Mulheres intervindo no container – Farol da Juventude 147
Figura 52 - Farol da Juventude após intervenção de escritas *Mulheres do Mar,* 2020 148
Figura 53 - : Performance Pescaria – Calçadão Praia de Iracema, 2020 149
Figura 54 - Tecidos com depoimentos coletados em performance *Pescaria,* 2020 150
Figura 55 - Registro da *Performance Pescaria* – Farol da Juventude, 2020 151
Figura 56- Publicação *Mulheres do Mar,* 2020 152
Figura 57 - Imagens do site *Mulheres do Mar* 156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

PARTE I: MULHERES, PARTICIPAÇÃO E PRÁTICAS PERFORMATIVAS 19

1 CAPÍTULO 1 – UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA E FEMINISTA 20

1.1 Participar das coisas comuns: os tempos e espaços partilhados por mulheres 20

1.2 Participação de mulheres na história da arte: a performance como irrupção da epistemologia hegemônica 34

2 CAPÍTULO 2 - Corpos em aliança: Mulheres nas práticas performativas 49

2.1 O caso LASTESIS e o direito performativo de aparecer 49

2.2 A participação como escolha artística 55

PARTE II : MULHERES DO MAR, CARTOGRAFIA PARTICIPATIVA 72

3 CAPÍTULO 3 – CONTEXTOS URBANOS E ARGUMENTO TEÓRICO 75

3.1 Não nasce, torna-se mulher: a pesquisadora e a Praia de Iracema 75

3.2 Iracema: estudos da ausência 80

3.3 A caminhada presencial ou a produção do litoral fortalezense é uma história de desapropriação 88

3.4 Contexto de Pandemia 98

4 CAPÍTULO 4 - MULHERES DO MAR: ABORDAGENS METODOLÓGICAS E PERFORMANDO AS CARTOGRAFIAS 107

4.1 Processos de práticas participativas 107

4.1.1 Aproximações, escolhas e negociações 111

4.1.2 Discussão coletiva do contexto 117

4.1.3 Cartografias de si 124

4.2 Da cartografia à Instalação Performativa *Mulheres do Mar* 137

4.3 Da cartografia à performance Pescaria 148

4.4 Da cartografia à publicação em livro e plataforma on-line 151

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 157

6 REFERÊNCIAS 159

INTRODUÇÃO

> O presente envolve o passado, e no passado toda a história foi feita por homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens (BEAUVOIR, 2019, v.01, p.17)

O pensamento da filósofa feminista Simone de Beauvoir, escrito na célebre publicação *O Segundo Sexo*, há mais de setenta anos, expõe dois importantes disparadores para o desenvolvimento desta pesquisa, que ainda se apresentam atuais: a invisibilidade feminina nos arquivos e a luta para participar, tomar parte na história. Desse modo, tomo a primeira frase da citação acima para dar início as inquietações, ideias, construções e rupturas que foram se desenvolvendo ao longo da tessitura desta dissertação. As páginas a seguir são entrelaçadas por mulheres através de oralidades, imagens, sons e escritas. Neste sentido, priorizei a escolha de obras artísticas e bibliografia produzidas por mulheres, sendo os autores aqui presentes, utilizados para enfatizar as discussões acerca das questões feministas e de gênero. De pronto, aviso que a percepção e discussão acerca dos pensamentos que irei expor nesta introdução não se deram de forma linear, havendo constante dinâmica entre prática e teoria, já que o projeto artístico que analiso ocorreu concomitante à escrita. Por isto, considero as próximas páginas, simbolicamente como marés, contidas de movimentos de elevações e declínios, formando pensamentos que sofreram diversas interferências, políticas-culturais-sociais-pandêmicas, nos últimos anos.

Na tessitura desse texto existe um corpo. Uma mulher nascida e criada em Fortaleza, capital do Ceará. É deste território que comecei a compreender que o domínio da narrativa histórica, a partir da perspectiva masculina, acaba por construir parâmetros/paradigmas que vão ser experenciados e performados como formas de invisibilizar e subalternizar o corpo feminino. Fortaleza além de se revelar para o mundo através de sua paisagem litorânea, afirma-se pela imagem de um mito fundador, *Iracema*. O romance publicado em 1865 por José de Alencar, narra o enlace amoroso entre Iracema, indígena tabajara com o português colonizador-invasor Martim Soares Moreno, e deste relacionamento nasce Moacir – “o nascido de meu sofrimento” (ALENCAR, 2013, p.139). A narrativa de Alencar, se alinha às ideias nacionalistas da época em quem foi publicada, cujo projeto político envolvia a construção e consolidação de uma identidade cultural brasileira forjada no mito de uma democracia racial – a qual o encontro entre diversas raças que conviviam em igualdade e harmonia, teria gerado o povo brasileiro.

Ao dialogar com os pensamentos do feminismo negro e decolonial, passo a compreender *Iracema* como a história romantizada de uma violenta estrutura que se perpetrou contra o corpo feminino - de mulheres indígenas e negras que foram escravizadas - durante a invasão europeia nas Américas. Dados históricos confirmam essa perspectiva. A historiadora Lilia Schwarcz (2019) aponta que diferentes estudos afirmam a magnitude catastrófica em relação aos números de mortes dos nativos que habitavam a América. Além do controle em torno de sua subjetividade, destruindo as diversas formas de produção de conhecimento dos povos originários a fim de estabelecer a ordem cultural europeia. Sendo que essa história, não ficou contida no espaço-tempo da colonização, ela continua a se reproduzir em meios de transmissão de conhecimento arquivais por toda Fortaleza; em nome de bairros, estátuas, nome de prédios públicos, consolidando uma imagem cristalizada de Iracema e Alencar.

Em conformidade com os estudos da pesquisadora Diana Taylor (2013) acerca do Arquivo e Repertório nos estudos da performance, compreendo que o arquivo *Iracema* armazena e transmite um conhecimento que perpetua práticas coloniais patriarcais, que por consequência, produzem repertórios – performances, gestos, movimentos – alinhados à esta dinâmica. Dessa maneira, nos tornamos, nos compomos, nos formamos Iracemas. Porém, a personagem que foi construída pela perspectiva de um homem, quase não fala, não toma parte de sua história. Neste sentido, questionei sobre o que estamos normalizando em nossos modos de ver, fazer e ser, quais sistemas estão sendo invisibilizados e como poderia acessar o que permanece esquecido nas palavras não ditas por Iracema. Seguindo neste raciocínio, se a personagem se normalizou em nossos corpos, o que diriam as Iracemas que se espalham pela cidade de Fortaleza? E se Iracema tivesse sido escrita por uma mulher? Que repertórios poderíamos criar para contrapor o que o arquivo hegemônico produziu em nossos corpos?

Partindo dessas questões, desenvolvo o projeto *Mulheres do Mar*, entre 2019 e 2021, uma cartografia realizada através de encontros, entrevistas e residências artísticas envolvendo dezenas de mulheres, moradoras de diferentes bairros de Fortaleza/CE. O projeto ocorreu dividido em duas fases, que denominei “Ondas”. A primeira realizada em oficinas no Centro Comunitário Luíza Távora (Farol), na comunidade do Serviluz, com mulheres com mais de 65 anos e a segunda em residências no Centro Cultural Belchior, na Praia de Iracema, com mulheres entre 18 e 60 anos. Partindo de relatos autobiográficos desenvolvemos exercícios performativos, performances, videoperformance, fotoperformance e materialidades que se desdobraram em uma Instalação performativa, site com exposição das obras e a performance Pescaria. Nomeio essas experiências de práticas performativas, alinhada ao pensamento de Erika Fischer-Lichte (2019) em torno de uma estética do performativo. Essa virada

performativa, que ocorre a partir da década de 1960, imprimiu nas artes um impulso que embaralhou as fronteiras entre gêneros (teatro, dança, artes visuais, etc) e embaralhou as divisões entre estética da produção, obra e recepção, estimulando a produção de uma relação singular entre artista e espectador, que no caso do *Mulheres do Mar*, levo ao status de participante.

**

O segundo dispositivo que se apresenta a partir da citação de Beauvoir é sobre os processos de resistência e luta que as mulheres desenvolveram para participar e tomar parte na história. Me apego ao termo participativo não apenas pelo viés estético, mas principalmente, pelo poder etimológico da palavra, de se tomar parte em algo, questionando: quem pode se reunir, quem sempre pôde se reunir? Quem nunca teve que se preocupar sobre questões de participação, por que sempre esteve incluído? Seguindo nesta linha de pensamento, a predominância masculina se apresenta em estatísticas de diversas áreas da vida social: mercado de trabalho, representatividade política, rendimento salarial. Além de outros fatores que impossibilitam a participação das mulheres no espaço comum: medos de circular no espaço público, violência doméstica e o trabalho do cuidado.

Na feitura desta pesquisa, indaguei esses espaços de exclusão a partir das estratégias de participação. Se por um lado, nossa maneira de operar e transmitir o conhecimento, perpetrados na dinâmica patriarcal-colonial-capitalista, efetivaram uma série de exclusões econômicas, sociais e culturais. Por outro, produções artísticas, principalmente ao longo do século passado, alinharam-se aos discursos feministas e o potencial subversivo da arte da performance, gerando reviravoltas no discurso sobre o corpo e reivindicando uma maior parcela de participação nas instituições.

A crítica de arte Claire Bishop (2012) vai denominar de tendência participativa, uma série de projetos que surgem, principalmente a partir dos anos 1990, que vão se caracterizar pelo interesse na coletividade, colaboração e compromissos com grupos ou pautas sociais específicas. Tendo isso em vista, é de interesse compreender o caráter estético-político das práticas que denomino participativas. Analisando-as tanto no sentido de colocarem em prática o “fazer junto” se contrapondo à perspectiva individualista do capitalismo de doutrina neoliberal, teorizado por Judith Butler (2018). Como na escolha pela participação desenvolvido nos conceitos de *virada performativa* de Fischer-Lichte(2019), *Cenários liminares* de Ileana Diéguez (2011) e a *virada social* de Claire Bishop (2012). Ainda neste aspecto, as práticas

participativas realizada por mulheres artistas vão contribuir para essa discussão: *Un Violador en tu camino*(2019) do grupo chileno LASTESIS, as obras em coralidade com mulheres desenvolvidas em 2020 e 2021 da guatemalteca Regina José Galindo e a performance *Psicánalise reversa ou lugar de escuta privilegiado*(2019) da brasileira Renata Felinto.

Por fim, estabeleço diálogo sobre questões de processo em práticas performativas participativas, a partir da entrevista realizada com a artista Priscilla Toscano, acerca de suas experiências na intervenção urbana *Entre Saltos* e de minhas próprias vivências em projetos participativos. Das quais posso destacar a intervenção urbana *CEGOS* do Desvio Coletivo, a qual produzi, performei e conduzi a discussão de cunho político junto aos participantes em diversas cidades do Brasil, Europa e Ásia, entre 2014 e 2019 e o curso de extensão *Corpos radicais: performance e espaço urbano* do EmFoco Grupo, que desenvolveu junto a participantes, performances para compor o espetáculo *Price World*, como produtora e performer (2016), grupo que faço parte até hoje.

**

No desenvolvimento do projeto artístico *Mulheres do Mar* assumi a cartografia como direção metodológica, no sentido que a pesquisadora Sueli Rolnik nos apresenta em seu livro *Cartografia sentimental*, o qual aprofunda os estudos sobre o tema dos filósofos Deleuze e Guatarri (FREITAS, 2018). A autora pensa no cartógrafo como um pesquisador que mergulha nas intensidades do seu tempo, e que a partir da disponibilidade de seu olhar, busca a formação de outros mundos "que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos" (ROLNIK, 2011, p.23). Dessa maneira, mantive esse olhar e postura nos encontros com as mulheres participantes, os quais fomos procurando a criação de novos mundos possíveis para além dos contados na historiografia patriarcal. Além disso, assumo uma perspectiva interseccional visando dar instrumentalidade teórico-metodológica à "inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado." (AKOTIRENE, 2019, p.14). Desse modo, afirmo que além de gênero existem outras formas de opressão que determinam as hierarquias em nossa sociedade, rompendo com a tentação de uma análise universal da mulher. O caminho investigativo também envolveu levantamento e verificação de dados bibliográficos, análise de performances artísticas, entrevistas com as mulheres participantes do *Mulheres do Mar* e entrevistas com artistas sobre seus processos participativos.

A dissertação está dividida em duas partes. A primeira, intitulada *Mulheres, Participação e Práticas performativas* compreende os dois capítulos iniciais. No primeiro

capítulo, a partir da discussão sobre participação e partilha do sensível de Jacques Rancière (2009), procuro compreender a dinâmica histórico-econômica que impôs ao corpo feminino o pertencimento a certo espaço-tempo. Dessa maneira, dialogo com as teóricas feministas Silvia Federici (2017), Aura Cumes (2019), Yuderkys Espinosa Miñoso (2017) e Françoise Vergès (2020) acerca do processo de colonização que perpetrou extrema violência contra as mulheres. Como resposta às invisibilidades que as mulheres sofreram devido a essa dinâmica, trago o diálogo que Diana Taylor (2013) aborda sobre a performance como possibilidade de irrupção da epistemologia hegemônica.

No segundo capítulo, trago discussões de Judith Butler sobre a potência dos corpos em aliança e do direito plural e performativo de aparecer, ao exigirem melhores condições diante da precarização da vida, de um sistema cada vez mais selvagem. Afirmando essa perspectiva, estabeleço diálogos entre o estudo da filosofa e a ação coletiva produzida pelo coletivo chileno LASTESIS, *Un violador em tu camino*, que gerou intensa mobilização de mulheres em várias cidades do mundo, se tornando um hino feminista. Ainda neste capítulo, coloco em discussão os conceitos desenvolvidos no final do século passado e começo deste, sobre a intensa proliferação de práticas artísticas interessadas em mobilizar a participação e colaboração de grupos de pessoas em sua feitura, de maneira a repensar a arte de forma coletiva. Na sequência, nos encontramos com os trabalhos *Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado* de Renata Felinto, as obras em coralidades performativas (MARTINS, 2021) desenvolvidas em 2020 e 2021 por Regina José Galindo e a o clipe da música *Oração* da artista Linn da Quebrada.

A segunda parte *Mulheres do Mar, Cartografia Participativa* compreende o terceiro e quarto capítulo, nos quais realizo a análise do projeto *Mulheres do Mar* que incluem; a apresentação de singularidades dos contextos urbanos da orla de Fortaleza, abordagens metodológicas do processo de residências realizadas e a análise das performances e materialidades que foram produzidas durante o projeto. Neste momento, adiciono ao corpo teórico: Grada Kilomba (2019), Djamila Ribeiro (2019) e Sueli Carneiro (1991), fazendo com que a pesquisa avance na análise das relações sociais consolidadas no romance de *Iracema*. Desse modo, entendo a colonialidade (QUIJANO, 2005) como um processo de dominação, que impõem ao corpo feminino latino-americano uma violência patriarcal com modulações ainda mais opressoras.

Por fim, retomo ao começo, o título desta dissertação necessita de algumas elucidações. Parto da definição que *mulher* é uma construção social, dessa maneira, quando escrevo mulheres, considero mulheres cisgênero e transgênero. Só utilizarei especificamente os termos "trans" ou "cis" quando estiver me referindo a situações sociopolíticas que sejam específicas de

um movimento(grupo) identitário. Compreendo que a paisagem litorânea é muito importante para a formação da identidade fortalezense, neste sentido, utilizo a palavra *mar*, como marcador simbólico de memória afetiva, política e social. A palavra intersecção, é posta no sentido da instrumentalidade interseccional, que se apresentou de maneira muito potente, na tentativa de não excluir as possíveis discussões geradas pelas diversidades das mulheres que passaram por este projeto.

PARTE I:
MULHERES, PARTICIPAÇÃO E PRÁTICAS PERFORMATIVAS

1 CAPÍTULO 1 – UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA E FEMINISTA

1.1 Participar das coisas comuns: os tempos e espaços partilhados por mulheres

São Paulo, 8 de março de 2020, Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, meia noite. Mulheres saem da Avenida Paulista e seguem caminhando coletivamente pelas ruas, parando para cantar, conversar e deixar rastros em forma de desenhos e adesivos, conduzidas pela artista indiana Mallika Taneja.

Essa descrição refere-se à caminhada performativa, *Women Walk at Midnight* e faz parte de uma variedade de ações feministas que ocorreram na Índia em resposta ao estupro coletivo de Jyoti Singh em dezembro de 2012. A jovem que voltava de ônibus junto a um amigo, por volta das 9h30 da noite, foi brutalmente violentada, não resistindo aos ferimentos e falecendo horas depois. O caso levou à revolta evidenciando as taxas alarmantes de violência sexual e a difícil situação das mulheres no país. Anos depois, a caminhada ainda é significativa e continua a ser realizada, não apenas em Nova Delhi, onde ocorre pelo menos uma vez por mês, mas também em outras cidades. De forma simbólica a ação nos faz refletir sobre as "permissões, privilégios e contradições que cercam o direito das mulheres de ocupar os espaços públicos da cidade, principalmente durante a noite."[1] (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 2020).

Figura 1– Mulheres na "Women Walk at Midnight"

Figura 2 – Detalhe da intervenção "Women Walk at Midnight"

Intervenção "Women Walk at Midnight" em Nova Delhi, março de 2022.
Fonte: Página de Instagram do projeto We Walk at Midnight[2]

Bogotá, 9 de março de 2001, 7 horas da noite. Começa o toque de recolher para que os homens retornem às suas casas e as ruas sejam ocupadas apenas por mulheres. Nos parques e

[1] Divulgação da ação no site da MIT-SP: <https://mitsp.org/2020/caminhada-noturna-mulheres-em-marcha-meia-noite/> Acesso em 21/10/2021
[2] Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cav5X8mP-QT/ Acesso em 20/06/2022.

praças da cidade as autoridades locais, sob a administração do prefeito Antanas Mockus, organizam uma programação especial para elas.

A segunda descrição revelada neste texto, também se apropria das elevadas taxas de violência contra a mulher como dispositivo de elaboração e refere-se a uma iniciativa nomeada *La noche de las Mujeres*. Na Bogotá do final do século XX e começo do XXI, o espaço público era sinônimo de perigo devido a uma grande insegurança em algumas áreas da cidade e o alto número de crimes na rua. Como forma de enfrentar esta situação, o prefeito Antanas Mockus realizou durante seus mandatos uma série de experimentos sociais através de estratégias artisticamente criativas e participativas. Em 2001, focado na questão da violência doméstica e no medo que as mulheres tinham em ocupar a cidade[3], pediu que os homens ficassem em casa cuidando da família, de forma voluntária, enquanto as mulheres saíssem. A iniciativa ocorreu por cerca de 6 horas com milhares de mulheres se reunindo em praças, parques, restaurantes e bares. A maioria dos homens abraçaram a campanha, também estimulados pelas mulheres que, quando os viam ficar em casa, carregando um bebê ou cuidando de crianças, paravam e aplaudiam (CABALLERO, 2004). Através de um dispositivo participativo, o experimento motivou a reflexão sobre como tornar o espaço público seguro para as mulheres e examinar o papel dos homens no cuidado e violência doméstica.

Figura 3 - La noche de las mujeres

Fotografia exposta em “Citizen Culture: Artists and ArchitectsShape Policy”, Santa Monica Museum of Art, 2014. Fonte: Arquivo de Futuro Jorge Forero[4]

[3] A professora feminista Florence Thomas apontou para o prefeito que em Bogotá as mulheres tinham medo de sair de casa à noite <https://news.harvard.edu/gazette/story/2004/03/academic-turns-city-into-a-social-experiment/> Acesso em 21/10/2021

[4] Disponível em: file:///C:/Users/marie/Downloads/Dialnet-CriminologiaDelArte-7188119.pdf Acesso em 20/06/2022.

Começamos este texto com o recorte de dois exemplos de ações interventivas urbanas que tensionam o espaço social e o tempo (da noite) em que mulheres, a contrapelo da norma cotidiana, participam/partilham do espaço público. Ambas as experiências estéticas, ao propor que mulheres ocupem a rua à noite, tornaram aparente a arbitrariedade das formas como as sujeitas, costumeiramente, se organizam e/ou são organizadas na sociedade, e a dinâmica de não pertencimento a este espaço/tempo.

Seguindo esse raciocínio, na frase de abertura da convocatória para a caminhada em São Paulo, a artista Mallika Taneja propõe a seguinte provocação: "O que acontece quando um corpo (ou corpos) é (são) colocados no tempo e em espaços aos quais (eles) não (pertencem)?" (Mostra Internacional de São Paulo, 2020). É importante pontuarmos que a percepção de não pertencimento ocorre de maneira singular para cada mulher, seja ela cis ou trans. No caso das trabalhadoras do sexo, esse tempo e espaço acabam sendo o mais comum de sua circulação, assim como ocupar as ruas para o trabalho da limpeza de noite, ocorre com muitas outras mulheres. Entretanto, casos como o de estupro coletivo de Singh – no qual em entrevista com os agressores, estes contestaram que uma mulher não deveria estar na rua à noite[5] – e as porcentagens de violência doméstica contra a mulher em Bogotá, explicitam que a dinâmica de circulação do corpo feminino é mais opressiva e subalternizada, seja nos espaços públicos ou domésticos.

Dessa maneira, essas ações questionam a dificuldade de pertencimento e aparição das mulheres em espaços públicos (rua, parque, praça etc.) durante o tempo da noite, e nos trazem outras definições da divisão de tarefas do cuidado. Em *La Noche de las Mujeres*, ao colocar os homens no espaço doméstico e as mulheres na rua – em uma relação de se apropriar deste espaço sem serem subalternizadas por relações de trabalho ou do medo da violência – estamos refletindo sobre o processo de definição de papeis dos que vão tomar parte e dos que não vão participar na partilha do comum. Essa distribuição simbólica - aos quais os corpos vão se organizando através de recortes de tempos e espaços, que irão determinar a sua aparição, efetividade e a maneira como partes terão parcela na comunidade - Jacques Rancière irá nomear de *partilha do sensível*. Entenderemos partilha no duplo sentido que a palavra significa: a participação em um conjunto comum e a separação, distribuição em parcelas. É nessa relação, comunidade/separação que se define uma divisão do sensível. Compreendemos a partilha do

[5] Entrevista com os condenados pelo crime de estupro coletivo de Jyoti Singh: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/eles-nao-se-arrependem-diz-cineasta-sobre-estupro-coletivo-na-india.html> Acesso em 25/10/2021

sensível como o sistema de evidências sensíveis que vão nos revelar a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes. Essa divisão ocorre através de uma partilha "de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha" (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

O filósofo Pedro Galdino em sua dissertação aponta que, a partir do conceito de partilha, Rancière trata de entender como os sujeitos e sujeitas participam do comum a partir "de capacidades ou incapacidades para um determinado espaço compartilhado, para uma atividade específica, respeitando ou não tempos para tal ou tal atividade" (GALDINO, 2016, p.21). Como exemplo para o entendimento dessas delimitações e possibilidades de participação, Rancière investiga principalmente a perspectiva dos trabalhadores como aponta o seguinte fragmento:

> O cidadão, diz Aristóteles, é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte. O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a "possui". Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles não têm tempo para se dedicar a outra coisa que não seja seu trabalho. Eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela "ocupação" define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2009, p.15-16).

A ideia de que o trabalho "não pode esperar" acaba por nos revelar o encarceramento do trabalhador a um certo espaço-tempo e a sua exclusão da participação das coisas comuns. Podemos perceber nesse exemplo que há uma ordem do sensível que delimita e organiza a dominação dos particulares, a qual o autor nos aponta como a que "determina os que tomam parte". A esta lógica de partilha, que diz respeito a um ordenamento prévio das posições dentro da comunidade, o autor propõe nomear de *polícia*[6].

Neste princípio de estar-junto descrito pelo filósofo, percebemos uma hierarquia inerente que distribui os corpos de maneira que serão visibilizados ou invisibilizados, que determina quem tem competência para ver e qualidade para dizer; no qual a palavra pode reverberar como apta a ser considerada e, então, quem é invisibilizado vai ser visto como ruído

[6] Polícia não é uma instituição de poder, mas uma lógica de partilha do sensível. O autor coloca em questão que esta é uma designação que pode acarretar problemas de interpretação, explicando que em seus estudos a palavra *polícia* não evoca o que se comumente ele nomeia de *baixa polícia*, "os golpes de cassetete das forças da ordem e as inquisições das polícias secretas" (RANCIÈRE, 1996, p.41).

nesse espaço comum (RANCIÈRE, 1996). Nesse sentido, nem todos poderão participar das atividades da cidade, pois, apenas alguns são dotados de uma palavra comum, enquanto outros são destituídos dessa qualidade. Assim, a divisão policial segue a lógica do consenso e da boa ordenação das posições, na qual os indivíduos devem se limitar ao espaço-tempo no qual suas habilidades possam ser mais bem aproveitadas e controladas. Tal como, cabe aos trabalhadores da República platônica se submeterem aos espaços e tempos pré-determinados do trabalho, utilizando o dia para horas laborais e a noite para repor suas energias para mais uma jornada de trabalho.

Seguindo no recorte desta pesquisa, as duas ações que citamos na abertura deste tópico se propõem a discutir a divisão dos espaços-tempos que também impôs à figura feminina uma lógica de ordenação de seus corpos. Seja em São Paulo, New Delhi ou Bogotá, as estatísticas evidenciam uma estrutura de poder político-cultural-social ainda distante da participação das mulheres. Trazendo as especificidades do Brasil de 2018, nossa Câmara de Deputados, símbolo da representatividade do povo, é composta por apenas 15% de cadeiras femininas, enquanto no mercado de trabalho, apesar de representarem 45,6% da força de ocupada, apenas 26% dos cargos de Presidência e Vice-Presidência[7] são ocupados por mulheres, sendo que elas têm, em seu rendimento médio 20,5% a menos que os homens[8]. Além disso, as mulheres correspondem a 89% das vítimas de violência sexual no Brasil (SCHWARCZ, 2019, p.197), que ocupa, segundo a OMS o 5° lugar de 83 países pesquisados, que mais matam mulheres no contexto da violência doméstica[9].

Esses dados são ainda mais incômodos quando analisamos de uma perspectiva interseccional, cruzando sistemas diversos de opressão (gênero, sexualidade, raça e classe). As mulheres negras ainda são a maioria das empregadas domésticas e estão na base da pirâmide social (RIBEIRO, 2018, p.34), ocupando o maior percentual de pessoas inseridas em relações precárias de trabalho (RIBEIRO, 2017, p.40). A violência também é cruel para elas, que segundo o Mapa da Violência de 2015, ao passo que o assassinato de mulheres brancas diminuiu 9,6%, o de mulheres negras aumentou em 54,8% (SCHWARCZ, 2019). Nos dados divulgados

---

[7] Dados coletados: https://www.onumulheres.org.br/noticias/setor-privado-e-empresas-publicas-fazem-intercambio-sobre-igualdade-de-genero-nos-negocios-durante-o-forum-weps-2018/ Acesso em 05/11/2021

[8] Dados coletados: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/93fe55e0692c504efbc849b796921b18.pdf Acesso em 05/11/2021

[9] Dados Coletados: https://www.unifesp.br/reitoria/dci/publicacoes/entreteses/item/2589-brasil-e-o-5-pais-que-mais-mata-mulheres#:~:text=O%20Brasil%20%C3%A9%20o%205%C2%BA,de%20Ci%C3%AAncias%20Sociais%20(Flacso) Acesso em 05/11/2021

pela associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) em relação ao ano de 2019[10], o Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo, ressaltando que todas essas pessoas assassinadas foram travestis ou mulheres transexuais, corroborando ao argumento de que a violência no Brasil é voltada principalmente ao corpo feminino dissidente.

Somando à reflexão, quando Rancière analisa a posição dos trabalhadores, ponderando que "ter esta ou aquela ocupação define competências ou incompetências para o comum", podemos, a partir dos dados apresentados, sugerir que performar[11] o gênero feminino também irá definir (in)competências para determinados espaços e tempos. A partir disso, seguimos questionando: Quais tempos e espaços que as mulheres estão participando? Quem define como estes são distribuídos? O que acontece quando tomam parte de tempos e espaços que historicamente não foram destinados a elas?

Para dialogar com tais perguntas, torna-se necessário que, inicialmente, apresentarmos uma análise sobre como se deu o desenvolvimento histórico do projeto de extensa degradação social que acarretou consequências críticas na configuração de como as mulheres partilhavam do comum na comunidade, que se perpetuam, em certa medida, até os dias atuais. Em interlocução com pensadoras feministas, escolhemos lançar luz em dois momentos importantes para essas questões: o surgimento do capitalismo e o processo de colonização das Américas.

A filósofa Silvia Federici (2019) em seu livro *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva* promove uma investigação sobre as mulheres na "transição"[12] do feudalismo para o capitalismo, datado ao longo dos séculos XV e XVII na Europa. A autora sustenta que esse é um período primordial de análise, para compreendermos a redefinição das tarefas produtivas e reprodutivas nas relações homem-mulher que, nessa época, foram realizadas com máxima violência e intervenção estatal contra o corpo e os saberes femininos. Nesse sentido, o livro apresenta uma vasta pesquisa documental sobre a execução de milhares de mulheres na "caça às bruxas" ocorrida na Europa e na América que, junto à colonização e escravização de povos africanos e americanos, formaram aspectos fundacionais da acumulação primitiva que possibilitou o nascimento do novo sistema econômico-social.

Ao retornar e analisar as mudanças que ocorreram no embrião do modelo capitalista em uma perspectiva feminista, começamos a compreender que a sujeita feminina foi ainda mais

---

[10] Dados Coletados: <https://antrabrasil.org/category/violencia/> Acesso em 05/11/2021

[11] Utilizamos este termo a partir da perspectiva da filósofa Judith Butler sobre performatividade de gênero, abordado no próximo tópico.

[12] O conceito de uma transição para o capitalismo é uma ficção. A autora se apoia em historiadores britânicos que usam esse conceito para definir um período em que o feudalismo na Europa estava se decompondo e alguns elementos da sociedade capitalista tomavam forma, embora ainda não tivesse tomado lugar como sistema socioeconômico. (FEDERICI, 2017)

prejudicada na partilha do comum e no gesto de participar em todas as áreas da sua vida. Sendo assim, interessa-nos apontar para a inter-relação entre a ideia de comum e o feminismo, pois "como sujeitos primários do trabalho reprodutivo, historicamente — e também em nosso tempo —, as mulheres sempre dependeram mais que os homens do acesso aos recursos comuns e foram as mais comprometidas em sua defesa." (FEDERICI, 2019, p.313).

Enfatizamos que a autora não é a única a cunhar o termo "comum", que tem ganhado cada vez mais popularidade entre os pesquisadores e pesquisadoras, sendo um ponto de convergência entre anarquistas, marxistas/socialistas, ecologistas e ecofeministas. Porém, Federici nos traz um ponto de vista que considera a "mulher" como figura central na análise do que ela irá nomear de política do comum. Por isso, trazemos a definição:

> O que constitui um comum? Há inúmeros exemplos. Temos terra, água, os comuns do ar, comuns digitais, comuns de serviço; nossos direitos conquistados (por exemplo, pensões de seguridade social) muitas vezes são descritos como comuns, assim como as línguas, as bibliotecas e as produções coletivas das culturas do passado. (FEDERICI, 2019, p. 305)

Ainda segundo a autora, o comum só existe a partir da consciência da necessidade de um modelo cooperativo de reprodução, em que se partilhe efetivamente os cuidados do viver e que se possa ter a circulação de posses comunitárias. Ela aponta que parte dos comuns, que se encontram preservados até hoje, estão assim por conta da ação das mulheres ao longo da história. Na luta pelo comum, duas percas foram fundamentais para o estabelecimento de novos paradigmas em relação a participação feminina: a privatização da terra e o domínio da procriação através do controle de seus corpos. Desde o começo do capitalismo, a privatização de terras trouxe consigo o empobrecimento da classe trabalhadora e com efeito, a dinâmica de desapropriação acabou por gerar escassez de alimentos, solapando a capacidade dos indivíduos de produzir sua subsistência. Na Europa, um dos exemplos mais difundidos foi a do cercamentos na Inglaterra, que consistiu em abolir o sistema de campos abertos, e consequentemente incluiu o fechamento de terras comunais, prejudicando pequenos fazendeiro e lavradores, que só tinham acesso a esse meio de produção.

Ainda que a distribuição de terras no território europeu tenha levado ao empobrecimento de grande parte dos camponeses foi no continente americano, no período da colonização, que ocorreu o maior processo de privatização e cercamento de terras. Não é por acaso que um dos tópicos do livro *As veias abertas da América Latina* de Eduardo Galeano (2017) se chame "A pobreza do homem como resultado da riqueza da terra". Em uma narrativa permeada de

detalhes, quase podemos visualizar a violência perpetrada pelo colonizador contra os povos originários em busca das “riquezas da terra”: ouro, prata e especiarias. No Brasil, colônia de Portugal, a monocultura do açúcar no Nordeste esgotou os solos de grande fertilidade, e a “febre do ouro” nas Minas Gerais exigiu grandes contingentes de mão de obra, escravizando indígenas e africanos (GALEANO, 2017).

Toda essa violência que escravizou, esgotou solos e retirou os povos de sua terra comunal tiveram um grande impacto para as mulheres. Um exemplo é o caso da Inglaterra feudal que, as mulheres, por não terem seus direitos a propriedade garantidos, eram dependentes da sociabilidade que as reuniões, festas e assembleias podiam produzir como lugar de encontro e de socialização entre si. Eram nos eventos que ocorriam nas terras comunais que elas “trocavam notícias, recebiam conselhos e podiam formar um ponto de vista próprio – autônomo da perspectiva masculina” (FEDERICI, 2017, p. 138). Por isso, muitas lutas contra os cercamentos incluíam mulheres entre os rebeldes, sendo algumas delas inteiramente femininas.

Na América, as mulheres eram defensoras ferrenhas das culturas comunais que a colonização europeia tentava destruir, e ainda são figuras importantes na resistência contra o apagamento de suas culturas. No Peru, por exemplo, quando os invasores espanhóis tomaram o controle das vilas, as mulheres fugiram para as montanhas mais altas, onde recriaram formas de vida coletiva que sobrevivem até os dias de hoje. (FEDERICI, 2017). Na Argentina, há mais de 400 anos as mulheres mapuches persistem em manter suas canções, histórias e memórias de seus ancestrais (MILLÁN, 2019, p.127). No Brasil, a Marcha das Mulheres Indígenas que ocorreu em 2021 contra o Marco Temporal[13], foi símbolo da luta secular das mulheres em proteger o seu direito originário da terra.

[13] O marco temporal é uma tese que defende que os povos indígenas só podem reivindicar terras que já ocupavam antes da promulgação da Constituição de 1988.

Figura 4 - Mulheres kayapós na Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília.

Fotografia de André Porto. Fonte: Portal Uol [14]

Historicamente, as resistências femininas demonstraram ser um desafio à nova estrutura socioeconômica de poder que estava se moldando e, todas elas, foram respondidas com extrema violência. Um exemplo bastante conhecido é o movimento da caça às bruxas na Europa, que perseguiu sistematicamente mulheres através de julgamentos e execuções. Lembramos que, durante mais de dois séculos, foram surgindo na Europa políticas que demonizavam qualquer forma de sexualidade que não fosse procriativa, desvalorizando o trabalho feminino e criando leis que impediam as mulheres de realizar atividades econômicas por conta própria. Simbolicamente, a figura da bruxa é a "encarnação de um mundo de sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só" (FEDERICI, 2017, p.24)

A caça às bruxas, então, foi instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres-cis, seus trabalhos, seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado, cabendo a elas uma função essencial para a continuidade do sistema: a produção e reprodução da força de trabalho. Nesse sentido, mesmo com a crescente privatização das terras e o domínio das relações gradativamente sendo impostas pelo capital, nem todas as esferas da vida seguiram esta dinâmica. Se na Europa pré-capitalista, a subordinação das mulheres aos homens esteve atenuada por conta de seu acesso às terras comunais e outros bens comuns, de acordo com este novo contrato social-sexual, as mulheres

[14] Disponível em: https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/guerreiras-em-marcha-mulheres-indigenas-ocupam-brasilia-e-pedem-direitos/#page12 Acesso em: 20/06/2022.

se tornaram substitutas das terras que os homens haviam perdido com os cercamentos "seu meio de reprodução mais básico e um bem comum de que qualquer um podia se apropriar e usar segundo a sua vontade" (FEDERICI, 2017, p.191).

Com efeito, foi de grande vantagem que o trabalho reprodutivo não fosse monetizado e colocado fora da esfera das relações de mercado, algo que ocorreu no local privatizado pelos homens através da figura da "mulher do lar", ou pelo Estado, que demandava a força de trabalho reproduzida e criada por ela. Assim, gradualmente, foi se definindo um sistema de domínio em que os homens assumiam o controle político, econômico, social e cultural, não somente tendo mais acesso aos bens comuns, mas tornando as mulheres um desses bens.

Contextualizar essa dinâmica europeia se torna necessário para que possamos compreender que o processo de colonização da América traz consigo uma forma de patriarcado forjado das sociedades europeias, através da execução de uma extrema violência contra as mulheres. Apesar de algumas autoras que estudam sobre a perspectiva feminista nas sociedades pré-coloniais afirmarem a existência de uma configuração patriarcal dos povos originários, elas concordam que tais configurações eram bem diferentes da que atravessou o atlântico há mais de 500 anos, tanto na forma de manifestação como de contexto.

Em seu artigo *Colonialismo patriarcal y patriarcado colonial: violencia y despojos en las sociedades que nos dan forma,* a ativista Aura Cumes (2019) defende essa perspectiva ao dialogar com os escritos contidos no *Popol Wuj* - Livro do conselho: um dos mais importantes documentos da antiguidade das Américas que guarda a cosmogonia, história e genealogia dos Maya-Quiché da Guatemala, a qual Cumes descende. Em sua análise, Cumes apresenta argumentos que demonstram que na cultura maia ambos os gêneros eram tratados de forma a se completarem mutuamente, defendendo a importância do significado de paridade na horizontalidade. Tal compreensão surge tanto no resgate da expressão "*winaq*" que significa "pessoa" ou "gente" sem atribuição de gênero, contrária à noção ocidental de "homem"; na observação do mito de origem maia, há uma ideia de pares que se relacionam: "homem e mulher, céu e terra, mãe e pai, animal e pessoas" (CUMES, 2019, p. 300, tradução minha) [15] possuem mesma capacidade de ação e relevância.

Para a autora, essas relações de paridade foram radicalmente modificadas a partir da dominação colonial-patriarcal que instaurou um regime de subordinação das mulheres mediante uma hierarquização entre estas e os homens e o projeto de dominar a própria "natureza". No

[15] A partir daqui, todas as traduções do espanhol e do inglês são feitas por mim, com a versão original no rodapé. Original:"*hombre y mujer, cielo y tierra, madre y padre, animal y gente*". Todos os textos, a partir daqui, em língua original espanhol e inglês são traduzidos por mim.

pensamento colonial “a natureza é mulher, é selvagem, é caprichosa, ininteligível, irracional, rebelde. Precisa de uma força superior para ser domada, subjugada e colocada à disposição de quem sabe aproveitá-la.” (CUMES, 2019, p. 303) [16], então, os colonizadores advertiam que “os índios” não tinham aprendido a dominar a natureza, pois não dominavam suas mulheres. Nessa relação, para afirmar sua virilidade questionada, o sujeito masculino indígena começou a reproduzir e exibir sua capacidade de controle sobre o corpo feminino, debilitando a força do sentido Maia de existência.

De maneira semelhante à dinâmica europeia que privatizou as terras comunais e o trabalho reprodutivo feminino, o processo colonial impôs uma forma de patriarcado que desempoderou e assassinou mulheres.

> O patriarcado capitalista encarna a condição do predador humano, um status construído frente à expropriação de mulheres, camponeses, outros homens não-católicos e não-ocidentais de cor, e à dominação da natureza. Esse patriarca, em sua condição de colonizador, constitui-se dono das famílias e comunidades indígenas, bem como de negros e negras escravizados, e assume-se como dono e senhor da própria natureza. Esse patriarca colonial governa e exerce violência sob essa legitimidade (CUMES, 2019, p. 306) [17]

Em uma perspectiva mais abrangente, Lilia Schwarz (2019) nos apresenta sua interpretação sobre uma das primeiras gravuras conhecidas da América, datada de cerca de 1580 por Theodor Galle. Nela, o europeu é representado como um homem branco vestido e em pé; a América surge no corpo de uma mulher deitada em uma rede, praticamente nua, estendendo um dos braços na direção do conquistador como se estivesse o convidando e desejasse a sua “invasão” (SCHWARZ, 2019). Essa imagem reforça não apenas a ideia de dominação do Velho Mundo sobre o Novo, mas da figura masculina sobre a feminina, retomando a noção de que a mulher se torna junto ao domínio da natureza um bem comum a ser utilizado em seu benefício.

---

[16] “*Para el pensamiento colonial patriarcal, la naturaleza es mujer, es salvaje, es caprichosa, ininteligible, irracional, rebelde. Necesita de una fuerza superior para ser domada, sometida y puesta a disposición de quien sabe aprovecharla*”.

[17] Original: “*El patriarcado capitalista encarna la condición de lo humano-depredador, estatus construido frente al despojo de las mujeres, de los campesinos, de otros hombres de color no católicos y no occidentales, y frente al dominio de la naturaleza. Este patriarca, en su estatus de colonizador, se constituye en dueño de las familias y las comunidades indígenas extensas, así como también de hombres y mujeres negros esclavizados, y se asume como dueño y señor de la naturaleza misma. Este patriarca colonial gobierna y ejerce violencia bajo esa legitimidad.”*.

Figura 5 - America, de Theodor Galle, 1580

Acervo do The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: Wikipédia[18]

Com efeito, haja vista uma colonização majoritariamente masculina, aos corpos femininos – indígena ou das mulheres escravizadas vindas da África – foram relegadas às funções de utilização na agricultura, casa-grande, cidades e mineração, mas também, "serviam a seus proprietários como instrumentos de prazer e gozo" (SCHWARZ, 2019, p. 203). Para as mulheres brancas, coube a imposição do modelo importado pelo colonizador da delicada dona de casa, distanciada do "trabalho produtivo" e da política, restando a esfera doméstica. Ou seja, assim como a construção de gênero separou homens e mulheres, também houve uma construção racial e de classe que tornou possível a vida de mulheres brancas terem mais privilégios (CUMES, 2019).

Mesmo que essa dinâmica tenha ocorrido historicamente há mais de 500 anos, os problemas gerados pelas relações coloniais reverberam nos corpos femininos até os dias presentes. Nesse sentido, é na crítica desse sistema que o colonizador produziu e impôs aos povos colonizados, que as pensadoras feministas decoloniais vão operar. Em uma síntese explicativa, a ativista Yuderkys Espinosa Miñoso (2017) nos aponta que o termo "feminismo decolonial" foi proposto a primeira vez pela feminista argentina María Lugones. Sua proposta vem a partir do encontro da perspectiva interseccional – que constituía os trabalhos do feminismo negro e de mulheres do terceiro mundo – e os diálogos com o conceito de *colonialidade* articulado por Aníbal Quijano.

[18] Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Stradanus_America.jpg Acesso em: 20/06/2022.

Em sua tese *Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*, a artista e pesquisadora Stela Fischer (2017) nos explica que as colonialidades são categorizadas como do poder, do saber e do ser. Estas vão estabelecer processos discriminatórios a partir de relações dicotômicas (sujeito branco eurocêntrico civilizado sobre sujeito não-branco, subalterno, não-civilizado), que "tem a raça como principal maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação e exploração" (p. 18). María Lugones irá ampliar e complexificar a análise, propondo o que denomina de "sistema moderno colonial de gênero", ela afirma, de forma assertiva, que as categorias de raça-gênero são "coconstitutivas da episteme moderna colonial e não podem ser pensadas por fora dessa episteme nem tampouco de modo separado entre elas." (MIÑOSO, 2017, p.8). Dessa maneira, o feminismo decolonial incentiva a revisão e o diálogo com mulheres que não estão nas categorias representativas dos padrões eurocêntricos.

Isto posto, assumimos, em sintonia com o pensamento de muitas feministas, uma análise que não desvincula o estudo do racismo do de opressão de gênero, procurando não nos deter em uma versão universalista, e compreendendo que o patriarcado não se expressa da mesma forma para todas as mulheres. A cientista social Françoise Vergès (2020) nos aponta que, se à mulher branca coube principalmente o enclausuramento doméstico – estimulado pela divisão entre público/privado que foi progressivamente sendo imposta com a formação da burguesia –, em oposição, a um outro grupo coube a função de "abrir" a cidade – limpar escritórios, alimentar força de trabalho, limpar transporte públicos etc. – composto por mulheres que tiveram que ocupar o espaço público para sustentar as suas famílias.

Até este ponto, compreendemos a existência do projeto histórico-social-cultural que impôs diferentes modulações patriarcais ao corpo feminino, ditando a quais locais e tempos este deve se adequar para que o modelo capitalista funcione. Mas, o que ocorre quando tomam parte de tempos e espaços que historicamente não foram destinados a elas?

Gostaríamos de retomar ao conceito de *partilha do sensível* para discutir sobre essa questão, pois, a historicidade que compartilhamos até então diz respeito a lógica *policial* de divisão. Ou seja, de recortes na história que demonstram um ordenamento prévio das posições dentro da comunidade, delimitando a participação e ocupação das mulheres. Porém, para dialogar diretamente com essa questão, propomos discorrer sobre uma atividade antagônica a esta, a qual Rancière reserva o nome de *política*. Tal lógica de divisão do sensível é dada através de uma ruptura que reconfigura as posições de dominação como explica o autor:

> A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho (RANCIÉRE, 1996, p. 42).

Da mesma maneira que a partilha delimita a participação e as ocupações, ela também possui brechas, linhas de fuga que permitem levantes que reivindicam a igualdade, fazendo com que os sujeitos e sujeitas surjam como agentes que podem reconfigurar as relações, dando ao sensível uma nova disposição (GALDINO, 2016). A política não tem questões que lhe sejam próprias, seu único princípio é a averiguação da igualdade no seio policial, e por isso está sempre amarrada a ela. Ou seja, a *política* age sobre a *polícia*, em lugares e com palavras que lhes são comuns, se for preciso os reconfigurando e mudando o estatuto dessas palavras (RANCIÈRE, 1996).

Seguindo a lógica da relação polícia/política, propomos indagar esses espaços de exclusão a partir de estratégias de participação. Em sua origem etimológica do latim (participatio) significa "tomar parte na ação", revelando-nos que participar é um ato de tomar parte ou de compartilhar algo que inicialmente não está em posse ou que não pertence àquele que participa (MORAES, 2020). Em outras palavras, a partir dos processos de exclusão agimos em movimentos de tomar parte, de participar.

Como exemplo, as ações de Women Walking at Midnight (WWM) e La Noche de las Mujeres(LNM) surgem para problematizar situações de exclusão das mulheres, seja na insegurança na livre circulação pela cidade ou no espaço doméstico. Por consequência, ao caminharem pelas ruas em um horário que "deveriam" estar em casa e proporem aos homens que ficassem cuidando do espaço doméstico, embaralharam, em uma perspectiva de gênero, a repartição que Rancière (2010, p.53) vê entre "a língua dos assuntos públicos e a dos assuntos domésticos, entre os lugares, as funções e as competências".

Para Rancière, um dos seus mais importantes pensamentos filosóficos é lançar luz sobre as maneiras que arte e política se entrelaçam para modificar ou perpetuar uma determinada divisão nas maneiras de ver, fazer e pensar o mundo sensível. Para o autor, arte e política têm em comum o fato de produzirem ficções, no sentido que "Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum" (RANCIÈRE, 2010, p.53). Desse modo, acreditamos que a participação de sujeitas abre possibilidades de pequenas cenas de ruptura sensíveis e que as artes podem afetar os tecidos das partilhas, ganhando um caráter *político* por esta razão.

Os estudos da performance também seguem pelo caminho de construir uma nova relação com as nossas maneiras de ver, fazer e pensar. Diana Taylor (2013) pontua que a performance é um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, e que a partir de seus estudos pode se desafiar a preponderância da epistemologia ocidental e tornar visível outras trajetórias culturais. Nesse sentido, pensar os espaços de exclusão das mulheres na arte e suas estratégias de participação se torna necessário para que mais adiante adentremos no diálogo com as propostas participativas performadas por mulheres.

1.2 Participação de mulheres na história da arte: a performance como irrupção da epistemologia hegemônica

> E afinal, que sabemos nós delas? Os ténues vestígios que elas nos deixaram provêm não tanto delas próprias, pois, como do olhar dos homens que governam a cidade, constroem sua memória e gerem os seus arquivos. O registro primário do que elas fazem e dizem é mediatizado pelos critérios de seleção dos escribas do poder. Indiferentes à vida privada, eles dedicam-se à vida pública, em que elas **não participam** (PERROT, 1990, p. 7).

Esse trecho acima – parte da introdução da coletânea *História das Mulheres* organizada por Michelle Perrot e Georges Duby – nos desperta a pensarmos sobre a invisibilidade feminina nos arquivos, e como muitos dos parâmetros/paradigmas/narrativas que a sociedade ocidental construiu são performadas/experenciadas a partir de uma perspectiva de gênero, que favorece os homens em relação à figura da mulher. Além dessa coletânea que contém cinco publicações acerca das mulheres no ocidente, a historiadora Perrot se debruça há muitas décadas em questões importantes para compreender a exclusão/participação do feminino nas narrativas históricas. Em seus estudos, assinala que uma das razões para essa ausência se deu através das narrativas monopolizadas dos sujeitos masculinos – por meio de figuras sociais que são vistas como importantes: reis, profetas, guerreiros, colonizadores (SIMIONI e ELEUTÉRIO, 2018) – , enquanto “elas” foram reduzidas a tarefas desvalorizadas socialmente (trabalho do cuidado), ficando ausentes daquilo que certa tradição historiográfica considerava valioso de ser percebido e narrado.

Ao mesmo tempo em que há escassez de informações concretas e circunstanciadas, a existência de imagens e discursos sobre as mulheres são superabundantes. Dessa maneira, antes de terem a palavra, as mulheres foram descritas e narradas pelos critérios dos “escribas do poder”. Em 1949, quando a filósofa Simone de Beauvoir publica o livro *O Segundo Sexo*, com

um extenso estudo sobre o ser mulher, nos alertava que “o presente envolve o passado, e no passado toda a história foi feita por homens” (BEAUVOIR, 2019, p.17). Ao serem narradas com uma certa “carência de qualidades” por Aristóteles ou feitas a partir do osso do homem nas liturgias bíblicas, a elas couberam serem determinadas e diferenciadas em relação ao homem.

Beauvoir toma como ponto de partida a dialética do senhor de escravo de Hegel, no qual a descoberta de nossa consciência acontece a partir de uma hostilidade em relação a uma outra consciência. Nesta relação, o sujeito ao se opor, afirma-se como essencial e faz do outro inessencial, ou seja, o objeto, o outro. Na sociedade patriarcal, a mulher será posta como inessencial em relação ao homem, categorizando-o enquanto sujeito e ela sendo o *Outro* em relação a este. Dessa maneira, as mulheres tomam parte na história como figuras imaginadas por eles: como deusas que povoam o Olimpo das cidades sem cidadãs, a Virgem que reina nas missas celebradas por padres (DUBY e PERROT, 1990), ou ainda, relegadas a tantos estereótipos: louca, histérica, frágil, pecadora, bruxa.

No artigo *Mulheres, arquivos e memórias*, as professoras Ana Paula Simioni e Maria de Lourdes Eleutério (2018) analisam diversos documentos de instituições que demonstram o quanto as presenças femininas foram pouco retidas no âmbito dos arquivos. Assim, revelam que problematizar a presença das mulheres na história é se deparar com problemas que vão desde as narrativas que privilegiam os homens à ausência de fontes sobre elas. Porém, mais do que uma perspectiva numérica (ex.: de quantos arquivos, quantos citaram a presença de mulheres), interessa-nos a dimensão que as autoras apontam como a de uma não passividade, nem neutralidade dos arquivos. Neste sentido, estes documentos foram frutos de uma seleção, ordenação e inscrição institucional, ou seja, de uma escolha do que merece ou não ser lembrado e de quem tem direito a memória preservada.

> Longe portanto de serem receptáculos apáticos, os arquivos são ao mesmo tempo produtos e produtores de hierarquizações sociais. Se por um lado materializam as escolhas sobre o que deve ser preservado e, portanto, celebrado, monumentalizado, por outro são também a encarnação de um longo processo de exclusões geralmente levado a cabo de maneira silenciosa, imperceptível, naturalizada. As pesquisas realizadas em torno dos arquivos geralmente partem daquilo que eles “possuem”, das fontes ali reunidas. Pouco se pergunta sobre suas ausências, ou seja, sobre os nomes que não foram retidos, sobre os grupos sociais não representados (SIMIONI e ELEUTÉRIO, 2018, p.21).

Ao perguntarmo-nos sobre essa ausência, podemos aprofundar com os questionamentos: quais mulheres estão ausentes desses arquivos? E as que estão presentes,

quem são? Com o que trabalham, a que classe pertencem, que raça e sexualidade declaram? Que exclusões estão sendo naturalizadas? Os caminhos desses questionamentos nos levam a perceber que uma das principais publicações do século XX acerca da história das mulheres, a coletânea de Michelle Perrot e Georges Duby, foi feita por dois franceses e em uma perspectiva ocidental. Da mesma maneira, as mulheres encontradas nos acervos pelas professoras brasileiras são: esposas ou filhas de grandes personalidades públicas ou mulheres com carreira já desenvolvidas em sua maioria de classe abastada e brancas[19].

Esses incômodos dados nos impõem uma avaliação acerca da hierarquização de saberes. Djamila Ribeiro (2019) em seu livro *Lugar de fala* traz duas importantes feministas que desestabilizam essa questão: Lélia González e Linda Alcoff. González explica que existe um privilégio social-racial que é atrelado ao epistêmico, baseado em um modelo valorizado e universal de saberes que é branco e eurocêntrico. Nesse sentido, Ribeiro reflete que esse modelo confere ao pensamento moderno ocidental "a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e assim invisibilizando outras experiências do conhecimento" (2019, p. 24). Dessa maneira, González reconhece o quão é importante para as mulheres afro-latino-americanas refletirem sobre os modos que a linguagem dominante pode ser excludente e utilizada como manutenção de poderes. Em concordância, Linda Alcoff (2016) evidencia que a epistemologia tem sido protocolar para o domínio da discursividade no ocidente:

> A epistemologia presume o direito de julgar, por exemplo, o conhecimento reivindicado por parteiras, as ontologias de povos originários, a prática médica de povos colonizados e até mesmo relatos de experiência em primeira pessoa de todos os tipos. É realístico acreditar que uma simples "epistemologia mestre" possa julgar todo tipo de conhecimento originado de diversas localizações culturais e sociais? (ALCOFF, 2016, p.131)

Ou seja, mesmo que encontremos arquivos sobre mulheres, e que as publicações que contam suas histórias tenham aumentado, ainda precisamos nos perguntar quais outras formas de saberes – que não incluem o processo de arquivamento – estão sendo excluídas. Em vista disto, acrescentamos a esta discussão o investimento particular que a professora e pesquisadora Diana Taylor desenvolve através de seus estudos sobre a performance e a memória cultural nas Américas. Partindo do entendimento de que a performance é um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, a autora considera que os *estudos da*

[19] Alguns dos nomes citados nos artigos que foram listados no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB): Alice Piffer Canabrava; Anita Malfatti; Aracy Amaral; Aracy Guimarães Rosa; Lupe Cotrim; Maria Abreu (ligada a Camargo Guarnieri); Marlyse Meyer; Marta Rossetti Batista; Odette de Barros Mott; Oneyda Alvarenga; Tarsila do Amaral; Veridiana Prado; Yolanda Mohalyi. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp): Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles e Casa Rui Barbosa: Clarice Lispector.

performance permitem um alargamento no que entendemos por “conhecimento” (TAYLOR, 2013), ampliando com isso a noção de epistemologia e campo de pesquisa acadêmico. Com isto, Taylor sugere uma reorientação dos modos como se tem tradicionalmente estudado a memória e a identidade cultural das Américas. Percebendo que outras histórias, memórias e lutas poderiam se tornar visíveis se em vez de enfatizarmos em documentos literários e históricos, o olhar incluísse comportamentos performatizados, incorporados. Nesse sentido, explorar como a performance transmite conhecimento, traz consigo uma implicação política, ao compreender que não apenas pessoas letradas e poderosas podem reivindicar a organização da cultura compartilhada.

Importante pontuarmos que o conceito de performance não é estável e que o próprio termo abriga camadas complexas de significado e fenômenos díspares. Em um aspecto acadêmico, alguns a definem como um campo pós-disciplinar, outros como interdisciplinar ou até mesmo antidisciplinar. Sendo refletido pela linguística (John L. Austin), antropologia (Richard Schechner e Victor Turner), filosofia (Judith Butler), entre outros e outras autoras ao longo do século XX e XXI. Esse amplo espectro, que também inclui outras áreas, como a das Artes, formam o campo dos estudos da performance (*performance studies*) da New York University (NYU), a qual Taylor está vinculada.

Deste modo, o também professor de estudos da performance Richard Schechner, e um dos iniciadores desse programa na NYU, na seguinte citação, aponta as variadas questões suscitadas por esse campo de estudo:

> O que é performance? Uma peça teatral? Dançarinos dançando? Um concerto musical? O que você vê na TV? Circo e carnaval? Uma entrevista coletiva de um presidente da República? As imagens do papa, do modo como ele é retratado pela mídia - ou as constantes repetições do instante em que Lee Harvey Oswald era baleado? E esses -eventos têm alguma coisa a ver com rituais, [...] ou danças com máscaras como aquelas de Peliatan, em Bali? Performance não é mais um termo fácil de definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda parte. Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais. (SCHECHNER e MCNAMARA *apud* LIGIÉRO, 2021, p. 10)

Por essa abrangência as noções sobre a definição, papel e função da performance variam muito. As performances podem se constituir o objeto/processo de análise nos estudos da performance, e em um segundo nível, uma lente metodológica que permite aos pesquisadores analisar eventos como performances.

Neste sentido, em um recorte de gênero a filósofa Judith Butler (2018) traz para a discussão o termo *performatividade*. Este, que foi proposto pelo teórico J.L Austin na

conferência *Como fazer as coisas com palavras*, em 1955, e traz a dimensão de alteração do estado das coisas que os enunciados linguísticos possuem. É o caso das declarações, seja de um casal que ao dizer "sim" na frente de um juiz, se tornam casados, ou de um presidente que ao ordenar uma guerra, faz com que ela se materialize (BUTLER, 2018).

Entretanto, se para Austin o performativo aponta para a língua que age, Butler aponta que as normas de gênero nos precedem e atuam sobre nós, de maneira que vão ser produzidas e normalizadas, tornando-as difíceis de identificar (TAYLOR, 2013). Ou seja, nossa identidade de gênero não é um fato biológico, mas uma construção social. Em consonância, o Prof. Dr. Ferdinando Martins, em entrevista realizada em comemoração dos 40 anos do Programa de Pós-graduação de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, aponta que o pensamento de que "o homem é mais agressivo, a mulher, mais cuidadosa" (VIANA, 2021, p. 326) são performances esperadas do masculino e do feminino, não são inatas e sim aprendidas. Assim, os estudos da performance vão compreender através do que Schechner denomina de "comportamento reiterado"[20], que essas práticas são transmissoras de conhecimento, memória e identidade cultural, e por este motivo, funcionam como uma epistemologia.

Seguindo nesta linha de raciocínio, Taylor (2013) irá refletir sobre como as sociedades vão produzir e transmitir conhecimento, a partir de dois sistemas que operam de maneiras distintas dentro da cultura: o arquivo e o repertório. Enquanto os padrões de expressão cultural do arquivo existem, principalmente, na forma de textos, documentos, estatísticas, cartas, vídeos, ou seja, em materiais que, prioritariamente, tem a capacidade de persistir ao longo do tempo; o repertório consiste na cultura incorporada através de performances, gestos, oralidades, dança, canto, entre outros. Dessa maneira, o primeiro sistema, o arquivo, funciona acima da distância tempo-espacial, vem de "*arkhé*, significa também um começo, o primeiro lugar, o governo" (Taylor, 2013, p.48) e são resistentes a mudança. Já o repertório encena uma cultura incorporada, que requer presença. No campo da produção do conhecimento, as pessoas participam da criação e reprodução da cultura no momento de execução/performance dos atos incorporados, é por isso que, durante o ato de transmissão da cultura incorporada, há muito mais possibilidade de recriação da cultura do que na dimensão do arquivo.

---

[20] "Turner e Schechner vão responder: é a performance que nos torna humanos, é o aprendizado de performances. Tudo é performance no sentido em que todos os nossos comportamentos são repetidos. Portanto, em um sentido amplo, performance é um comportamento reiterado." Trecho retirado de entrevista de Ferdinando Martins para Fausto Viana em <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/697/620/2461> acesso em 23/02/2022

Ambos, arquivo e repertório, são fontes de informação seja em sociedades letradas ou semiletradas. Por essa razão, Taylor é enfática ao se opor a leituras binárias entre estes, pois em geral, trabalham em conjunto; sendo comum as práticas que pedem uma dimensão arquival alinhada a incorporada. Porém, a problematização que percorre sua pesquisa se dá em relação ao grau de legitimação que a epistemologia ocidental investiu nos arquivos para a constituição e manutenção das identidades culturais. Por isto, ela vai partir do giro epistêmico promovido pelos europeus no processo de colonização, que impuseram a dominância da escrita (arquivo) às práticas incorporadas(repertório) dos povos originários da América.

É importante compreendermos que os povos pré-coloniais também praticavam a escrita. A diferença é que esta servia como um "auxilio mnemônico" (TAYLOR, 2013, p.46) para as performances, por armazenarem as informações de forma mais precisa, mas ainda era dependente da cultura incorporada para sua transmissão, não o inverso. Danças, rituais, casamentos, funerais, produziam o conhecimento e constituíam suas identidades, inclusive a educação tinha como foco as técnicas do corpo como forma de manutenção dos saberes. Assim, apontamos que a percepção cultural dessas sociedades se dava a partir de seus repertórios.

O que ocorre a partir da colonização, como tática de implementação de sua cultura naquele território, é que de forma violenta e repressiva o colonizador destrói os arquivos que continham as narrativas históricas importantes daqueles povos, e ao mesmo tempo, persegue e deslegitima as práticas incorporadas ali existentes. Nesse período, a escrita começa a ganhar um poder excessivo em relação aos outros sistemas epistêmicos, o que permitiu que os poucos que a controlavam, a fizessem pelo viés eurocêntrico. Dessa maneira, a escrita assegurava que decisões importantes pudessem ocorrer sem a opinião da grande maioria da população, inclusive as mulheres que não tinham acesso a esta.

Tomando como base as aulas ministradas na disciplina de Performance pelo Prof. Me. Eduardo Bruno no semestre de 2021.2 na Universidade Federal do Ceará, destacamos que o processo de colonização não se estabelece enquanto uma negação da possibilidade de transmissão do conhecimento colonizador via cultura incorporada. Ao contrário disto, o que ocorreu foi uma subserviência da cultura incorporada aos modelos arquivais, focalizando os padrões culturais a partir da legitimação da escrita em relação a outros sistemas de produção de conhecimento. Foi assim que a epistemologia ocidental se construiu, prioritariamente, para operar, investir, valorizar e considerar mais confiável a compreensão e a transmissão da cultura a partir do arquivo. Por conseguinte, estabeleceu/estabelece-se leis, códigos de conduta e cânones como eixos de sua organização enquanto sociedade.

Em contraponto, a exemplo das sociedades pré-coloniais, quando o investimento cultural se dá, principalmente, pela ótica do repertório, as estruturas de transmissão de conhecimento acabam por ser mais maleáveis. Isso ocorre por decorrência do próprio processo de transmissão da cultura, operar por meio da importância dos agentes presentes, pois "o repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido" (TAYLOR, 2013, p. 50). Dessa maneira, cada vez que um ritual, festa ou uma dança é realizada, há a possibilidade intrínseca ao processo de transmissão via conhecimento incorporado, de que algo se modifique em decorrência daqueles que ali estão se apropriando, a seu modo, da cultura.

O que Taylor propõe é que se mudarmos o foco da cultura escrita para a incorporada, do discursivo para o performático, nós modificamos as nossas metodologias, nossa maneira de operar e transmitir o conhecimento. Sendo assim, se retomarmos as discussões que trouxemos no início deste tópico sobre gênero, percebemos que a grande maioria da produção de arquivos (textos, literatura, pintura, entre outros) acerca dos padrões de expressão cultural da mulher nas sociedades patriarcais, foram feitas por homens. A partir deste legado patriarcal, vão se operar repertórios de como devem ser as práticas corporais das mulheres e, caso os preceitos não sejam performados em consonância com o arquivo hegemônico, deve-se reprender ou punir os corpos em desobediência. Isto ocorreu de forma mais brutal em momentos históricos como a caça às bruxas ou nas ditaduras militares, mas também de formas mais normatizadas, através de imagens midiáticas que simbolizam imagens de padrões estéticos e comportamentais desejáveis.

Reconhecendo tal estrutura, e se, em vez de focalizarmos e balizarmos as práticas culturais em textos e narrativas do arquivo hegemônico, considerarmos as práticas incorporadas produzidas por mulheres que não são vistas como cânones apropriados – como o saber das parteiras, das mulheres de terreiros, de líderes comunitárias, entre outras –, e ampliarmos as fronteiras do que entendemos por conhecimento valido? E se, como Ribeiro (2019) diz, desestabilizamos e transcendemos "a autorização discursiva branca, masculina cis e heteronormativa" (p.27)? Nesse sentido, as artes podem ser um forte meio que vão gerar desconcertos e resistências, ao reavaliarem o que sabemos a partir de documentos e comportamentos e questionar quais são as fontes de conhecimento válidas e utilizá-las como objetos de denúncia.

Um exemplo, é o que o grupo estadunidense Guerrilla Girls realiza através de cartazes, livros, vídeos, stickers e exposições, ao divulgar números relacionados a representatividade das mulheres artistas nas galerias e museus, evidenciando o desequilíbrio de gênero existente no mercado das artes. Composto por ativistas anônimas, conhecidas por aparecer em público com

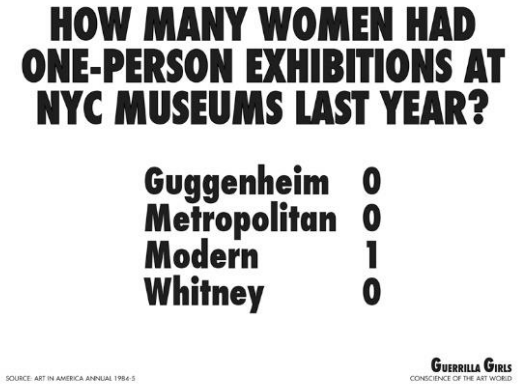
máscaras de gorilas, foi formado em 1985 após protestos que ocorreram em resposta a uma exposição no Museum of Modern Art na cidade de Nova York, que dos 165 artistas apenas treze eram mulheres.

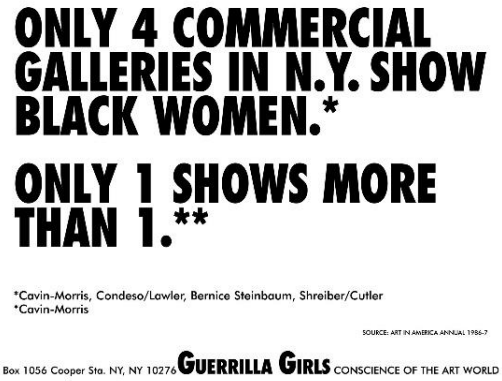
Figura 6 - Guerrilla Girls em Nova York

Fotografia de George Lange, 1985. Fonte: Revista Cult [21]

As GG se utilizam dos arquivos (estatísticas nos documentos), de maneira sarcástica, e suas declarações, além de trazerem à tona a vivência de muitas mulheres artistas, se articulam "com questões mais abrangentes e profundas em relação ao eurocentrismo, ao privilégio branco, à heteronormatividade e ao domínio masculino" (BECHELANY e PEDROSA, 2017, p.3).

Figura 7 – Obra de Guerrila Girls pergunta sobre museus de NY
Figura 8 – Obra de Guerrila Girls "apenas 4"





Art in America Annual 1986-87, 1986[22] e 1987[23]. Cartazes [Poster], 43 x 56 cm.
Fonte: BECHELANY e PEDROSA, 2017, p.8 e p.18.

[21] Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/guerrilla-girls-no-brasil-masp/> Acesso em: 20/06/2022.
[22] "Quantas mulheres tiveram exposições individuais nos museus de Nova York no ano passado? Guggenheim 0 Metropolitan 0 Modern 1 Whitney 0" (BECHELANY e PEDROSA, 2017, p.8).
[23] "Apenas 4 galerias comerciais em Nova York exibem mulheres negras. Apenas uma exibe mais que uma" (BECHELANY e PEDROSA, 2017, p.18).

As obras das GG evidenciam que no mundo das artes também ocorrem processos de exclusão que reafirmam uma série de hierarquias e valores que são normalizados na sociedade. O que não é reconhecido ou valorizado na sociedade, da mesma forma não é legitimado em muitas instituições e processos artísticos. Questões de gênero, raça, classe, sexualidade, capacitismo, por exemplo, durante muito tempo foram preteridos das discussões no campo estético.

Andrea Giunta (2019) aprofunda essas questões em seu livro *Feminismo y arte Latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* ao se perguntar se poderia o mundo das artes declarar-se fora das regras do regime patriarcal, estando livre de estereótipos de gênero. A curadora acabou se deparando com números – que incluem os das Guerrila Girls, mas também de suas pesquisas na Argentina e de outros países latino-americanos – que corroboram para demonstrar a marginalização histórica das mulheres artistas em relação aos homens nas artes visuais.

De maneira oposta às análises quantitativas, reiteramos que a história da arte abordou o corpo feminino de maneira extensa e controlada. Em sua grande maioria, retratou o corpo pelo fazer artístico dos homens, e dirigiu de forma a estabelecer os limites do que era correto aos papéis do feminino e do masculino e como estes deveriam ser representados. A obra das GG que traz a frase "As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos"[24] sintetiza duas importantes questões: a disparidade numérica de participação destas nas instituições e a representação do corpo feminino a partir de um olhar patriarcal.

Todavia, ressaltamos que essa nudez questionada na obra não é aquela que constitui estratégia de autonomia e emancipação das mulheres, pelo contrário, é a que as subjuga como sendo o "outro" em relação ao homem, objetos, destituídas de sua história, como já apontado em sua relação às narrativas que foram monopolizadas por sujeitos masculinos. Em outras palavras, sabemos quem as retrataram, mas invisibilizamos as histórias delas. Esse modo de operação de invisibilidade também foi orquestrado em outras linguagens artísticas, de diferentes maneiras em diversas localidades. Importante pontuar que existiram exceções e mulheres artistas que se destacaram em seus contextos históricos, por isso, frisamos que nosso objetivo não é realizar uma análise retrospectiva dessas especificidades e sim assinalar momentos significantes nos quais a exclusão/participação das mulheres ocorreu em maior/menor grau.

[24] Estatísticas do Museu de Arte de São Paulo, 2017. Disponível em (BECHELANY e PEDROSA, 2017).

Seguindo neste caminho, um marco temporal em relação a produção das mulheres foi a segunda metade do século XX, a partir do estabelecimento da segunda onda feminista[25]. Uma importante influência para o movimento desta época vem do estudo, já citado, que Simone de Beauvoir desenvolveu. Ao compreender a dimensão do "outro" da mulher em relação ao homem, a filósofa reflete sobre as condições da mulher na sociedade. Nessa perspectiva, ergue-se o pensamento de que o ser mulher não é uma definição biológica, mas das práticas sociais, e são estas práticas que vão impor uma relação de submissão, subordinação e invisibilidade em relação ao homem.

É no fervor dessas ideias que ocorre um deslocamento da crítica feminista para a produção artística, influenciando artistas nos anos 60-80 a reformular o que vinha sendo colocado como norma. Nesse momento, "diante de uma história de representações da arte altamente formalizadas [...], surgem imagens que desafiam a naturalização social e institucional do feminino e do masculino" (GIUNTA, 2019, p.13)[26], trazendo discussões sobre a emancipação política dos corpos e das subjetividades, colocando em xeque o conceito de singularidade biológica.

Ao iniciar uma investigação para compor o projeto de exposição *Radical Women Latin American Art, 1960-1985*, Giunta percebeu que as obras analisadas apresentavam zonas de contato, e que estas representações produziram uma reviravolta nos discursos sobre o corpo. Realmente, o corpo começava a ser experimentado e importar de novas maneiras, com especificidades relacionadas ao momento sociopolítico vivenciado. Tanto que, enquanto as mulheres nos Estados Unidos e Europa acompanhavam essa onda de renovações comportamentais, a América latina foi interrompida desses processos por causa dos golpes militares que se sucederam em diversos países. Tal interrupção se apresentava no corpo, como aponta a curadora:

> O arquivo não só exibia uma iconografia diferente associada ao corpo, mas também revelava até que ponto esses corpos haviam sido objeto de inscrições históricas

[25] A história do feminismo é sempre parcial e envolve questões de diversos grupos, por isto, muitas autoras destacam que são os feminismos, por conta de sua pluralidade. De forma didática ela é dividida em ondas que representam pontos históricos de relevância. A primeira onda ocorre no final do século XIX e envolve a reivindicação pelos direitos civis, principalmente o movimento pelo direito ao voto. A segunda onda inspirada pelo "O Segundo Sexo" de Simone de Beauvoir traz reflexões sobre as condições da mulher, principalmente entre 1960-1980 (ROMANO,2009; FISCHER,2017). A terceira onda está ligada à diversidade, a partir dos anos 1990. As teorias da filosofa Judith Butler são uma forte influência sobre a questão de sexo e gênero, além do interesse em não se pensar a mulher como sujeito único conectados com os pensamentos do feminismo negro, decolonial, interseccional, entre outros. Alguns teóricos e teóricas apontam uma quarta onda marcada pela massificação do feminismo através de ações popularizadas nas redes sociais (QUEIROZ, 2020).

[26] Original: *"Ante una historia de representaciones del arte muy formalizadas[...], irrumpen imágenes que interpelan la naturalización social e institucional de lo femenino y de lo masculino*".

> específicas, atravessadas, por exemplo, por tecnologias de abuso, submetidas à violência e tortura. As imagens funcionavam como um arquivo simbólico do lugar do corpo durante as ditaduras latino-americanas e da violência específica que os torturadores infligiam aos corpos das mulheres. Também funcionou como arquivo da investigação que estas artistas desenvolveram sobre estereótipos sociais, sexualidade, erotismo ou o doméstico, recorrendo, em muitos casos, ao humor ou a imagens altamente de confronto (GIUNTA, 2019, p. 21).

As características de questionamento e ruptura dos padrões, argumentadas pelo feminismo da segunda onda foram de encontro com os anseios de artistas da performance arte, que na década de 70 começava a se estabelecer como uma linguagem artística autônoma. Essa forma de arte, que se apresenta como um campo aberto, evoca um certo cuidado em relação a um discurso sobre o seu surgimento, pois são muitas as práticas e circulações. Aqui podemos incluir: as experiências das vanguardas futuristas, dadaístas e surrealistas (GOLDEBERG, 2015), os trabalhos do grupo Fluxus, as investigações dos grupos Living Theatre e Performance Group, os *happenings*, a *live art*, a *body art*, as experiências no Brasil de Flavio de Carvalho e do concretismo, entre outras ações.

Entretanto, mais do que traçar sua genealogia, nosso principal ponto de interesse na atividade performática é seu potencial de subversão dos sistemas sociais normativos que são aceitos como naturais. Assim, a partir do pressuposto que "romper as normas é a norma da arte da performance" (TAYLOR, 2011, p. 20) [27], muitas artistas se aproximaram desse fazer tanto pela corporeidade ativa que a linguagem oferece, mas também pelo elemento autobiográfico que permite que se posicionem como agentes de suas próprias narrativas e não separa as experiências pessoais da artística (ROMANO, 2009).

Adrian Piper, Carolee Schneemann, Cindy Sherman, Eleanor Antin, Gina Pane, Hannah Wilke, Karen Finley, Laurie Anderson, Lenora de Barros, Letícia Parente, Linda Montano, Mara Alvares, Márcia X, Marina Abramović, Martha Araujo, Martha Wilson, Monica Mayer (Polvo de Gallina Negra), Nelbia Romero, Pola Weiss, Rebecca Horn, Shigeko Kubota, Suzanne Lacy, Ulrike Rosenbach, Valie Export e Yoko Ono. Essas artistas, entre muitas outras que poderíamos citar, ofereceram através dos seus trabalhos a perspectiva subversiva da arte da performance – muitas vezes alinhado a outros suportes (como fotografia e vídeo) – questionando a função do corpo e revisando o lugar do feminino. Com ações que tiveram o corpo como matéria prima de seu fazer, destacaram que este não é um espaço neutro, sendo vivenciado de uma maneira muito pessoal, e ao mesmo tempo, "produto e coparticipante de forças sociais que o tornam visível (ou invisível) por meio de noções de gênero, sexualidade,

[27] Original: "el romper las normas es la norma del arte del performance".

raça, classe e pertencimento (em termos de cidadania, por exemplo, ou estado civil ou migratório), entre outros" (TAYLOR, 2011, p. 12) [28].

É nesta perspectiva que os pensamentos da curadora Andrea Giunta e da professora Diana Taylor se encontram, ao compreenderem que essas performances artísticas são formas de transmissão de conhecimento sobre uma época, que conseguiram romper com certas epistemologias impostas. Pois, ao mesmo tempo, que produziram reviravoltas no discurso sobre o corpo e reivindicaram uma maior parcela de participação nas instituições, também demonstraram o quanto o mundo da arte replica violências patriarcais em formas de exclusão, negação e invisibilidade.

Concordamos com a afirmação de Giunta de que a violência simbólica é eficaz em eliminar vozes dissidentes, visto que, ao excluirmos as obras de mulheres impossibilitamos a construção de novas formas de compreender o mundo. Portanto, nas últimas décadas as mulheres artistas além de descentrarem o papel histórico do arquivo, utilizando-os como objetos de denúncia, tensionaram os repertórios estabelecidos pela cultura dominante. Somado a isso, a partir dos anos 90 do século XX, tanto as discussões acadêmicas impulsionadas pela filósofa Judith Butler e a crítica feminista, como as práticas feministas, artísticas relacionais e participativas voltam suas forças de mobilização para a diversidade e inclusão.

Como pontuamos anteriormente, Butler (2018) aprofunda as questões de gênero a partir das discussões de *performatividade,* ao compreender que nosso gênero será classificado através de poderes discursivos e institucionais (arquivo) desde que nascemos. Ou seja, desde esse primeiro momento, vamos performando o que as expectativas do que é masculino ou feminino esperam de nós. Porém, essas normas não são inscritas em nós de modo estático, elas vão se corporificando (repertório) a medida do tempo, e é neste ponto que "esses modos de corporificação podem se provar formas de contestar essas normas, até mesmo rompê-las" (Butler, 2018, p. 37). Ou seja, não existe a reprodução das normas e discursos autoritários de gênero sem a sua representação corporal, os repertórios. Neste ponto é preciso relembrar que a transmissão cultural pela ótica de formas corporificadas é mais maleável e tem consequências mais difíceis de se prever. É neste sentido, que a autora aponta para a possibilidade do surgimento de masculinidades e feminilidades dissidentes à proposta hegemônica, e o pensamento do gênero como fluido, podendo este se alterar durante a vida de uma pessoa.

---

[28] Original: "el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) através de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros".

Ainda no sentido da diversidade e inclusão, o pensamento feminista assume uma visão crítica em relação ao que foi ocultado em relação às mulheres subalternizadas, se opondo à ideia de mulher como sujeito único e universal, representado pela branca, cis e heterossexual. Nessa perspectiva, desenvolve-se uma ampla agenda política que tem como horizonte a transformação completa da sociedade; incluindo um conjunto de identidades que experenciam a exclusão seja de gênero, classe, sexualidade ou raça. Publicações como o *Feminismo para os 99%* de Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019) traduzem tal pensamento ao afirmarem que não é mais possível abandonar nenhuma mulher, sendo necessário combater todos os tipos de opressão, incluído uma luta sistemática contra o capitalismo.

Esses pensamentos vão ser refletidos no campo artístico em projetos que tem como prioridade afirmar a coletividade, em oposição a uma visão individualista pautada na doutrina neoliberal. A curadora de arte Claire Bishop (2012) nos explica que os anseios desses projetos vão se diferenciar de uma configuração que girava em torno de um artista individual, produtor de um objeto (um quadro, um livro etc.) que se destinava a um espectador que observava em silêncio. Ou seja, da década de 1990 até a atualidade, em um recorte ocidental, houve um crescente interesse de artistas em facilitar/colaborar em projetos de maior prazo que contam com a participação de um grupo de pessoas, para juntos produzirem seja uma performance, uma manifestação, uma rádio comunitária ou até mesmo um abrigo para mulheres vítimas de violência. Nesse sentido, podemos pensar essas práticas como um espaço híbrido, a partir do que a professora Illeana Diéguez (2011) aponta sobre os entrecruzamentos não apenas das linguagens artísticas – teatro, arte da performance, artes visuais – mas também do ativismo, da filosofia, de posicionamentos políticos e circunstâncias sociais.

O Mujeres Creando, coletivo feminista boliviano, é um exemplo que aglutina os anseios dessa reorientação no campo das artes. Criado por Maria Galindo, Julieta Paredes e Monica Mendoza, a organização tem uma proposta comunitária, sendo composta por mulheres de diversas origens culturais, étnicas e sociais (Hemispheric Institute[29]). Mujeres Creando considera a base de sua luta o posicionamento contra o Estado neoliberal e a favor das mulheres tomarem parte na esfera pública, conforme apresentação em seu *site*:

> Mujeres Creando nasceu em 1992 como resposta a dois fenômenos muito importantes: "Em 1992 na Bolívia já havia sido criado um consenso neoliberal muito forte no qual absolutamente toda a sociedade participava e tinha que ser quebrado em algum canto." Assim, a organização partiu para questionar aquele discurso que, em certa medida, era promovido por ONGs de mulheres que defendiam o discurso da "igualdade". A marca de origem está no confronto com esse discurso neoliberal e também por uma forte

[29]Disponível em: https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/235-mujeres-creando.html Acesso em 10/06/2022.

> crítica à "esquerda" boliviana que considerava as mulheres "como apoio logístico, como trabalho livre, como espólio sexual, como massa que opera as mobilizações, mas que não conta, nem tem (MUJERES CREANDO, s/d, s/p)[30].

Nessa perspectiva, o grupo luta diretamente com questões relacionadas aos direitos das mulheres, trabalhando através de ações que envolvem sua contínua presença nas ruas, reivindicando o espaço que o sistema patriarcal se apropriou. Em sua publicação *La Virgen de los deseos* de 2005, a organização realiza um panorama sobre seus posicionamentos políticos e afirmam: "não somos artistas, somos agitadoras da rua"[31] (p.197), e assim o fazem através de grafites, performances, debates públicos e manifestações.

Figura 10 - Grafites Mujeres Creando I

Figura 9 - Mujeres Creando 2

Fotografias. Fonte: Página do Mujeres Creando [32]

De forma a aglutinar diversos desejos de apropriação do espaço urbano, a organização mantém um espaço feminista em La Paz. Com nome homônimo ao da publicação, a casa que abriga o projeto funciona a partir da autogestão e conta com alojamento, oficina de serigrafia, venda de comida com preços acessíveis, transmissão da rádio *Deseo* focada em notícias das lutas e denúncias das mulheres e publicações de diversos materiais feministas.

---

[30] Original: "*Mujeres Creando nace en 1992 como respuesta a dos fenómenos muy importantes 'En el año 92 en Bolivia ya se había creado un consenso neoliberal muy fuerte en el que participaba absolutamente toda la sociedad y había que romperlo por alguna esquina'. Así, la organización se propuso cuestionar ese discurso que en alguna medida, era impulsado por Ong's de mujeres que embanderaban el discurso de la "igualdad". La marca de origen está en el enfrentamiento a ese discurso neoliberal y también por una fuerte crítica a "la izquierda" boliviana que consideraba a las mujeres "como apoyo logístico, como mano de obra gratuita, como botín sexual, como masa que opera las movilizaciones pero que no cuenta ni tiene"*. Disponível em: http://mujerescreando.org/ Acesso em: 20/06/2022.

[31] Original: "*No somos artistas, somos agitadoras callejeras*".

[32] Disponível em: <http://mujerescreando.org/category/grafitis/> / Acesso em: 5/04/2022

Figura 11 - Espaço das Mujeres Creando – Virgen de Los Deseos

Fonte: Facebook do La casa de Mujeres Creando [33]

Por fim, citado por muitas feministas como o "século das mulheres", quisemos demonstrar a potência das discussões que foram geradas no século XX através da crítica feminista e na prática de artistas. Compreender os arquivos e repertórios que nos foram impostos pelo patriarcado colonial é uma forma de desnaturalizar as percepções acerca da participação do corpo feminino na sociedade e nos questionar: Quem nunca precisou pensar sobre participação porque sempre foi inerentemente incluído? Essa última experiência relatada em coletividade realizada por mulheres, nos faz retomar a compreensão da importância de tomar parte na esfera pública, já que elas foram, por muitas vezes, apagadas e excluídas deste local.

Nesse sentido, como diria Silvia Federici (2020), resistência e ação coletiva são características essenciais das mobilizações sociais organizadas por mulheres na América Latina desde a década de 70. Partindo dessa inquietação, tomamos o caminho de pesquisar práticas que incluem ações coletivas e que produzem outros repertórios além dos impostos hegemonicamente. Em uma perspectiva participativa, nos interessam obras que foram realizadas por mulheres, em trabalhos que foram sendo construídos a partir de encontros, seja em formato de oficina, manifestações ou conversas virtuais. É na intersecção entre as teorias feministas, a criação artística e os conceitos de arte participativa e performance que iremos analisar e convocar as vozes e corpos de outras mulheres para discutirmos sobre a potência de se estar e produzir em aliança.

[33] Disponível em: <https://www.facebook.com/VirgenDeLosDeseosLaCasaDeMujeresCreando> Acesso em: 5/04/2022.

2 CAPÍTULO 2 - Corpos em aliança: Mulheres nas práticas performativas

Conforme discutimos até o momento, nossa maneira de operar e transmitir o conhecimento, perpetrados na dinâmica patriarcal-colonial-capitalista, efetivaram uma série de exclusões econômicas, sociais e culturais, impondo ao corpo feminino o pertencimento a certo espaço-tempo. Como forma de resposta a esse conjunto de determinações operado pelo arquivo/repertório hegemônico, ou pela lógica de partilha policial, artistas, principalmente ao longo do século passado, se expressaram através de ações corporificadas e coletivas. Muitas dessas manifestações artísticas visavam o exercício de recuperação da sua participação no comum e operaram como um tensionamento desse *a priori* que direcionava os modos de visibilidade e do fazer das mulheres.

Tendo isso em vista, é de nosso interesse compreender o caráter estético-político dessas práticas que denominamos participativas. Analisando-as tanto no sentido de colocarem em prática o "fazer junto" se contrapondo à perspectiva individualista do capitalismo de doutrina neoliberal, teorizado por Judith Butler (2018), como seu comportamento múltiplo, de incessante reconfiguração, fundamentadas pelo regime estético das artes proposto por Ranciére (2009). Para isto, dialogamos com os estudos sobre arte participativa de Claire Bishop, cenários liminares de Illeana Diéguez e estética do performativo de Erika Fischer-Lichte. O escopo teórico, neste capítulo se entrelaça com práticas artísticas. Buscamos compreendê-las de maneiras não hierárquicas, sem ordem de importância, como formas de conhecimento que nos fazem abranger as camadas dessas práticas participativas. O grupo chileno LASTESIS, a guatemalteca Regina José Galindo e a brasileira Renata Felinto contribuem para essa discussão.

2.1 O caso LASTESIS e o direito performativo de aparecer

Em 20 de novembro de 2019, nas ruas de Valparaíso no Chile, cerca de 45 mulheres com olhos vendados, vestindo roupas de festa cantaram e desempenharam a coreografia da performance intitulada *Un violador en tu camino*. A ação foi criada como parte de uma peça teatral do coletivo interdisciplinar e feminista LASTESIS, composto por quatro mulheres; Daffne Valdés, Lea Cáceres, Paula Cometa e Sibila Sotomayor. Fazendo parte da programação do Festival FUEGO, o grupo realizou uma convocatória e encontro de preparação com outras mulheres que tiveram interesse em integrar a performance junto ao LASTESIS. No dia seguinte o vídeo da ação foi postado no Instagram do grupo, gerando diversos comentários e o interesse de refazer a ação.

Cinco dias depois, no Dia Internacional de Combate à Violência Contra a Mulher, na Plaza de Armas da capital chilena, a performance contou com a participação de um número ainda maior, reunindo centenas de mulheres. Os registros deste dia alastraram pelas redes sociais, de maneira que outras mulheres e coletivos de diversos países começaram a entrar em contato com as integrantes do LASTESIS, visando realizar a intervenção em suas cidades. Após disponibilizem a base musical e letra, a performance tomou uma expansão significativa e global, sendo performada na Cidade do México, Madrid, Nova York, Paris, Sidney, diversas cidades brasileiras e muitas outras ao redor do mundo, se tornando um canto de protesto feminista.

Figura 12 - Performance "Um violador en tu camino" do coletivo LASTESIS

Fotografia de autor desconhecido. Fonte: Ohio State University [34]

Neste sentido, em sua publicação *Quemar el miedo - um manifiesto* de 2021, o coletivo explica que seu principal objetivo, desde o surgimento em 2018, é difundir as teses de autoras feministas através de uma transferência do teórico para o prático, integrando as artes cênicas com outras expressões artísticas, de forma a contribuir para sua divulgação. Paula Cometa em entrevista à BBC[35] em 2019 explicou que a denúncia explicitada em *Un violador en tu camino* tem como sustento teórico as ideias que a antropóloga argentina Rita Segato aborda em relação à violência de gênero. Ao desmistificar a figura do estuprador como sujeito que exerce a violação por prazer sexual a autora compreende que existem dinâmicas psíquicas, sociais e culturais envolvidas neste ato. Partindo desse pressuposto, as integrantes passaram a investigar sobre violência sexual, homicídio e estupro no contexto chileno e constataram que as denúncias desta natureza desapareciam no próprio sistema de justiça.

---

[34] Disponível em: <https://clas.osu.edu/news/take-part-un-violador-en-tu-camino-flash-mob> Acesso em 24/04/2022.

[35] Entrevista BBC News Brasil: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50711095> Acesso em 20/04/2022

Nessa perspectiva, a letra que acompanha toda a ação se desvia de uma noção de escolhas individuais – vestimenta ou local que a vítima estava – e foca em expor a violência e opressão sistemática perpetrada pelo Estado e suas instituições sobre os corpos femininos, como podemos observar nos seguintes trechos:

O patriarcado é um juiz,
que nos julga por nascer,
e o nosso castigo
É a violência que não vês
[...]
Feminicídio.
Impunidade para os assassinos
É agressão
O estupro, ocultação
[...]
E a culpa não era minha
nem onde estava, nem como vestia.
[...]
O estuprador és tu.
O estuprador és tu.
É a PM
São os juízes.
É o Estado.
O presidente.
O estado opressor é um macho estuprador
O estado opressor é um macho estuprador
(Portal Catarinas, 2019)[36]

Foram milhares de mulheres que cantaram esses trechos em praças, monumentos históricos, igrejas, estádios, entre outros espaços públicos. As palavras, a coreografia e a venda nos olhos foram sons e imagens que ecoaram não apenas nas ruas, mas se alastraram de forma intensa pelas redes sociais, fazendo com que a ação fosse ao mesmo tempo, atacada e compartilhada. Como o LASTESIS (2021) afirma, tanto representantes do governo quanto a imprensa tinham algo a opinar sobre a intervenção, revelando o incomodo e a potência do encontro dessas mulheres no espaço público.

[36] Trecho retirado da página do Facebook do Portal Catarinas, quando a performance foi realizada em Florianópolis: <https://www.facebook.com/portalcatarinas/videos/445472549677209/> Acesso em 20/04/2022. Trecho original em publicação do Coletivo LASTESIS (2021): El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que no ves / Es femicidio. Impunidad para mi asesino. Es la desaparición. Es la violación ./ Y la culpa no era mia, ni dónde estaba ni cómo vestia./ El violador eras tú. El violador eres tú. Son los pacos. Los jueces. El estado. El presidente. / El estado opresor es un macho violador. El estado opresor es un macho violador.

Figura 13 - *Um violador en tu camino* em Santiago

Fotografia de autor deconhecido. Fonte: 24 Horas Canal de Notícias[37]

Figura 15 - Performance *Um violador en tu camino* em Fortaleza

Figura 14 - Performance *Um violador en tu camino* em Paris

Fotografias. Fontes: Esq: Acervo da artista participante Jessica Teixeira. Dir: BBC[38]

Toda essa comoção em torno de *Un violador en tu camino* nos permite vislumbrar alguns aspectos que interessam para discutirmos sobre a coletividade gerada pelo encontro entre mulheres nas práticas artísticas e ativistas. A primeira se refere ao que a escritora Naná Queiroz (2020) denomina de Primavera das Mulheres, simbolizando a massificação do feminismo

[37] Disponível em: <https://www.24horas.cl/regiones/valparaiso/himno-un-violador-en-tu-camino-se-realizo-frente-al-congreso-nacional-378704> Acesso em 27/04/2022.
[38] Disponivel em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50711095> Acesso em 20/06/2022.

decorrente da popularização da internet, no qual uma nova geração de ativistas tomou as ruas e as redes sociais.

De fato, as campanhas virtuais geraram uma intensa mobilização ao redor de discussões e denúncias importantes para as mulheres, trazendo à tona o que antes se encontrava silenciado. Chega de Fiu Fiu, #NãoMereçoSerEstuprada, #CarnavalSemAssédio, #NiUnaMenos e #MeToo, são alguns exemplos que, em formato de rede virtual e em protestos na rua, fizeram surgir um acolhimento e um reconhecimento de que casos de assédios e violência contra as mulheres ainda são abafados e invisibilizados pela sociedade. A extensa quantidade de depoimentos que contestaram e compartilharam das mesmas dores, angústias e injustiças, apenas confirmaram que essas experiências não são casos isolados. Isso posto, compreendemos que as mulheres na sociedade capitalista patriarcal são atravessadas – em diferentes intensidades – pelas mesmas violências e opressões históricas.

Afirmando essa perspectiva, o texto de abertura da publicação do LASTESIS se chama *Nosotras*. Na tradução para o português, o pronome significa "nós", sendo que na língua espanhola ao utilizar o artigo "a" denota-se a referência a um grupo formado apenas pelo feminino, destoando de "Nosotros" que abrange o masculino e o feminino, ou apenas o masculino. Essa decisão vem através da compreensão de que "a experiência de uma é a experiência de todas" (LASTESIS, 2021, s/p.) [39]. Confirmando esse aspecto, o texto narra diversas destas que atingem muitas mulheres: abandono parental, violência doméstica, abusos sexuais, medo de estar no espaço público, menores salários em relação aos homens, invisibilidade em seus discursos, entre outras. Dessa maneira, se colocar no lugar da outra e tomar seu relato pessoal como experiência coletiva trata-se de estratégia de defesa, conforme explicam:

> O isolamento de sentimentos e experiências permitiu que o patriarcado nos pegasse de surpresa, sozinhas e angustiadas. Através da internalização de empatia e sororidade, em conexão com o coletivo, é que podemos nos defender das jaulas patriarcais.
> "Não sou eu". "Não é minha culpa". "Não é só contra mim."
> Não é depressão, é capitalismo e patriarcado. (LASTESIS, 2021, p. 9) [40]

Em concordância com a passagem acima, aproximamos o pensamento desenvolvido pela filósofa Judith Butler em seu livro "Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma

---

[39] Original: "*La experiencia de una es la experiencia de todas*".

[40] "*El aislamiento de los sentires y de las experiencias le ha permitido al patriarcado tomarnos por sorpresa, solas y angustiadas. A través de la internalización real de la empatia y sororidad, en vinculación con el colectivo, es que podemos defendernos de las jaulas patriarcales. «No soy yo». «No es mi culpa». «No es solo contra mí». No es depresión, es capitalismo y patriarcado"*.

teoria performativa de assembleia", no qual, explica que a leitura individualizante sobre o fracasso e o sucesso das pessoas resulta do avanço da economia neoliberal e das concepções de individualismo político e econômico. A autora aponta que em uma perspectiva moral, a racionalidade neoliberal estimula que a sujeita(o) seja autossuficiente, entretanto, em um nível econômico nos deparamos com uma crescente perca de direitos a moradia, emprego e saúde, devido ao baixo investimento em políticas públicas. Por conseguinte, a dificuldade de se inserir nos padrões impostos por esse sistema levam à sujeita a um estado de ansiedade e fracasso, conforme apontado no trecho acima do LASTESIS, eclipsando qualquer sentindo de "responsabilidade social comum" (BUTLER, 2018, p. 20) e convertendo a população em seres em potencial ou efetivamente precários.

Para a filosofa, a condição precária é uma verdade existencial, ou seja, todo ser vivente pode ser acometido por uma doença, sofrer acidentes ou ser morto por um fenômeno natural (furacão, terremotos etc). Entretanto, ao aprofundar essa discussão, percebe que certas populações são diferencialmente expostas a esses riscos, seja por condições de violência ou ausência de políticas para grupos que estão vulneráveis. Neste último caso, a autora passa a usar o termo *precariedade*, se referindo como "a distribuição diferencial da condição precária" (BUTLER, 2018, p.41).

Neste sentido, em um recorte de gênero, Butler encara a precariedade como uma categoria que engloba mulheres, *queers* e pessoas transgêneras e que pode operar como um lugar de aliança entre essas pessoas. Defendendo que, por meio da união desses corpos, seja em forma de assembleias, greves ou vigílias em locais públicos, podemos ver aspectos imperfeitos da política atual, e perceber que estamos diante de condições compartilhadas de existência, não individualizadas. É a partir dessa aliança que essas vozes – percebidas como ruídos – e esses corpos – que não tomam parte de certa dimensão pública – podem se fazer reivindicar daquilo que necessitam para uma vida mais vivível. É o que ocorre na performance *Un violador en tu camino*, que ao expor a precariedade de milhares de corpos femininos, demonstra a existência de um fracasso social no sentido de organizar um conjunto de medidas que torne a vida das mulheres mais segura.

Outro aspecto importante, salientado pela autora, é a importância política da ação plural e corpórea, ao repensar se a verbalização e a escrita precisam ser a norma sobre uma ação expressiva. Para Butler um grupo de pessoas comparecendo, permanecendo e compartilhando o mesmo espaço já é, por si, um evento politicamente significativo, antes mesmo de expor suas exigências através de palavras ou de forma escrita, conforme sintetiza no seguinte trecho:

> [...] quando corpos se juntam na rua, na praça, ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetada pelas formas induzidas de condição precária (BUTLER, 2018, p.17).

Ou seja, em uma época que as formas coletivas de vida estão sendo destruídas, é na aliança, no estar junto, no estabelecimento de diálogos e na ocupação dos espaços públicos que as mulheres têm lutado de forma resistente contra a ocultação de seus sofrimentos. Silvia Federici nos indica que essa resistência ocorre na América latina desde a década de 1970, a exemplo das *ollas comunes* (2019) organizadas por mulheres no Chile e Peru, para sanar a necessidade básica de alimentação; hoje continuam este caminho nas periferias das megacidades ao criarem "uma economia política baseada em formas cooperativas de reprodução social" (FEDERICI, 2020, p. 6). Nesse sentido, interessa-nos questionar como podemos criar fissuras e performances que rejeitem essa moralidade individualizante e a forma de partilha predatória que nos está sendo imposta pelo sistema capitalista.

Para o LASTESIS "a arte é a trincheira de luta e resistência"[41] (2021, p.108) que elas escolheram para denunciar as violências estruturais relacionadas ao corpo feminino, e reiteram sua crença no potencial da arte coletivizada dos corpos por meio de experiências comuns. A experiência de *Um violador en tu caminho* materializa o pensamento de formação de uma rede feminista e nos serve de exemplo sobre um giro performativo e social que ocorreu nas artes, principalmente no final do século passado, o qual abordaremos no próximo tópico.

2.2 A participação como escolha artística

A última década do século passado foi marcada pela proliferação de práticas artísticas interessadas em mobilizar a participação e colaboração de grupos de pessoas em sua feitura, de maneira a repensar a arte de forma coletiva. Desde então, projetos que ensaiam formas de produção em conjunto, implicando a colaboração entre artistas e não artistas tem se estabelecido de maneira crescente no mundo das artes e se tornado objetos de estudo de curadores e pesquisadores no tema[42]. A escrita deste tópico aproxima alguns pensamentos que foram produzidos acerca da potência da participação nas práticas contemporâneas, não nos cabendo

---

[41] Original: "*El arte es la trinchera de lucha y resistência".*

[42] Nicolas Bourriaud, Paul Ardenne, Grant Kester, Reinaldo Laddaga, Claire Bishop são alguns nomes que podemos citar.

abarcar e nem encerrar a extensa e contínua discussão sobre o tema. Dessa maneira, determo-nos em alguns expoentes como estratégia pedagógica para o debate.

Em 2006, a crítica de arte Claire Bishop lançou a publicação intitulada *Participation*, na qual indica que uma das marcas da arte do século XX estava pautada no desejo em diminuir a distinção existente entre produtores e receptores, procurando uma nova forma de estabelecer a relação entre artista e espectador. Neste sentido, a autora se propôs a reunir textos que apontam para a longa trajetória histórica, artística e teórica que ocorreram ao longo do século e acabaram por orientar e antecipar as maneiras de fazer desses projetos que vão eclodir na década de 1990. Seis anos depois desta publicação, Bishop aprofunda seu estudo nesse campo expandido de práticas artísticas em seu livro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* e afirma que, apesar dessas práticas serem nomeadas das mais diversas maneiras[43], sua escolha é se referir a esta tendência como *arte participativa*. A escolha do léxico se dá para enfatizar que os processos estudados em sua publicação giram em torno do envolvimento de muitas pessoas que vão constituir o meio e material artístico central, os diferenciando das relações de um-para-um da arte interativa (BISHOP, 2012).

Em 2006 o professor argentino Reinaldo Laddaga publica seu estudo *Estética da Emergência* o qual vai explicar que nas últimas três décadas nos encontramos em uma fase de reorientação das artes. Neste sentido, aponta para uma transição a qual os artistas estão respondendo à um esgotamento do paradigma moderno e as relações hierárquicas que se consolidaram em seu interior. Facilitar a participação de pessoas de diferentes proveniências, lugares, idades e classes é um dos sinais que ele aponta desta mudança. Para Laddaga (2012), essas práticas fazem parte de um projeto que renuncia a produção de obras de arte e do espectador contemplativo e preferem,

> [...] **iniciar ou intensificar processos abertos de conversação (de improvisação) que envolvam não artistas, durante longos períodos de tempo, em espaços definidos,** onde a produção estética se associe ao desenvolvimento de organizações destinadas a modificar estados de coisas em tal ou qual espaço, e que apontem para a constituição de "**formas artificiais de vida social", modos experimentais de coexistência** (LADDAGA, 2012, p. 28, grifo nosso).

As partes grifadas nesta citação correspondem duas importantes características que são analisadas tanto por Laddaga como por Bishop, mas também por outros autores e autoras que pesquisam práticas que focam na participação: o desejo em romper com a relação tradicional

---

[43] Alguns nomes que a autora traz em seu livro: "*socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art*." (BISHOP, 2012, p. 1).

entre objeto de arte, artista e espectador e a dimensão social que essas práticas privilegiam. Tomando a primeira característica trazida por Laddaga para discutirmos, a configuração cultural convencional estabelecida se organizava em torno da obra enquanto objeto que se materializava em formas de quadro ou livro, e se destinavam a um espectador ou leitor retraído e silencioso. Da mesma maneira, o teatro perseguia as premissas de uma concepção dramática que se legitimava, quase que de forma exclusiva, pelo texto literário e em artifícios (luz, atuação) que distanciavam tanto a plateia da cena, como em "apagar" os atores para sobressair o personagem. Porém, o desejo de romper com essa relação tradicional é uma das narrativas que vai atravessar a modernidade, pautada no impulso de lutar contra o que seria um estado de alienação produzido pelo "espetáculo da vida moderna" (BISHOP, 2012, p. 275).

Posto isto, as práticas artísticas que vão se estabelecer, principalmente depois da década de 1960, visam pressionar esse modo de produção e de consumo artístico, focando em experimentar novos modos de criação que se baseiam nas relações entre as pessoas. É neste momento que Erika Fischer-Lichte (2019) discorre sobre o que nomeia de uma "virada performativa" nas artes, que imprimiu não apenas um impulso performativo em diversas linguagens, como culminou na criação da performance como uma delas. Essa virada embaralhou as fronteiras dos gêneros específicos de cada arte e tornou questionável "a tradicional distinção heurística entre estética da produção, estética da obra e estética da recepção" (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 25). De fato, em vez de criar obras, esses artistas tornam-se cada vez mais interessados em produzir acontecimentos, que envolvam não apenas eles, mas seus espectadores.

Seguindo neste raciocínio, Bishop explicita que a reorientação entre objeto de arte, artista e público vão seguir da seguinte maneira:

> O artista é concebido menos como produtor individual de objetos discretos do que como colaborador e produtor de situações; a obra de arte como produto finito, portátil e mercantilizável é reconcebida como um projeto contínuo de longo prazo, com início e fim incertos; enquanto o público, antes concebido como 'espectador' ou 'observador', agora é reposicionado como coprodutor ou participante (BISHOP, 2012, p.2) [44]

Em um recorte ocidental, tanto Bishop como Fischer-Lichte vão analisar momentos históricos em que esses ideais foram testados, dos quais podemos destacar: as *serates* do Futurismo italiano, em que os espectadores se tornavam atores mediante o poder de provocação

[44] Original: "*The artist is conceived less as an individual producer of discrete objetcs than as a collaborator and producer of situations; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceveid as an ongoing long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceveid as a ´viewer´or ´beholder´, is now repositioned as a co-producer or participant*."

indo contra a monotonia do teatro convencional; o modelo brechtiano de distanciamento do público, para se ter uma visão mais crítica da obra que estava sendo apresentada; a quebra de barreiras entre público e atores, arte e vida proposta por Artaud; as discussões em torno da escultura social de Joseph Beuys e a proposição de fusão entre criador-espectador nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Indo de encontro com a segunda característica que destacamos na citação de Laddaga, Claire Bishop (2012) explica que a cada momento histórico a arte participativa adquire novas formas e discussões. De fato, essa vontade de criar junto e de encorajar novas formas de coexistência, em geral, concentrou os anseios em relação a um século que discutiu muito sobre individualidade e coletividade. Para isto, a autora se apoia no argumento do situacionista Guy Debord em relação ao capitalismo e seus efeitos alienantes e de fragmentação do laço social, de maneira que a prática artística buscaria oferecer alternativas para reestabelecer esse vínculo. Dessa forma, em uma perspectiva eurocêntrica, a autora sinaliza três momentos que vão indicar o triunfo, a resistência e o colapso de uma visão coletivista de sociedade e suas respostas no campo artístico: As vanguardas na Europa e o teatro desenvolvido pós-revolução russa, os movimentos sociais e políticos após os anos 1960 do Situacionismo, happenings e o grupo teatral Living Theatre, e a arte participativa após a queda do muro de Berlim em 1989 (BISHOP, 2012).

Na América Latina, essa busca e afirmação pela coletividade, ocorre através de uma intensa luta política e social. A partir dos anos 1960, muitas das ações participativas foram desenvolvidas em resposta à brutalidade das ditaduras militares, como exemplo da discussão e denúncia social desenvolvida por Augusto Boal em seu Teatro do Oprimido. Ao estudar o campo cênico latino-americano, a pesquisadora Ileana Dièguez (2011) assinala que a partir da década de 1990, o teatro já se configurava por uma contaminação de entrecruzamentos de linguagens diversas – a dança, as artes visuais, a performance arte. Estes processos que a autora vai denominar de “hibridismo artístico” vão se articular com o tecido social que estão inseridos, e se propor como rituais públicos e participativos. Entretanto, a autora ressalta que essas experimentações não chegaram por uma necessidade de se afinar com uma estética estrangeira, mas por uma procura de outras alternativas que pudessem fazer com que a arte pudesse resistir a tempos difíceis, herança do fazer em regimes ditatoriais:

> Na América Latina, a necessidade de manter vivo o teatro como ato de convivência, como espaço de diálogo e encontro, foi decisiva na procura de novos temas, de novas formas de escrita e de nova produção cênica. Essa urgência impulsionou a criação dos teatros independentes e de criação coletiva. Diversos grupos teatrais nascidos na Colômbia, Argentina, Peru e Brasil, que conseguiram ganhar espaços próprios

> reconhecidos e apoiados pelo seu público, à margem de qualquer apoio ou compromisso institucional, têm sido e são ainda importantes núcleos de cultura viva, referências essenciais para todo estudo sobre os processos culturais em qualquer um desses países (DIÉGUEZ, 2011, p. 24).

Partindo desse pensamento, Diéguez abre sua pesquisa para um território "não-teatral" de cenários liminares, pois, compreende que há algumas décadas as práticas cênicas tentam se expressar de maneira híbrida, sendo um desafio para os que ainda a pensam de forma segmentada. A "virada performativa" de Fischer-Lichte, os "cenários liminares" de Diéguez e a "virada social" de Bishop, são maneiras de nomear momentos os quais, as práticas artísticas romperam com uma natureza ordenadora das hierarquias de temas e gêneros. Rancière (2009) também irá refletir sobre esse aspecto, não se baseando em uma marcação de espaço-tempo na história, mas através do que chama de regimes de identificação das artes para pensar a "ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas" (RANCIÈRE, 2009, p.28), em outras palavras: os modos de fazer, ver e pensar a arte.

Em artigo que aborda este tema, Daniela Blanco (2019) nos explica que a ideia dos regimes trata de perceber as fronteiras que delimitam os modos de visibilidade e de pensabilidade dentro de uma comunidade, desse modo, a noção do que vai ser percebido como arte ou não depende de configurações sensíveis que podem se modificar. Na tradição ocidental, Rancière (2009) aponta para três regimes (ético, representativo e estético) nos quais a arte teria estatuto diverso e que apesar de coexistirem há dominância de um sobre o outro. No caso, é na definição do regime estético que compreendemos o pensamento que veio se formando no último século.

Contraposto ao regime representativo, que se pauta no princípio mimético de uma natureza ordenadora, o regime estético vai desobrigar a arte de qualquer regra específica e afirmar a sua absoluta singularidade, fundando "a autonomia da arte e a identidade de suas formas pelas quais a vida se forma em si mesma" (RANCIÈRE, 2009, p.34), implodindo barreiras que separavam o que deveria ser as maneiras de fazer arte, das outras maneiras de fazer. Se cabia ao regime representativo estabelecer "as posições e os modos de ocupar o espaço segundo uma determinada hierarquia" (BLANCO, 2019, p. 234), por sua vez, o regime estético romperia com esta lógica e passaria a operar uma desordenação destas, comportando uma multiplicidade de possibilidades de se partilhar o sensível e a possibilidade de poderem se reconfigurar.

É neste pensamento que vivenciamos as experimentações de participação, das trocas de papéis entre ator e espectador, do interesse nas histórias dos anônimos, da fusão entre arte e vida e de uma acessibilidade da arte de maneira imediata a um maior número de pessoas. É na possibilidade de romper hierarquias, que Ranciére (2012) compreende que espectadores e artistas comungam da mesma igualdade de inteligências, se opondo às leituras de atividade e passividade, pois assistir/ler/observar algo já é agir. Laddaga (2012) concorda neste ponto com o filósofo, mas desenvolve o argumento que o silêncio da concentração do espectador suprimi "a atividade que consiste em realizar ações orientadas para modificar estados de coisas imediatas no mundo" (LADDAGA, 2012, p. 44). Podemos encontrar essas fagulhas de modificação quando o Mujeres Creando gerencia um espaço coordenado por mulheres; ou na performance *Ritmo zero* de Marina Abramovic cujos espectadores, ao manipularem o corpo da artista, oscilavam entre os postulados éticos e estéticos; e até mesmo em *Un violador en tu camino* do coletivo LASTESIS, quando percebemos vozes se tornando denúncias da violência contra a mulher.

Provavelmente, a relação entre produção e recepção seja uma das mais discutidas no campo participativo, sendo a figura do "participante" nas práticas artísticas reimaginada a cada momento histórico:

> [...] da multidão (década de 1910), às massas (década de 1920), ao povo (final da década de 1960/ anos 1970), aos excluídos (anos 1980), à comunidade (anos 1990), aos voluntários de hoje cuja participação é contínua com uma cultura de reality shows e redes sociais (BISHOP, 2012, p.277). [45]

Particularmente, interessa-nos a discussão sobre o processo de formação de comunidades – mesmo sendo abordada por diferentes perspectivas e intensidades – ao trazer a ideia de criação em conjunto e da relação singular que existiu naquele espaço-tempo entre espectadores e atores/artistas e não-artistas.

Esse modo de pensar no projeto artístico, que o desloca de qualquer conteúdo previamente dado, vai além do "eu" e do "você" e se concentra na formação de uma terceira coisa que está no "nós", como aponta Fischer-Lichte (2019, p. 69): "o espetáculo propriamente dito, bem como a sua materialidade específica, produz-se, em primeiro lugar e apenas, durante o processo em que as ações de todos os participantes são executadas". Assim, a autora percebe o performativo como a relação singular entre atores e espectadores, no qual a produção de uma

---

[45] Original:"*From a crowd (1910s), to the masses (1920s), to the people (late 1960s/ 1970s), to the excluded (1980s), to community (1990s), to today's volunteers whose participation is continuous with a culture of reality television and social networking."*

comunidade entre estes, seria o momento em que o fenômeno estético se conecta com o político e o social. Diéguez (2011) também trará discussões neste sentido, ao apontar seu interesse pelos processos coletivos que podem chegar a criar comunidades, e dialogar com as noções de convívio de Jorge Dubatti e *communitas* de Victor Turner. Porém, ambas as autoras ressaltam que essa vontade comum entre os participantes se instaura em raros momentos e podem fazer surgir relações imprevisíveis.

Além da relação entre atores e espectadores em um cenário liminar/performativo na realização cênica, existem projetos que se articulam através de conversas em residências/oficinas/workshops entre artistas e não artistas, que são momentos tão importantes e próprios da prática como a ida à cena. Bishop (2006) traz um ponto interessante em suas análises ao abordar que esses projetos além de perceberem uma crise na comunidade – que pode se dá em diversos âmbitos: social, econômico, cultural –, a tomam como uma responsabilidade coletiva e estruturam uma resposta à essa crise através de uma elaboração em conjunto, como é o caso do projeto Mulheres do Mar, que iremos abordar no próximo capítulo.

Tanto a vontade de produzir novas relações sociais, como romper com padrões tradicionais são pontos de encontro dessas práticas, entretanto, muitas vezes essas mudanças são mais poderosas como ideais do que realidades. Por conta disto, há claramente muitos questionamentos em torno destes modos de fazer: seriam estes uma metáfora de uma democratização no campo das artes, uma abertura de certo poder e privilégio do "grande" artista? Ao mesmo tempo, quem pode se reunir, quem sempre pôde se reunir? Quem nunca teve que se preocupar sobre questões de participação, por que sempre esteve incluído?

A história vai deixando rastros no caminho para dialogarmos com essas perguntas, tomemos as ondas feministas como exemplo. Em 1851 na Convenção dos Direitos da Mulher em Ohio, Sojourner Truth, uma mulher negra, perguntou em seu discurso "E eu não sou uma mulher?", ao compreender que mesmo um movimento que tentava incluir mulheres no sufrágio, acabava por esquecer outras de suas lutas. Na efervescência da segunda onda feminista nos Estados Unidos, enquanto mulheres discutiam sobre liberdade, os países vizinhos em regime de ditadura militar reprimiam possibilidades de encontros, debates e manifestações que fossem contra o poder instaurado. As discussões da terceira onda vieram na tentativa de revisitar o movimento e incluir as mais diversas lutas, uma abertura de percepção que se acirrou com o fenômeno das redes sociais. Em contraponto os movimentos reacionários e conservadores tomaram uma dimensão global, instaurando o ódio como discurso e o temor do aparecimento de certos corpos. Essa violenta resposta, como vimos no tópico anterior, só reitera a potência de que a reunião é uma forma de luta.

Neste sentido, no texto *Antagonismo e Estética Relacional*, Bishop (2011) realiza uma crítica à coletânea de estudos que o curador Nicolas Bourriaud desenvolveu acerca da prática artística dos anos 1990. Para ela, mesmo que a Estética Relacional tenha sido um marco para que projetos discursivos e dialógicos fossem mais discutidos, as obras que o autor aborda focam mais na criação de um *microcosmo* de encontros do que no sentido mais político das experimentações sociais: "Se a arte relacional produz relações humanas, então a próxima pergunta lógica a ser feita é quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e por quê?" (BISHOP, 2011, p. 120). Pautada no conceito de *Antagonismo* dos cientistas políticos Chantal Mouffe e Ernesto Laclau, que afirmam a necessidade do antagonismo para o funcionamento de uma sociedade democrática, Bishop se debruça nos estudos de práticas as quais as relações de conflito sejam sustentadas e não apagadas. Dessa maneira, é compreensível que a autora afirme que os projetos participativos são aqueles que se pautam na coletividade, colaboração, mas também no compromisso com pautas sociais específicas.

Uma performance que pode nos auxiliar na compreensão dessas discussões é *Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado* (2019) da artista brasileira Renata Felinto. Em um país que 89% das pessoas admitiram existir preconceito de cor, mas 90% se identificam como não racistas, que tornou a figura de uma mulher branca como símbolo do fim da escravidão e construiu a identidade nacional baseada no mito da democracia racial, percebemos um modo peculiar de racismo no Brasil, aquele que se esconde no silêncio e machuca no não dito (RIBEIRO, 2019b). Em oposição a isto, a obra de Felinto vai operar em contraponto com a dinâmica do silenciamento ao reunir 10 mulheres negras para compartilharem histórias e vivências que sofreram em sua trajetória em relação ao racismo[46].

Vestidas de branco, sentadas com uma prancheta no colo com um receituário, olhando para o público, as mulheres participantes seguram o microfone e falam. Todas e todos do público compartilham a escuta, como se fossem a figura de uma/um "psicanalista", é neste momento que a dimensão do encontro e proximidade se estabelece. Os espaços de relação se estreitam na cumplicidade em se contar e escutar momentos que causaram impactos na vida dessas mulheres por conta do racismo, e em uma perspectiva interseccional, do machismo. No momento de prescrever o tratamento de cura, a lógica é invertida e em vez de os psicanalistas/público a realizarem, elas que escrevem sobre diferentes formas de tratamento para cura do racismo e machismo.

[46] Sinopse completa da obra disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/psicanalise-reversa/> Acesso em 2/05/2022

Figura 17 - Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado I
Figura 16 - Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado II

Performance "Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado" de Renata Felinto, 2019.
Fotografias de Geórgia Niara. Fonte: Acervo pessoal de Renata Felinto[47]

Desse ponto, podemos sugerir algumas reflexões que se desenvolvem através do lugar de fala e escuta discutidas pela filósofa Marcia Tiburi (2018), a partir das ideias de Audrey Lorde. A primeira é pensar que o patriarcado capitalista sempre construiu estratégias para privar as mulheres de se expressarem de forma política, sendo o espaço da voz até hoje um privilégio do "homem branco". Tiburi compreende essa figura como representativa de um capital sexual, financeiro, social, intelectual e comunicacional, por isso, é tão importante que pessoas que são excluídas destas dinâmicas lutem pela fala. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da escuta também faz parte desse processo político e não deve ser dócil. A docilidade cabe a ordem do consenso, imposto por uma ordem hegemônica e autoritária, assim, "fala e escuta quando são políticas são sempre tensas. Justamente, por isso geram um campo de forças dentro do qual é possível romper com os poderes estabelecidos" (TIBURI, 2018, p. 56).

Sobre esse aspecto, a escolha das participantes, a história que contaram e a presença de homens e pessoas brancas na plateia que estavam a assistir a obra de Felinto, articulam tanto a intencionalidade artística como consideram o contexto que esse encontro opera. Nesse sentido, a performance estabeleceu relações entre mulheres pretas que estavam entre o público e se identificaram por terem histórias em comum; propôs a relação com pessoas que possivelmente não sofreram essas violências, produzindo uma comunidade em que este público é confrontado com a presença do outro, do diferente e de experiências que nunca vivenciaram ou irão vivenciar.

[47] Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/psicanalise-reversa/> Acesso em 02/05/2022.

Segundo o pensamento de Bishop (2011), é nessa relação de antagonismo que percebemos nossa identidade como precária e vulnerável, possibilitando questionamentos sobre nossa subjetividade. Em um nível social, as narrativas dessas mulheres formam indicadores de uma realidade mascarada na formação identitária brasileira que não questionou processos históricos de colonização e escravização, desse modo, demonstram que conflitos e antagonismos são condições da existência da esfera pública democrática.

Figura 19 - Público na performance "Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado

Figura 18 - Participantes na performance "Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado

Fonte: Fotografias de Geórgia Niara. Fonte: Acervo pessoal de Renata Felinto[48]

Ademais das narrativas articuladas por essas mulheres, a imagem destas reunidas é por si só potente como nos afirma Judith Butler (2018), ao exercerem o direito performativo de aparecer. Essa potência da imagem é discutida por meio da noção de Coralidades Performativas estudada pelo Prof. Dr. Marcos Bulhões Martins no Laboratório de Práticas Performativas da USP. Em artigo publicado em edição comemorativa dos 40 anos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição, Martins (2021) nos situa sobre o que considera um dos eixos teóricos e metodológicos trabalhados no Laboratório: são práticas artísticas que se afirmam na pluralidade, "que não expressam a subjetividade, a elaboração poética ou o posicionamento sociopolítico de uma única pessoa" (MARTINS, 2021, p.365). Através de práticas performativas, esses artistas geram ações que criam imagens subversivas que vão questionar as relações de poder em suas mais diversas formas: classe, raça, gênero, entre outras. Outra característica apontada é que as coralidades performativas instauram imagens, sons e ações da ordem do extraordinário, confrontando o espectador com um estranhamento.

[48] Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/psicanalise-reversa/> Acesso em 02/05/2022.

Um outro expoente que dialoga com essa potência da imagem coletiva são os projetos participativos desenvolvidos pela artista visual e poeta Regina José Galindo, entre 2020 e 2021, que se manifestam através de uma perspectiva feminista. Importante pontuarmos que em sua pesquisa artística sempre esteve presente questões sobre violência de gênero e os problemas contemporâneos relacionados com o machismo e opressão do sistema patriarcal. Nascida na Guatemala, a artista utiliza em seus trabalhos inúmeras discussões sobre o contexto latino-americano, como nos aponta Stella Fischer (2017):

> Galindo encontra na sua ação um modo de reivindicar os direitos das mulheres latino-americanas, expostas à violência, à exclusão e ao empobrecimento, diretamente relacionado 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 (FISCHER, 2017, p. 32).

Em performance solo, Galindo já se submeteu a uma experiência de humilhação em "Piedra", onde urinaram em seu corpo e se automutilou escrevendo "Perra" em sua perna na performance homônima, em denúncia ao xingamento escrito a faca nos corpos de vítimas de torturas e estupros na Guatemala. Atualmente, seus trabalhos coletivos denunciam o feminicídio em diversos países. Através de uma série de trabalhos, a artista produz esculturas onde a matéria-prima é o corpo das mulheres que participam cobertas por tecidos. Dessa maneira, o coro de mulheres "esculturais" apresenta especificidades culturais, dialogando com o contexto específico de cada cidade. Em entrevista à revista de arte contemporânea Juliet, Galindo (2021) nos revela que no primeiro trabalho coletivo dessa série de monumentos, o número de participantes denunciava a quantidade de mulheres desaparecidas a cada semana na Guatemala. A intenção em *Monumento a las desaparecidas* (2020) era mostrar o espaço ocupado por 28 corpos, "para que possamos tê-los em mente e nos perguntar: como é possível que 28 corpos desapareçam em uma semana dentro de um determinado território? Como? Mas é isso que acontece na Guatemala." (GALINDO, 2021, s/p). Assim, as 28 participantes se posicionaram ocupando todo o espaço de um parque em Berlim, na Alemanha. Cobertas com um tecido preto, ficaram paradas durante o período do entardecer e aos poucos as figuras foram desaparecendo com o cair do sol.

Figura 20 - *Monumento a las desaparecidas* I

Figura 21- *Monumento a las desaparecidas* II

Figura 22 - *Monumento a las desaparecidas* III

Fotografias da Performance *Monumento a las desaparecidas* de Regina José Galindo, 2020. Galerie Im Kornerpark. Fonte: Acervo digital da artista[49]

[49] Disponível em: <www.reginajosegalindo.com> Acesso em 27/04/2022

Galindo foi construindo outras imagens coletivas de denúncia através dos números de participantes e adicionando outros elementos. Em *Detras de la ventana* (2020) cobriu 34 mulheres em tecidos de cortina, presentificando a quantidade de mulheres que foram assassinadas por seus parceiros, no período de janeiro a setembro de 2020 na Espanha, em locais os quais deveriam se sentir protegidas, sua casa. Em *Nuestra mayor vengaza es estar vivas* (2021), 30 bailarinas de flamenco se apresentaram cobertas em tecido branco, tocando castanhola, em uma praça na província de Artá, nas Ilhas Baleares, Espanha. O número de participantes também dizia respeito às estatísticas oficiais de feminicídio na região. Em Milão, na Itália, a performance *El canto se hizo grito* (2021) uniu 30 participantes cantando um fragmento da ópera *La Bohéme* de Giacomo Puccini, em memória as mulheres que foram assassinadas em 2021 no país.[50]

Cabe ressaltarmos que ao realizar o projeto na Europa, Galindo traz à tona discussões sobre as raízes da violência contra mulheres, originado no sistema capitalista, que se formou no processo de colonização, como vimos no primeiro capítulo. Dessa maneira, ao analisar as estatísticas da Itália, Espanha e Alemanha, os quais 70% dos crimes são cometidos por europeus contra mulheres europeias, desmistifica a ideia que feminicídios só ocorrem no Sul global ou com mulheres migrantes (GALINDO, 2021).

[50] Sinopse completa das obras disponível em: <www.reginajosegalindo.com> Acesso em 27/04/2022

Figura 23 – Três performances de Regina José Galindo "

Colagem de fotografias de Regina José Galindo. 1. Performance *Detras de la ventana*, 2020. 2. *Nuestra mayor vengaza es estar vivas*, 2021. 3. *El canto se hizo grito*, 2021.
Fotografias de La Nave Nodriza (primeira esq.) e de Filippo Ferrarese /OKNOstudio.
Fonte: Acervo digital da artista[51]

Para a artista, apesar dos monumentos coletivos cancelarem a individualidade das mulheres, não perdem a força, pois, geram um corpo anônimo e poderoso, um coletivo de luta. As coralidades formadas nos trabalhos de Galindo são imagens que geram estranhamento para os transeuntes, forçando a atenção e a memória para que estas mulheres não sejam esquecidas, como Galindo (2021, s/p.) afirma: "É uma espécie de vingança: não desaparecer, continuar presente e dificultar que esse sistema patriarcal e misógino se livre dos corpos. Eles não poderão apagar nossa história; eles nunca serão capazes de silenciar nossas vozes". Nesse sentido, além das imagens monumentais instauradas no espaço público, o som utilizado nas castanholas em *Nuestra mayor vengaza es estar vivas* e o canto performado em *El canto se hizo grito* são adicionados como forma de contraponto à essas mulheres que foram silenciadas. Como discutimos, o lugar de fala e a história oficial são estratégias de poder dominadas pelos homens privilegiados, no qual, a voz e a palavra são dispositivos capazes de manter ou modificar os nossos modos de ver e fazer na sociedade. Sendo assim, quando Galindo une mulheres, além de exercer o direito performativo de aparecer, rompe com modos de operação

[51] Disponível em: <www.reginajosegalindo.com> Acesso em 27/04/2022

de silenciamento do patriarcado, no qual a voz funciona como uma arma, que se potencializa no corpo coletivo; “Uma única voz é um trovão; vozes coletivas são a tempestade, capaz de devastar tudo” (GALINDO, 2021, s/p.).

Essa aparição das coralidades performativas acabam por revelar “estados psíquicos, situações sociais, ações poéticas e posicionamentos políticos que dizem respeito a um determinado grupo social” (MARTINS, 2021, p. 366). Como no caso da última ação participativa desenvolvida por Galindo, que retorna para a América Central, dessa vez colocando no centro das discussões a discriminação e violência sofrida pelo grupo LGBTQIA+, principalmente as mulheres trans. O nome da performance *Jardín de Flores* (2021) foi inspirada pela frase de Pablo Neruda: “Podem cortar todas as flores, mas não podem deter a primavera”, por isto, como uma celebração da resiliência e força das mulheres trans[52], as participantes se posicionaram no meio de jardins, cobertas por coloridos tecidos. A ação, que foi apoiada por diferentes organizações sociais, demonstrou, não apenas durante a performance, a potência dos movimentos e encontros coletivos como forma de celebrar a vida.

Figura 24 - Performance “Jardín de flores”

Performance *Jardín de flores*, Regina José Galindo, 2021. Fotografia de Ameno Córdova,
Fonte: Acervo digital da artista[53]

É também propondo uma celebração da vida que a artista multidisciplinar e ativista Linn da Quebrada lançou o clipe da música *Oração*[54], contando com o elenco de 14 mulheres trans.

[52] Foram 27 mulheres trans participando na Guatemala e 26 na Costa Rica. Dados: <www.reginajosegalindo.com>
[53] Disponível em: www.reginajosegalindo.com Acesso em 27/04/2022
[54] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI> Acesso em 02/05/2022

O trecho que abre o clipe evoca a noção de comunidade e que a luta pelos direitos das mulheres é ancestral e comum:

> eu determino que termine aqui e agora, determino que termine em mim, mas não acabe comigo. Determino que termine em nós e desate. E que amanhã seja diferente com elas, que tenham outros problemas e encontrem novas soluções e que eu possa viver nelas, através delas, em suas memórias (LINN DA QUEBRADA, 2019a)

Nesta perspectiva, o capítulo "O feminismo é o contrário da solidão" de Marcia Tiburi (2018) nos lembra que, de algum modo, podemos seguir em luta por conta de nossas antepassadas, que foram oprimidas ou que lutaram insistentemente, "estamos unidas às feministas do passado e, desse modo, às do futuro" (TIBURI, 2018, p. 31). Ao explicar sobre a sua obra Linn, compartilha deste pensamento ao afirmar que é "Um ritual de preservação e celebração de nossas vidas, de cuidado e proteção. 'Oração' não é sobre mim. É sobre nós, nós por e para nós."[55] (Linn da Quebrada, *Site* Genius, 2019b). Desse modo, podemos compreender que a luta do feminismo é voltada para todos os corpos que são submetidos em uma relação desigual de poder e que sofrem sistematicamente pelas injustiças impostas pelo patriarcado, por isso, Tiburi define o feminismo como o desejo por uma democracia radical.

Figura 25 -"Oração" de Linn da Quebrada

Foto promocional do videoclipe "Oração" de Linn da Quebrada, 2019. Fotografia de Gabriel Renne, Fonte: Blog tenho mais discos que amigos [56]

[55] Disponível em: <https://genius.com/Linn-da-quebrada-oracao-lyrics> Acesso em 02/05/2022
[56] Disponível em: .<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/11/08/linn-da-quebrada-celebra-oracao/> Acesso em 10/05/2022

Por fim, gostaríamos de destacar esse último aspecto, pela importância que acarreta às discussões sobre as práticas que se propõem participativas. Ao relembrarmos de que para Bishop (2012) a arte participativa não contém todas as soluções para os problemas da sociedade, sendo tão precária como a democracia e que, por isso, necessita ser constantemente testada em cada contexto. Alinhado a este pensamento, o professor Víctor Vich (2011), ao abordar os temas sobre performance e participação, compreende que a performance pode apontar para a construção de novas subjetividades, entretanto, a certa altura, deve se articular com outras instituições e múltiplas estratégias, como no caso de Galindo em *Jardín de Flores*. Inclusive, em entrevista sobre esta obra, a artista nos instiga a pensar nesses lampejos, rupturas, aberturas de espaços e modificações de partilhas que a arte proporciona, ao afirmar: "a arte é uma pequena chama, capaz de incendiar os corações ou capaz de incendiar ideias" (informação verbal)[57]. Neste sentido, compreendemos a potência de unir mulheres, a importância das discussões que surgem no diálogo entre elas e na força que é sua aparição em espaços que excluem e violentam a sua existência. Seguimos juntas e lutando.

[57] Entrevista concedida por GALINDO, Regina José. Canal do Youtube Hivos América Latina em [out.2021]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JPd1e9q6ons Acesso em: 02/05/2022

PARTE II : MULHERES DO MAR, CARTOGRAFIA PARTICIPATIVA

> *Iracema* morreu, minha avó morreu, minha mãe morreu, Marielle morreu. Todas somos. Nos tornamos. Vida após vida. Uma impessoalidade. O que és? Uma pergunta que afirma outra, o outro. Somos tantas. E sabemos, dedo por dedo. Vastidão e diversidade ao eco que produz. A jandaia ainda canta. Foi invasão, não foi descobrimento. Ela bem sabe que na terra tudo passa. Por isso somos. Ninguém solta a mão de ninguém. Por isso continuamos. Um movimento que não cessa de repetir-se em diferenças. Iracemas somos muitas.
>
> (Rosa Primo)[58]

Na tessitura desse texto existe um corpo. Se até o momento discutimos através de teorias e práticas performativas sobre as possibilidades de participação do corpo feminino em um campo social-histórico-político-artístico, para mim não seria possível atravessar esse processo sem questionar o meu próprio corpo e os processos que o compõem enquanto identidade cultural. Assim, deixo de aviso que a segunda parte da dissertação envolve uma tentativa de aproximar esses processos, memórias, discussões a vocês, leitoras e leitores, portanto, pede uma nova forma de escrita, na primeira pessoa do singular.

Entretanto, como nos instiga a escrita da sinopse de Rosa Primo "Todas somos. Nos tornamos. Vida após vida", por isso, não venho sozinha para a escrita que se aproxima nas próximas páginas. *Iracema*, escrita em 1865 por José de Alencar, que se tornou o mito de formação da cultura cearense, me acompanha. Esta indígena tabajara que se apaixona pelo português colonizador, nos ajuda a compreender o papel social que foi sendo construído ao redor do corpo feminino das Américas. Em Fortaleza (CE), cidade onde nasci e cresci, a personagem alencarina se espalha através de arquivos (TAYLOR, 2013) em forma de estatuas, leis e celebrações públicas. Dessa maneira, nós, mulheres cearenses, nos tornamos, nos compomos, nos formamos Iracemas.

Vale destacar que Iracema é personagem que foi construída pela perspectiva de um homem, ela quase não fala, não toma parte de sua história. Neste sentido, questionei-me sobre o que estamos normalizando, quais sistemas estão sendo invisibilizados e como poderia acessar o que permanece esquecido nas palavras não ditas por Iracema. Seguindo esse raciocínio, se a personagem se normalizou em nossos corpos, o que diriam as Iracemas que se espalham pela cidade de Fortaleza? Que repertórios poderíamos criar para contrapor o que o arquivo hegemônico produziu em nossos corpos?

Esses incômodos foram o ponto de partida para a cartografia *Mulheres do Mar*, realizada na cidade de Fortaleza, a partir do diálogo com mais de 30 mulheres, desenvolvidos em oficinas,

---

[58] Sinopse do espetáculo *Tudo passa sobre a terra* (2018). Disponível em: https://cargocollective.com/rosaprimo/Tudo-passa-sobre-a-terra Acesso em: 02/06/2022

residências, entrevistas, visitas a suas casas e ateliê de criação, no período de janeiro de 2019 a janeiro de 2021. Por isso, em uma postura colaborativa, as vozes dessas Iracemas também vão se entrelaçar à minha em todo o processo da cartografia.

De forma didática, optei por dividir o projeto por fases, as quais denominei “Ondas”. A primeira Onda foi desenvolvida com mulheres a partir dos 65 anos no Centro Comunitário Luíza Távora (Farol), abrangendo moradoras da comunidade do Serviluz, no Grande Mucuripe, A segunda Onda ocorreu com mulheres entre 18 e 60 anos no Centro Cultural Belchior, incluindo moradoras de diversos bairros da cidade de Fortaleza. A terceira Onda estabelece uma análise dos desdobramentos que ocorreram destes encontros, resultando em uma Instalação Performativa e a performance Pescaria – ambas realizadas no Centro Cultural da Juventude em um container fixado nas areias da Praia de Iracema –, e por fim, um *site* expondo as obras realizadas durante o projeto e uma publicação escrita.

3 CAPÍTULO 3 – CONTEXTOS URBANOS E ARGUMENTO TEÓRICO

3.1 Não nasce, torna-se mulher: a pesquisadora e a Praia de Iracema

Era por volta das sete horas, em uma das noites de férias de 2001, eu e minhas primas caminhávamos pela Praia de Iracema em Fortaleza (CE), quando avistamos dois estrangeiros vindo em nossa direção. Eles se aproximaram e o som que saiu de suas bocas era igual aos filmes que a gente tanto gostava de assistir nas fitas-cassetes alugadas nas locadoras de vídeo. A vontade de falar aquela língua que ao mesmo tempo era tão distante e familiar, nos fez parar e iniciar uma conversa. De pronto, um taxista nos interpelou e disse que meninas como "nós", não eram para falar com "gringos", que eles poderiam nos confundir com "outra coisa". Foi naquele momento, pelas palavras de um homem, que percebi os limites o qual meu corpo feminino poderia performar naquele espaço-tempo.

Ao analisar, no presente, a fala do taxista, é perceptível que essa concretiza um recorte das maneiras como as sujeitas se organizam no território da orla de Fortaleza, fazendo-me questionar: Que mulheres caberiam na categoria de "outra coisa"? E a qual categoria me cabia? Primeiramente eu me ponho a dialogar com a filósofa Simone de Beauvoir, compreendendo o que poderia dizer do meu corpo habitando aquela orla, naquele momento; um corpo de pele clara, classe média, sem deficiência e heterossexual. Em sua célebre publicação *O Segundo Sexo*, Beauvoir nos instiga a pensar sobre a categoria da mulher na sociedade, ao escrever: "se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: sou uma mulher" (2019, p.11). Em contraponto, o homem não precisa se apresentar como indivíduo de determinado sexo, pois dizemos "os homens" para designar os seres humanos, assim, afirmamos que há um tipo absoluto de humano, o masculino. Nesse sentido, sendo a humanidade masculina, Beauvoir afirma que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem, apresentando a categoria do "Outro", a qual toma como ponto de partida a dialética do senhor e do escravo de Hegel.

Segundo a autora, esta categoria é tão antiga que nas mais primitivas sociedades encontra-se a dualidade entre o Mesmo e o Outro, posto que a coletividade é definida como Uma, colocando-se imediatamente a Outra diante de si: "Os judeus são "outros" para o antissemita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários." (BEUAVOIR, 2019, p.13). Hegel, segundo a autora, descobre nessas relações uma hostilidade a qualquer outra consciência, o qual o Sujeito, ao se opor, afirma-se como essencial e faz do outro inessencial, ou seja, o Objeto.

Entretanto, diferente dos exemplos de outras dualidades (judeus-antissemitas/indígenas-colonos), que foram marcadas por acontecimentos históricos que os posicionou como inferiores, Beauvoir aponta que as mulheres trazem uma relação mais complexa com seu Outro, pois seguem misturadas entre os homens em relações afetuosas – seus pais, maridos, filhos –; porém, em frequente desvantagem econômica/social/política diante eles. Nesse sentido, esse laço que uniria as mulheres ao seu opressor, dificultaria que ela se coloque como Sujeita, se afirmando como essencial e lutando por sua autonomia. De fato, essa perspectiva de mascaramento do afeto em forma de opressão que a autora traz, pode ser ilustrado no que ocorreu comigo naquela noite. Ao escutar a fala do taxista, eu me senti protegida e não o questionei, apenas parei a conversa com os homens estrangeiros e voltei para casa, como se o espaço privado fosse o natural para uma garota como eu. Porém, é necessário ressaltar que a definição da autora parte de uma perspectiva específica que se dá no âmbito da mulher branca e europeia a qual não seria suficiente para analisar o que ele havia nomeado de "outra coisa". Quem seriam essas mulheres?

Os corpos femininos que circulam pela Praia de Iracema são os mais variados, contudo, existe um corpo em particular o qual a expressão "outra coisa" se refere. São aqueles que se encontram em situação de precariedade (BUTLER, 2018) em relação à dinâmica econômica-social-cultural da região que é pautada no turismo e especulação imobiliária de "atraentes" valores de metros quadrados. Nessa dinâmica, couberam as mulheres mais pobres, trocarem relações – seja de afeto ou sexuais – com o grande número de estrangeiros que visitam a orla, com o objetivo de subsistência. (não melhora não, no máximo cria subsistência) Nos anos 2000, a praia se tornou mundialmente conhecida como polo de prostituição e passou a receber estrangeiros de todos os locais de mundo, que são popularmente chamados de "gringos". Ao etnografar a área da praia e entrevistar moradores dos bairros vizinhos, a autora Jana de Aquino (2015) relata, em artigo, a noite na Iracema e mostra que os entrevistados foram unânimes em reprovar os encontros, ensejados pelo turismo sexual, entre as mulheres locais e os homens estrangeiros.

Às mulheres locais, nos discursos das pessoas entrevistadas, couberam as seguintes descrições: "todo lugar que você chega, tem um estrangeiro com uma neguinha" (EMILIANO *apud* AQUINO, 2015, p. 214); "uma moça de família não se envolve com esses turistas que vêm aqui não [...] ou é muito pobre e precisa da esmola dele, ou é puta mesmo" (Entrevista JOANA *apud* AQUINO, 2015, p.215); "eles só procuram as neguinhas pobres que não tem boa alimentação, não tem a chance de ter um emprego bom" (SAMARA *apud* AQUINO, 2015, p. 215); "A gente encontra o tempo todo um estrangeiro e uma neguinha" (LÁZARO *apud*

AQUINO, 2015, p. 216). Estas falas apresentam pistas para o recorte de classe e raça que o taxista implicou na categoria de “outra coisa”. Ao utilizarem o termo “neguinha” de maneira pejorativa e racista, revelam que a grande maioria das prostitutas são mulheres pretas ou pardas, também de uma classe social mais desfavorável, sinalizada nos termos “pobres” e que “não tem boa alimentação”.

Além de perceber nesses discursos a subalternização atribuída às mulheres negras, é importante nos alinharmos a outro imaginário que foi atribuído a essas mulheres – que não se encontram tão explícitos nas entrevistas – mas revelam a base histórica da exploração desses corpos. A filósofa Djamila Ribeiro (2018) explica que desde o período colonial, as mulheres negras carregam pela perspectiva do colonizador, o estereótipo de serem naturalmente sensuais e sedutoras. Entretanto, tal classificação romantiza e produz o apagamento das reais condições as quais foram submetidas ao serem escravizadas e vistas como propriedades dos senhores de engenho. Estes, ao selarem o matrimônio apenas com mulheres brancas, escolhiam as escravizadas com traços mais próximos da branquitude para ficar na casa grande, sendo exploradas em “trabalhos servis exaustivos, além de serem depósito de abuso sexual, humilhação, vexação e violência emocional constantes” (RIBEIRO, 2018, p.141). É naquele momento histórico que se alicerça o imaginário que à mulher branca seria destinado o papel de esposa, enquanto a mulher negra assumiu a figura de servir ao homem das mais diversas formas, incluindo na vida sexual não conjugal.

Seguindo esse raciocínio, a filósofa Sueli Carneiro se debruça há décadas na análise das construções históricas de estereótipos da mulher negra. Em seu texto *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*, Carneiro (2020) aponta que a violência perpetrada no período colonial contra mulheres negras e indígenas, permanece viva em nosso imaginário, mantendo hierarquias de gênero e raça vivenciadas naquele período. Desse modo, aprofunda na discussão e analisa que os discursos feministas necessitam reconhecer que as mulheres negras (e acrescento as não-brancas) tiveram e tem uma experiência diferenciada de opressão.

> Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. 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, 2020, p.2).

De fato, séculos se passaram e a imagem da mulher "quente" continuou sendo reforçada, principalmente pelos meios de comunicação, através de personagens como a "Mulata Globeleza"[59] e em nomes de novela protagonizadas por mulheres negras, como, "A cor do pecado"[60]. Mesmo que os movimentos sociais e as discussões sobre o feminismo negro tenham colocado em pauta questões importantes sobre o tema, a representação feminina de beleza e protagonismo que prevalecem na mídia ainda continua sendo de mulheres brancas. Desta maneira, o corpo feminino negro continua sendo confinado em um local estereotipado da hipersexualização, objetificado, e consequentemente negado de suas complexidades e multiplicidades, como pode-se notar nas entrevistas, acima citadas, realizadas por Aquino (2015) que reiteram o local da mulher negra em um papel inferiorizado por meio de discursos machistas e racistas.

Ao compreender estas perspectivas e estigmas, percebi a distância social que separava o meu corpo de outros corpos femininos que habitavam Iracema. Compreendi que uma universalização da categoria mulher não nos contemplaria ao narrar estas "mulheridades", pois sofremos diferentes processos de opressão, que cruzam e sobrepõem não apenas gênero, mas raça, classe e orientação sexual. Neste sentido, Djamila Ribeiro (2017) reflete através da artista e escritora Grada Kilomba sobre a categoria do Outro proposta por Beauvoir, a aprofundando, no sentido de demonstrar a intersecção de opressão aos quais as mulheres negras são expostas na sociedade.

> Kilomba sofistica a percepção sobre a categoria do Outro, quando afirma que mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade suprematista branca, uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade. Por esse ponto de vista, percebe o status das mulheres brancas como oscilantes, pois são mulheres, mas são brancas; do mesmo modo, faz a mesma análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nesta perspectiva, não são nem brancas e nem homens, e exerceriam a função do Outro do Outro (RIBEIRO, 2017, p. 38).

A "outra coisa" da fala do taxista, seria o Outro do Outro que Kilomba revela ao expor que as iniquidades de gênero não atingem as mulheres de maneira análoga. Posto que, nessa

---

[59] Nome dado a vinheta protagonizada pela dançarina Valéria Valenssa, que dançava com o corpo completamente pintado, durante os intervalos da programação de carnaval da emissora Globo.
[60] Telenovela da emissora globo protagonizada pela atriz negra Taís Araujo.

história que vivenciei aos 13 anos, compreendo o afeto e proteção que foi direcionado ao corpo branco de classe média, o mesmo que não ocorreu com outras mulheres e meninas[61] que circulam naquele espaço público de maneira a rentabilizar o seu corpo e sendo colocadas como objeto e destituídas do ser.

O diálogo com essas autoras foi essencial para a percepção de que a escolha de uma perspectiva interseccional se tornou necessária para o encaminhamento desta pesquisa, visando dar instrumentalidade teórico-metodológica à "inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado" (AKOTIRENE, 2019, p.14). Dessa maneira, afirmo que além de gênero existem outras formas de opressão que determinam as hierarquias em nossa sociedade, rompendo com a tentação de uma análise universal da mulher. Minha tentativa – durante o exercício prático-artístico do Mulheres do Mar e a investigação teórica – seguiu no sentido de estimular a compreensão das especificidades das mulheres participantes, procurando destituir as invisibilidades causadas por essa universalização.

Compartilho essa memória, pois ela revela que minha primeira descoberta sobre o feminino na cidade veio através da narrativa masculina. Digo primeira, porque não me bastou a leitura masculina sobre meu corpo e os que ali circulavam, essa inquietação seguiu em mim. Em 2014 quando eu me mudo para São Paulo, a percepção de uma identidade cultural diferente das que habitavam na cidade de concreto pareciam aflorar ainda mais, a distância me aproximava das vivências que se encontravam emaranhadas em meu corpo e naquela memória. Entre esboços, idas e vindas para Fortaleza, envio de editais e projeto de mestrado, coloquei-me a questionar: Quem são as tantas energias femininas que habitam a orla de Fortaleza, e o que sabemos delas? Como se deu a minha experiência na cidade, e quais seriam as vivenciadas por outras mulheres? Antes de me aventurar em estabelecer diálogos com as mulheres que conjuntamente construiriam esta cartografia comigo, tornou-se necessário investigar a figura feminina que nomeia o território cuja memória instigadora aconteceu. Desse modo, Iracema foi meu ponto de partida.

---

[61] O Ceará é o estado com mais pontos de exploração sexual infantil em rodovias, como aponta matéria do site G1. A pesquisa realizada pela Polícia Rodoviária federal em parceria com a Chilhood Brasil, apontou que os crimes de exploração sexual infantil cresceram de 14 em 2014 para 81 em 2018 no Ceará. Fonte: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/ceara-e-o-estado-com-mais-pontos-de-exploracao-sexual-infantil-em-rodovias.ghtml> Acesso em 05/06/2021. A exploração é preocupante não apenas nas rodovias, mas também em toda orla do estado cearense. Por este motivo, Ongs como a Associação da Barraca da Amizade atendem jovens no Ceará em situação de vulnerabilidade social, especificamente os que estão em situação de rua e/ou exploração sexual.

3.2 Iracema: estudos da ausência

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.
Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.
O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.
(...) Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.
Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.
O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.
(...) Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.
(...) Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.
Diante dela e todo a contemplá-la está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.
Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.
De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.
O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.
A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada. O guerreiro falou:
— Quebras comigo a flecha da paz?
— Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?
— Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.
— Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema.
(p. 27-29)

Iracema cuidou que o seio rompia-se; e buscou a margem do rio, onde crescia o coqueiro.
Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou todo o seu ser de júbilo.
A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas
límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor.
— Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.
(p. 139)

A triste esposa e mãe soabriu os olhos, ouvindo a voz amada. Com esforço grande, pôde erguer o filho nos braços e apresentá-lo ao pai, que o olhava extático em seu amor.
— Recebe o filho de teu sangue. Chegastes a tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!
(...)
Iracema não se ergueu mais da rede onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno esposo, em queo amor renascera com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a
puderam tornar à vida: o estame de sua flor se rompera.
— Enterra o corpo de tua esposa ao pé do coqueiro que tu amaste. Quando o vento do mar soprar nas folhas, Iracema pensará que é tua voz que fala entre seus cabelos.
O lábio emudeceu para sempre; o último lampejo despediu-se dos olhos baços.
(**p. 149)**

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.
(...) Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.
Diante dela e todo a contemplá-la está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.
Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.
De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.
O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.
A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada. O guerreiro falou:
— Quebras comigo a flecha da paz?
— Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?
— Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.
— Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema.
(**p. 27-29)**
Iracema cuidou que o seio rompia-se; e buscou a margem do rio, onde crescia o coqueiro.
Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou todo o seu ser de júbilo.
A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas
límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor.
— Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.
(**p. 139)**

A triste esposa e mãe soabriu os olhos, ouvindo a voz amada. Com esforço grande, pôde erguer o filho nos braços e apresentá-lo ao pai, que o olhava extático em seu amor.
— Recebe o filho de teu sangue. Chegastes a tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!
(...)Iracema não se ergueu mais da rede onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno esposo, em queo amor renascera com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se rompera.
— Enterra o corpo de tua esposa ao pé do coqueiro que tu amaste. Quando o vento do mar soprar nas folhas, Iracema pensará que é tua voz que fala entre seus cabelos.
O lábio emudeceu para sempre; o último lampejo despediu-se dos olhos baços.
(**p. 149)**

Iracema, José de Alencar (2013)

Assim como a descoberta sobre o feminino na cidade me veio aos 13 anos através da narrativa masculina, a personagem que nomeia o território da minha memória também foi narrada por um homem: *Iracema*, romance publicado em 1865 pelo cearense José de Alencar, apresenta, através do encontro de dois personagens, o início do processo de colonização ocorrido na costa brasileira. Em uma trama cheia de simbolismos, Iracema, uma mulher do povo tabajara, representa a América e Martim Soares Moreno, o lado masculino, é apresentado na figura do colonizador português. Seus nomes também revelam essa leitura, Iracema sendo anagrama da palavra América e Martim remetendo ao deus romano Marte, deus da guerra sangrenta que tem como características a agressividade e violência.

De fato, apesar de se passar sob a narrativa de um encontro romântico, em uma análise mais crítica podemos perceber as formas da violência colonizadora e como esta subjugou o corpo feminino nativo. Neste sentido, convoco a análise da historiadora Lilia Schwarcz (2019) sobre os três momentos escolhidos acima na imagem, que considero determinantes para dialogarmos com a dimensão que idealiza um momento histórico tão opressor: o primeiro encontro entre Iracema e Martim, o nascimento de seu filho Moacir e a morte de Iracema.

No início da obra, somos apresentados a figura de Iracema, que em guarani significa lábios de mel, “a virgem dos lábios de mel” (ALENCAR, 2013, p.27), em referência à “docilidade” das nativas brasileiras, como nos aponta Schwarcz (2019). Em um momento de descanso, Iracema percebe estar sendo observada por um guerreiro estranho, ela em sua vulnerabilidade nua, e ele vestido não apenas de tecidos, mas também de armas. Sentindo-se ameaçada, de pronto, se protege através da flecha de seu arco e o atinge. Alencar narra o desapontamento de Martim em relação a esta ação ter sido feita por uma mulher já que, “O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor” (ALENCAR, 2013, p.28) A figura feminina que cabia o afeto amoroso e a docilidade, logo se mostra em Iracema que se padece do estrangeiro, cuidando de sua ferida, o recebendo em seu território e acolhendo-o à sua cultura.

Ao analisar esse fragmento do texto de Alencar, relembro de uma das primeiras gravuras conhecidas da América, a qual discutimos a partir da interpretação de Schwarcz no tópico “Participar das coisas comuns: os tempos e espaços partilhados por mulheres”. Assim como essa cena de Iracema, a gravura apresenta um homem branco vestido e a sua frente uma mulher, praticamente nua que estende um dos seus braços em sua direção. As imagens se alinham na representação da figura feminina “entregue”, que aguarda, deseja ou que aceita esse encontro com o desconhecido, em uma dominação do Velho Mundo sobre o Novo, do masculino sobre o feminino e da civilização sobre a mata nativa, virgem, pronta a ser descoberta.

Entretanto, Schwarcz (2019) afirma que são crescentes os estudos que vão contrapor a equivocada ideia que representa os povos indígenas como passivos e fracos mediante os colonizadores europeus. Não apenas os estudos, mas as vozes que se contrapõem a esta narrativa tomam espaço, a exemplo do líder indígena Ailton Krenak que afirma que esses dois mundos sempre estiveram em disputa:

> Em 2018, quando estávamos na iminência de ser assaltados por uma situação nova no Brasil, me perguntaram: "Como os índios vão fazer diante disso tudo?". Eu falei: "Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer pra escapar dessa". A gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos (KRENAK, 2019, p. 31).

Na fala de Krenak podemos pontuar dois focos de resistência nessa disputa que percorre mais de meio milênio. A primeira é relacionada aos números de etnias ainda viventes, pois, apesar de não serem unanimes na relação de proporções das mortes dos nativos que habitavam a América durante o primeiro século de colonização, a magnitude catastrófica é incontestável, girando em torno de um quarto até a 96% da população (SCHWARCZ, 2019). A realidade histórica nos apresenta a dizimação desses povos através de violências – maus tratos, escravização, assassinatos – e de doenças trazidas pelos europeus, as quais os indígenas não tinham sistema imunológico de proteção.

A segunda é a respeito do controle em torno da subjetividade desses povos. Como Aníbal Quijano (2005) explica em seu texto *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, todas as formas de produção de conhecimento e do universo simbólico existente dos povos originários foram violentamente reprimidas e controladas através de uma nova ordem cultural que deveria se estabelecer globalmente: a europeia. Dessa maneira, não existiu nada de romântico no encontro entre indígenas e colonizadores, nem sequer foi uma descoberta, mas uma invasão territorial.

Continuando a trama alencarina, ao se envolver amorosamente com o estrangeiro português, Iracema quebra seu voto de castidade e necessita deixar o povo Tabajara. Refugiados em uma praia deserta, ela começa a entristecer ao notar as saudades de Martim de sua terra natal. Sozinha, Iracema dá à luz ao primeiro mestiço brasileiro: "Tu és Moacir, filho do meu sofrimento" (ALENCAR, 2013, p. 139). Já no final da história, Iracema não consegue alimentar seu filho "meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe", entregando-o a Martim e vindo a falecer" (p.149).

A morte de Iracema simboliza o ideário que foi se construindo sob a hegemonia europeia de produção de conhecimento. Fosse através de uma passividade ou agressividade extrema, as narrativas construídas durante o período colonial acerca dos indígenas visavam o seu extermínio e invisibilidade. Seguindo no período do segundo reinado, o imperador D. Pedro II financiou, nas mais diversas linguagens artísticas, a formação de um indianismo, "que idealizou a imagem de um país composto de raças diferentes, mas cujo desígnio eram serem todas dominadas ou desaparecerem, como no caso dos nativos" (SCHWARCZ, 2019, p. 175). Nessa narrativa, o destino indígena estava fadado ao desaparecimento, para que a civilização vingasse, como vemos quando Iracema morre para que a nova nação mestiça seja fundada, guiada pela mão europeia.

Ainda na escola, li Iracema pela primeira vez mais ou menos na idade que me reconheci mulher na praia homônima. Lembro também dos flertes adolescentes ao me chamarem de "lábios de mel" por conta de meus compridos e escuros cabelos. Na faculdade, meu trabalho de conclusão de curso foi analisar a programação dos 100 anos do Theatro José de Alencar e segui uma vida dizendo e escutando: "vamos encontrar na Iracema", "estou depois da estátua de Iracema". É mais fácil um fortalezense saber quem é Iracema do que Atenas, isso porque "Iracema" faz parte de um conhecimento que opera através do arquivo e repertório que foi/é constantemente reproduzido na cidade.

Em sua tese *Iracema, horizonte de memórias do mito incessante*, Tiago Coutinho Parente (2019) analisa, sob diversas perspectivas, a repetição da imagem de Iracema como uma espécie de cosmogonia que o autor não se arrisca em nomear se da América, do Brasil, do Ceará, ou de todos esses territórios. Em uma cartografia histórica, Parente (2019) apresenta o quanto dessa personagem foi deixando seus vestígios além da literatura, mas também nos patrimônios, leis e manifestações culturais. Para citar alguns: o dia de **Iracema**, incluído no calendário oficial do Munícipio de Fortaleza em 2011, a ser comemorado no dia 1º de maio, data de nascimento de José de Alencar; a fundação do centro de formação artístico Porto **Iracema** das Artes em 2013; a criação do bloco **Iracema** Bode Beat, além de 5 estatuas que representam **Iracema** espalhadas na cidade. Não apenas Iracema, mas seu escritor foi legitimado pelo Estado: o majestoso Theatro José de Alencar (inaugurado em 1910, sendo um dos principais da cidade); a praça homônima em frente ao teatro (que preserva uma estátua em sua homenagem); e o espaço cultural Casa José de Alencar (inaugurado por Castelo Branco em 1965).

É muito comum que memórias arquivais, vindas da literatura, sejam absorvidas pelas nações e celebradas em formas de *souvenirs* ou monumentos no espaço público. Parente cita os

exemplos de Dom Quixote na Espanha, Shakespeare na Inglaterra e Fernando Pessoa em Portugal. Todavia, Alencar e Iracema não apenas se tornaram elementos importantes para a memória e cultura do estado cearense, ademais carregam o mito fundador dessa cultura, como legitima a citação abaixo publicada pela Casa Civil do Governo do Estado do Ceará:

> Embora seja uma personagem fictícia, Iracema também nos conta muito sobre nossa história. A índia tabajara dá nome ao romance escrito pelo cearense José de Alencar, sendo também à sua mais célebre personagem. Cheio de metáforas e simbolismos, o romance traz o mito fundador da cultura cearense, que surge da interação nem sempre pacífica entre índios e europeus (CASA CIVIL, 2011).

Conforme Parente (2019) salienta, o interesse na repetição da imagem de Iracema como mito de formação do povo cearense, deriva, principalmente de uma elite intelectual e política mais conservadora, que possui afinidade com o Estado. Nesse sentido, alinhado às leituras críticas de Schwarcz (2019), identifico que Iracema opera na transmissão do conhecimento, memória e identidade cultural que sustentam um poder hegemônico, proposto por um homem do século XIX.

Em suas reflexões sobre a tessitura da memória cultural nas Américas, Diana Taylor (2013) explica que as sociedades colonizadas tiveram seus arquivos e formas de cultura corporificadas (repertórios) dizimadas ou deslegitimadas, de maneira que os conhecimentos dos povos originários servissem principalmente aos modelos arquivais e repertórios produzidos pelos colonizadores. Além disso, a epistemologia ocidental se concentrou em valorizar e considerar a transmissão da cultura a partir do arquivo, pela sua natureza mais rígida, que mais facilmente elege os conhecimentos que devem ser preservados e se perpetuarem no tempo. Isto posto, de quem seria o interesse em perpetuar a história que se construiu sob a narrativa do desaparecimento(morte) de uma indígena para que nascesse uma nação guiada por um europeu? Que elite é essa que Parente cita? A que descende dos senhores de engenho, bandeirantes e coronéis?

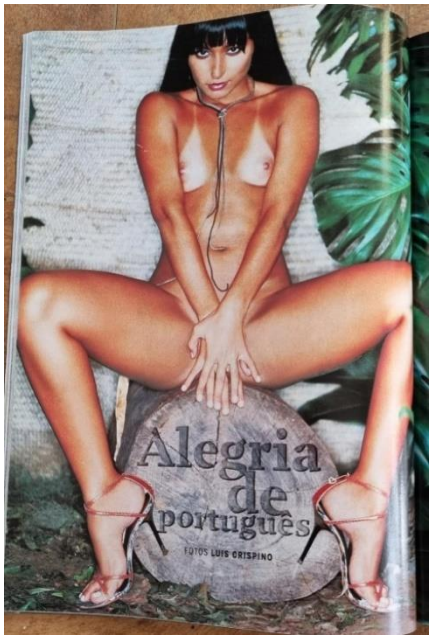
O argumento que escolhi para dialogarmos com essas perguntas, que menos me interessam como respostas e mais como provocações, parte do que Taylor (2013) vai contrapor quando se pensa que a memória é apenas preservada no sistema da escrita. Ao afirmar que os estudos da performance são os “estudos da ausência”, ela propõe que investiguemos o que o poder fez questão de deixar no esquecimento. Em consonância, a primeira pergunta que aparece no resumo na tese de Parente (2019) é: “o que se esquece ao se lembrar de Iracema?”.

Desse ponto, proponho que observem a capa da revista Playboy brasileira de 2005 que traz a modelo Natália Nara. Na época, sua fama era por ter acabado de participar do reality show Big Brother Brasil da rede Globo, com transmissão nacional. Entretanto, a figura de

Natália já era conhecida em Fortaleza tanto por ser apresentadora de um programa da televisão local, como por ter participado e ganhado o concurso “Iracema – A Musa do Ceará”, no qual a vencedora teve seu “rosto imortalizado”[62] na estátua de Iracema da Lagoa do Messejana.

Figura 27 - Capa da revista Playboy de Natália Nara

Figura 26 - Foto da revista Playboy de Natália Nara



Fotografias da capa e foto da revista *Playboy* de Natália Nara, 2005. Fonte: Acervo pessoal

Essas imagens te incomodam? Você as considera violentas? E se você soubesse que a chamada para o ensaio fotográfico da revista Playboy (2005) tem a seguinte descrição: “Em 1500 eles chegaram aqui e encontraram as nossas belezas naturais como vieram ao mundo. Agora chegou a sua vez: espie Natália Nara, a Iracema do BBB5, brincando de índia”? O que te causaria?

Confesso que ao colocar no “Google - imagens” a palavra “Iracema” não esperava encontrar a foto desta capa, como ocorreu. Por isso, quando vi que Parente (2019) confidencia que, ao começar o doutorado não esperava escrever sobre violência colonial e nem que a revista playboy ajudaria a pensar no conceito, resolvi estabelecer um diálogo. Essa capa, feita no século XXI, diz muito sobre a perspectiva do corpo feminino visto pelo europeu no processo de colonização, mas também afirma o que o feminismo decolonial discute: que os problemas patriarcais gerados pelas relações coloniais reverberam nesses corpos até hoje. Dessa maneira, ao dialogar com o conceito de violência proposto por Heleieth Saffioti, Parente (2019) constata

[62] O termo foi retirado de matéria publicada no Diário do Nordeste. Disponível em: https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/estudante-de-direito-vira-a-musa-do-ceara-1.431112 Acesso em: abril.2021

que “Iracema é um livro que narra uma história superviolenta. Uma violência colonial” (p.132), e quando vemos a repetição dessa história de maneira acrítica, o que estamos exaltando é esse processo “que estuprou mulheres e exterminou etnias não-brancas” (p.28).

Sueli Carneiro (1995) em seu artigo *Gênero, Raça e Ascenção social* narra que em uma conferência de mulheres na Alemanha, ouviu de uma mulher indígena latino-americana, que quando um povo é submetido o momento de consolidação da vitória dos vencedores se dá na violação e estupro das mulheres dos vencidos. Neste sentido, no texto “Enegrecer o feminismo” (2020) a autora vai apontar que a violação colonial, que no Brasil foi perpetrada pelos senhores de engenho contra as mulheres negras e indígenas, resultaram na miscigenação, sendo a base para a formação do mito da cordialidade e da democracia racial[63], como é retratado no romance de Iracema. Ainda nesse sentido, Carneiro dialoga com a intelectual Ângela William, como segue neste trecho:

> Essa violência sexual colonial é, também, o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades, configurando aquilo que Ângela Gilliam define como “a grande teoria do esperma em nossa formação nacional”, através da qual, segundo Gilliam: “O papel da mulher negra é negado na formação da cultura nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada; e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance” (CARNEIRO, 2020, p.1).

Dessa maneira, se voltarmos aos três momentos do romance alencarino narrados no começo deste tópico, podemos perceber que as violências postas em Iracema afirmam a problematização desenvolvida por Carneiro. Iracema não é uma história romântica, pois, a personagem narrada abandona seus ensinamentos, sua cultura, seus entes, sofre abandono parental durante o processo do parto e morre por conta deste.

Assim como Carneiro, Parente (2019) demonstra que as *políticas de memórias* em torno dessa personagem e imagem continuam vivas em nosso imaginário e símbolo das mais variadas violências, algumas das quais já citei, mas uma em específico que gostaria de reforçar, que é exaltar

> a imagem do homem branco europeu como exemplo de civilização a ser atingido; reforça a sensação de estarmos sempre atrasados diante da Europa e, por fim, coloca a demanda constante de termos a necessidade de nos definirmos identitariamente como povo. (PARENTE, 2019, p. 58)

[63] O “mito” da democracia racial como Lilia Schwarcz (2019) nos explica, está contido na ideia de que o Brasil se construiu a partir de sua capacidade de vincular diversas nações e culturas em perfeita igualdade e harmonia racial.

Com efeito, uma visão interseccional exige também orientação geográfica. O romance que traz à tona discussões relevantes no âmbito latino-americano, como o apagamento de nossas culturas e estupro de nossas mulheres, vai mais a fundo ao guiar o nosso olhar para especificidades que permeiam o território do Nordeste e de Fortaleza. Ao analisar matérias de jornais, literatura, pinturas e outras formas de arte sobre o Nordeste, Durval Albuquerque (2011) percebe um comum nos personagens produzidos, que se constituem ou se inventam como um espaço *Outro* em relação ao Sul, mas de uma maneira inferior a este. Nesse sentido, é como se as modulações da violência colonial tivessem sido levadas até as últimas consequências no território nordestino. Por isso é importante pontuar de onde falo, e neste processo me coloco como mulher cearense, dissertando em uma Universidade Pública no sudeste do Brasil.

A história que foi escrita por um homem no século XIX se mistura, em forma de minha memória, às paisagens vistas até hoje na praia homônima, pois, como nos aponta Diana Taylor (2011), os sistemas sociais normativos que as vezes são repressivos vão historicamente sendo aceitos como natural. Desse modo, ainda construímos a nossa cidade para a chegada do turista, o outro, o estrangeiro, como vemos nas recentes obras da Prefeitura[64], vivenciamos a violência dos corpos negros[65] e indígenas[66] e deixamos nossas "Iracemas" entregues ao turismo sexual infantil.

Em contraponto, as artes podem afetar os tecidos das partilhas normativas, nos ajudando a re-pensar como mitos surgem e servem para a manutenção de certos poderes. Iracema segue sendo questionada. Como por exemplo, no projeto "Iracema fala" de Nuno Ramos que revisita o filme *Iracema, uma transa amazônica* dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna nos anos 1970, sendo que da perspectiva de Edna Cereja que interpretou a prostituta Iracema. E da cearense Rosa Primo com direção de Clarice Lima no espetáculo de dança *Tudo passa sobre a terra* (2018), cuja sinopse é citada no início deste capítulo.

---

[64] Obras que se iniciaram em 2019 no trecho entre a Beira Mar e a Praia de Iracema, que almeja atrair mais turistas com a construção de um novo calçadão, quiosques e banheiros, que deixou a praia inacessível, durante alguns meses para os fortalezenses.

[65] Segundo dados do Índice de Vulnerabilidade Juvenil à Violência e Desigualdade Racial de 2014, que aponta o estado do Ceará como o quarto estado brasileiro onde o jovem negro é mais vulnerável à violência, inclusive ao assassinato. Fonte: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-temporarias/parlamentar-de-inquerito/55a-legislatura/cpi-morte-e-desaparecimento-de-jovens/documentos/audiencias-publicas/anuario-2 Acesso em 28/05/2021

[66] As populações indígenas são deslocadas para cidades/bairros que estão sob domínio de facções criminosas e estão à margem do poder público, como ocorre em Maracanaú(etnia Pitaguary),Caucaia(etnia Anacé, Tapeba), Pacatuba (etnia Pitaguary) e Aquiraz(etnia Jenipapo-Canindé). Estas populações sofrem com a violência crescente nestes territórios. Fonte: https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/01/faccoes-controlam-terras-indigenas-e-recrutam-indios-para-o-crime-no-ce.shtml Acesso em 28/05/2021

Por isso, peço licença para fazer minhas, as últimas palavras da sinopse do trabalho de Rosa Primo: “Iracemas somos muitas”. Compreendendo as interseccionalidades que fizeram parte do “Mulheres do Mar”, menos me interessa analisar a obra de José de Alencar através dos cânones literários, do que tentar imaginar outras possíveis formas de narrar essas Iracemas. Para Lilia Schwarcz (2019), história e memória são formas de entendermos o passado, mas que não são iguais e nem sempre se complementam. Enquanto a história carrega lacunas e incompreensões sobre o passado, sendo um campo de embates e desavenças, e por isto, inconclusa, a memória traz uma dimensão subjetiva para a análise. A memória traduz o passado na primeira pessoa e coloca em foco a lembrança daquele que a produz, “assim, ela recupera o “presente do passado” e faz com que o passado vire também presente” (SCHWARCZ, 2019, p.13).

A nossa figura mítica feminina nos veio através do viés masculino, de uma história estruturada por opressões sexistas, cisheteronormativas e coloniais, que foram legitimadas e adotadas enquanto formação do nosso povo. Porém, como aponta Schwarcz (2019), a memória também produz o passado e revela o presente. Sendo assim, quais seriam as memórias que narram as mulheres da orla de Fortaleza? Quais narrativas a história deixou de nos contar? Quem vem contando Iracema? É o poder público, o olhar masculino?

A história oficial já foi escrita, mas a memória nos dá a opção de outra narrativa: e se Iracema fosse escrita por mulheres? Performada por mulheres? Materializada por mulheres? Fotografada por mulheres? Com esses questionamentos iniciei há dois anos a cartografia Mulheres do Mar em diversos territórios da orla de Fortaleza, contando com as memórias e narrativas de mais de 30 mulheres, a qual, Iracema surge como ponto de partida para investigarmos a diversidade que cabe nas mulheridades desta cidade.

3.3 A caminhada presencial ou a produção do litoral fortalezense é uma história de desapropriação

Nasci e cresci em Fortaleza, uma cidade que se revela para o mundo através da presença do mar[67]. Quando tinha 16 anos eu me mudei para um apartamento na rua Tenente Benevolo no bairro Meireles, o qual, me debruçava na varanda do alto do sexto andar para avistar um pedaço de mar e sentir uma leve brisa que reduzia o incomodo do calor tropical. Àquela época,

[67] O turismo representa em média 25% do PIB de Fortaleza. A orla marítima é um dos principais motivos de atratividade dos turistas, haja vista os altos investimentos da gestão municipal em requalificar alguns trechos da orla, como exemplo a Beira-Mar.

o ritmo da juventude não me permitia parar por muito tempo na varanda e mirar o verde infinito, que podia ser alcançado há apenas três quarteirões de descida, portarias, câmeras de segurança e pequenos comércios.

Morar perto da praia com tantos "aparatos" citadinos soava como uma mistura de dois mundos opostos. Não incomum dizer opostos, já que a separação entre mar/praia e centro/cidade esteve presente na própria dinâmica de Fortaleza. Minhas avós que moraram na Avenida José Bastos e Rua Padre Mororó, diziam que estes logradouros eram "pra dentro da cidade" e o "para fora" era o mar, local onde as conexões com o estrangeiro se estabeleciam através das zonas portuárias. Não apenas residências se construíam em oposição à zona da praia, mas variados pontos de encontro das práticas citadinas; teatros, praças e comércios. Desvalorizados, os terrenos junto ao mar, foram se construindo e constituindo como território para retirantes oriundos dos sertões e de outras praias, refúgio de pescadores e de algumas casas de veraneio, como nos apresenta Eider Cavalcante (2017) em sua tese sobre a produção do litoral de Fortaleza.

Quando nasci, em 1987, essa lógica já havia se invertido, e o espaço litorâneo se tornado cada vez mais valorizado e disputado por dinâmicas turísticas e imobiliárias. Dos 16 anos até os 26, quando eu me mudei para São Paulo, pude acompanhar este movimento nas minhas poucas idas a varanda. Estava ali, o mar sumindo da fresta, sendo substituído por prédios cobertos em azulejos – em sua maioria – brancos, que refletiam a luz do sol, até incomodar a vista. O vento que antes invadia toda a casa, que de tão forte emitia sons e fechava as portas, agora minguava sendo pouco a pouco substituído por ventiladores. Era a cidade invadindo a praia, ou a praia se tornando cidade. Os prédios disputavam o preço do metro quadrado pelo metro de mar que podia ser avistado de suas varandas[68].

Contudo, nem todo o extenso território marítimo de Fortaleza seguiu a mesma dinâmica de especulação imobiliária. Em seus 25 km de orla marítima, as mais variadas paisagens são apresentadas no ir e vir dos dias quentes que sempre chegam. Escolho um recorte de área para narrar minhas memórias que percorrem os 5,8km que separam a casa da minha mãe, no bairro do Meireles, até a Comunidade do Serviluz[69], localizada entre o Cais do Porto e Vicente Pizon. Esse deslocamento que se configura em 16 minutos de carro, 23 minutos de bicicleta e 32 minutos de transporte público, me parece relativamente rápido comparado com as distâncias

[68] A SER II, regional que inclui os bairros do Meireles, Mucuripe e Praia de Iracema, com habitações próximas à orla marítima é a com metro quadrado mais caro da cidade, segundo dados do Jornal do Comércio do Ceará: https://jcce.com.br/preco-do-m%C2%B2-em-fortaleza-sobe-09-em-2020/ Acesso em: 27/06/2021.
[69] Nome dado devido a autarquia municipal responsável Usina Termoelétrica do Mucuripe (Serviluz).

que percorri para chegar até casa de amigas ou mesmo outras praias. Porém, diferente dessas localidades, que tantas vezes foram visitadas e habitadas por mim, só fui conhecer a região do Serviluz quando aos 22 anos ministrei aulas de teatro no projeto Farol da Memória, junto ao coletivo Pã, como currículo acadêmico do curso de Licenciatura em Teatro no Instituto Federal do Ceará (IFCE).

Essa demora se deu porque a Fortaleza que eu conhecia, morando em um dos bairros com maior Índice de Desenvolvimento Humano, há muito já havia se tornado "Fortaleza Apavorada"[70]. O Forte que deu nome à cidade, simbolicamente, nunca sumiu, apenas mutou-se em grades, câmeras de segurança e vidros blindados da população de classe média. Armando Silva (2014) em seu livro *Imaginários, estranhamentos urbanos* alerta que a América Latina tem o medo como principal imaginário reconhecido por todos. E foi assim que cresci dividindo trajetos e acessos que pareciam seguros de circular, e outros que não. "Alguém vai te acompanhar?", "Você vai em grupo?", "Quanto tempo vocês vão ficar?" esses questionamentos iam formando um mapa mental de insegurança sempre que deixava o território do prédio.

Recordo que as notícias trazidas pelos meios de comunicação contribuíam para o imaginário de um Serviluz tomado pela violência, quase sempre vinculando à números oficiais de homicídios, lembrado por já ter sido uma zona de meretrício, com todas as características dos cenários de prostituição em zonas portuárias e problemas de serviços básicos de infraestrutura. Já nos últimos anos, devido às ações e mobilizações da sociedade civil, as notícias e documentações sobre as produções culturais e artísticas desse território têm crescido. Dos quais posso citar o coletivo Servilost, a Associação de Moradores do Titanzinho, o Coletivo Audiovisual do Titanzinho e o *site* do Cine Clube Ser Ver Luz que reúne as mais diversas produções realizadas pelas pessoas da comunidade ou sobre esta.

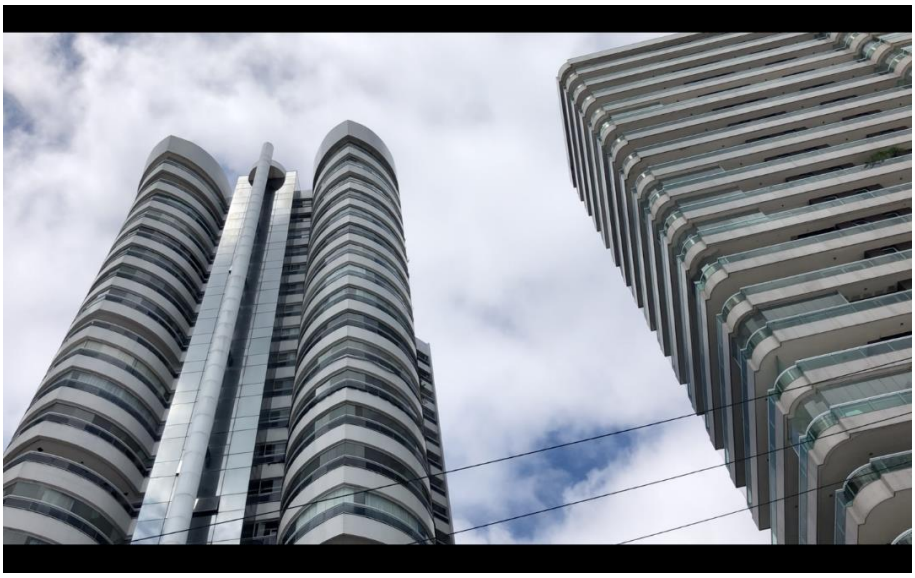
Saindo da garagem do apartamento de minha mãe, vou dirigindo pelas ruas que se cercam por muitos prédios e poucas árvores. Em minutos, um respiro, avisto o mar no final da rua, mas ainda sem alcançá-lo entro na Avenida Monsenhor Tabosa. Rua larga com casas de câmbio, locadoras de veículos e restaurantes, abrigando uma geografia comercial feita para o turismo. Chegando ao seu final, após uma leve inclinada à esquerda, desemboco na esquina da Avenida Beira Mar. Minha visão fica confusa se olho o mar ou o luxuoso prédio que se apresenta do meu lado direito. Ao entrar na avenida posso dirigir devagar, onde os carros a

---

[70] Nome do grupo que foi criado nas redes sociais em 2013 , pela classe média, para reinvidicar segurança pública. Fonte: https://www.opovo.com.br/jornal/colunas/fabiocampos/2018/04/fortaleza-apavorada.html e http://g1.globo.com/ceara/noticia/2013/06/manifestacao-fortaleza-apavorada-reivindica-seguranca-publica.html Acesso em: 27/06/2021.

minha frente parecem que também vão aos poucos observando a orla e a arquitetura. Os prédios se apresentam imponentes frente ao mar, com vidros esverdeados, azulejos de cores terrosas e curvas que imitam embarcações. Talvez na tentativa de se camuflar na paisagem litorânea, como se quisessem atingir uma majestosidade comparada à natureza, vão se erguendo cada vez mais altos. Fico me perguntando... quem alcança o metro quadrado mais caro da cidade?

Figura 28 - Prédios da Avenida Beira Mar em perspectiva



Frame de vídeo – Tu Moon Ming Junior. Fonte: Acervo pessoal

Nessa avenida de 3 quilômetros vejo, através da janela do carro, a concentração não apenas de condomínios, mas de hotéis de alto padrão que vão se entrelaçando na paisagem com o mar. Também noto as diversas intervenções e renovações que foram realizadas pelo poder público com o objetivo de oferecer "melhores condições" de acesso aos serviços e redes de infraestrutura urbana da Beira-Mar aos moradores e turistas. Luz, asfalto, saneamento, tudo em ordem. No calçadão, pessoas de pele clara se exercitando, mulheres pretas e pardas de fardam guiando cachorros ou carrinhos de neném, senhoras vendendo biquinis e guias oferecendo viagens para outras praias. Paisagem comum ao trecho da orla pertencente ao Meireles, que ao se aproximar ao fim da avenida, se torna Mucuripe.

Sentia que ao entrar no bairro do Mucuripe, podia abandonar o lado turístico da cidade e observar lugares que me traziam na memória o cheiro de peixe assado com tempero de maresia, daqueles que comprávamos nas barracas dos pescadores e pedíamos para fritar na hora. Ao passar pela estatua de Iracema, lembrei de José de Alencar citando o "*Mocoribe*" em seu romance, explicando que sua etmologia tupi, vinha de *corib* – alegrar e *mo* - partícula ou abreviatura do verbo *monhang* — fazer. Um fazer alegre, que há tempos tinha sido habitado

por pescadores à margem do Riacho Maceió. Paisagem que foi sendo substituída, da horizontalidade das casas de veraneio e pescadores, por uma arquitetura vertical, impedindo a "cidade" de ver o mar.

De súbito, ao final da avenida, temos uma brusca mudança no cenário. Ao longo da Avenida Vicente de Castro, olhando para o lado esquerdo, não mais conseguimos avistar o mar. Os carros de passeio que caminhavam lentamente pela orla agora são substituídos por caminhões, carretas e containers que ali vão se enfileirando. Uma ao lado da outra, aparecem as fábricas, cujo sobrenomes dos donos são aqueles que costumam ser citados nas colunas sociais do jornal da cidade. Principalmente homens na rua, alguns de farda, outros de bermuda e camiseta – para aguentar o calor de escoar as mercadorias nos caminhões granel. Agora já não estava mais no Mucuripe, entrava no bairro do Cais do Porto. O nome, que indica a presença do Porto de Fortaleza, me fez entender a mudança nos tipos de carros, arquiteturas e corpos. A estrutura que ia se constituindo naquela paisagem agora não objetivava o turismo e sim, as trocas comerciais.

Apesar de serem vizinhas, há muitas décadas a região da Av. Beira Mar e do Cais do Porto se distanciaram em sua paisagem urbana. Em meados da década de 1920, a elite fortalezense começou a ensaiar seus primeiros encontros com o litoral, instalando-se em casas de veraneio, e posteriormente, habitações permanentes, na rua que se chamava Beira Mar. Como consequência pelos altos impostos pagos por estas casas, o poder público instaurou medidas a fim de que essa área fosse cada vez mais residida por essa camada da população. Estratégias de urbanização e higienização foram sendo constituídas com objetivo de forjar uma nova imagem àquela região, que os jornais da época chamavam de "zona de promiscuidade" relacionadas às casas de prostituição e "toscas habitações" ao falar das choupanas dos pescadores, que ali se instalaram (CAVALCANTE, 2017). Este zoneamento urbano e moral, foi ocorrendo de forma a desapropriar os pescadores de suas casas, os "empurrando" para bairros mais afastados e a zona de prostituição da faixa litorânea abarcada pela Av. Beira Mar e Praia de Iracema foi compulsoriamente transferida para as imediações do Porto.

A fundação do Porto tem quase a mesma idade da minha mãe, que foi crescendo e ouvindo que meninas "moças" não poderiam frequentar a praia perto da região portuária, para não serem confundidas com as "mulheres da vida". De acordo com ela, "moças" eram meninas virgens, que não eram casadas, e "mulheres da vida" eram as prostitutas que se envolviam amorosamente, principalmente com estrangeiros, no litoral. Conectado a este último termo, que caracteriza o "vida" com um viés negativo de promiscuidade, ao pensar em outra perspectiva, estas mulheres, trouxeram "vida" para o Cais do Porto. Em artigo que analisa a trajetória de ex-

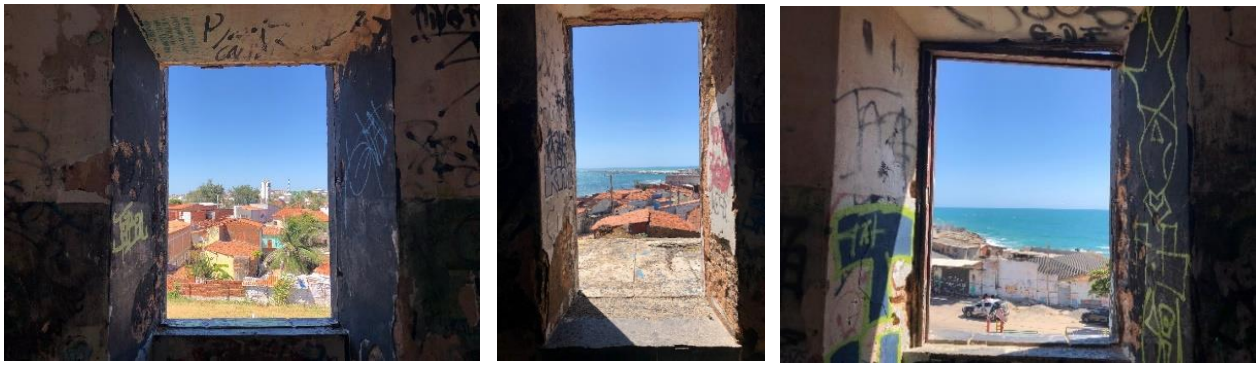
prostitutas idosas que moram na comunidade do Serviluz, Érika Pinho (2012) aponta que essas mulheres, recém-chegadas em uma região inóspita, sem iluminação, água encanada e saneamento, fizeram com que a energia elétrica fosse instalada através de suas reivindicações. Infelizmente uma das poucas estruturas que foi imediatamente atendida pelo poder público. Dessa maneira, essas mulheres, junto a marisqueiras, pescadores, estivadores e trabalhadores das indústrias próximas, foram construindo a comunidade do Serviluz, que foi erguida ao redor do Farol do Mucuripe.

Durante anos, escutei e vi fotografias do Farol do Mucuripe, uma das edificações mais antigas[71] da cidade de Fortaleza, que está localizada no fim da Avenida Vicente de Castro. Ao chegar perto do Farol, a circulação de carros, caminhões e carretas foi sendo substituída pela de bicicletas. As casas fechadas devido ao calor, aproveitavam o sol para secar as roupas no quintal, o barulho era de vento e mar. Um grupo de homens proseavam à sombra de uma árvore e uma mulher conduzia um carrinho de compras, levando mantimentos para sua casa. À direita, em meio ao colorido das tintas e grafites, vejo o Farol em sua estrutura octogonal, e à sua frente, um parquinho para crianças junto a pneus coloridos.

Desço do carro e entro na construção que, apesar de ser patrimônio tombado pelo Ipham, está com os pisos quebrados, escada de ferro deteriorada, paredes com a estrutura caindo e há apenas um mês sua cúpula, onde ficava a lanterna que guiava as embarcações, desabou. Circulando pelo Farol avistamos os mais diversos ângulos daquele território; o mar, as pedras colocadas para contê-lo, o carro da polícia parado na esquina, as diversas casas, as torres da empresa Supermix e o novo farol inaugurado em 2017 que fica ali próximo. De certa maneira, o seu abandono por conta do poder público não coloca apenas as vidas das pessoas que ali frequentam em risco, mas também o símbolo de um patrimônio que vigia e representa a resistência da comunidade que ali se formou.

[71] O chamado velho Farol do Mucuripe, em Fortaleza/CE, foi edificado no período de 1840/1846. Foi recuperado em 1981/82, com projeto da Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico da Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, e tombado em 1983. Fonte: https://www.ipatrimonio.org/fortaleza-farol-do-mucuripe#!/map=38329 Acesso em 17/07/2021

Figura 29 - Colagem de da visão do Farol do Mucuripe para a Comunidade do Serviluz



Colagem com fotografias de Tu Moon Ming Junior. Fortaleza. Fonte Acervo pessoal

A caminho da casa de Francisca Rodrigues, uma das participantes do projeto "Mulheres do Mar", entro na estreita rua General Titã, que fica logo ao lado do farol. Nessa rua as casas vão se multiplicando nos dois lados, em uma arquitetura que não segue padrão de materiais e cores. Alvenaria, azulejos, pinturas da Copa do Mundo e frases católicas, são algumas das camadas que constituem as moradias projetadas ao longo do asfalto danificado. Reparo em homens preparando cimento, mulheres sentadas em cadeiras de balanço, outras em pé em grupo conversando na porta de casa, crianças e cachorros correndo.

Chego na casa de Francisca, sento-me, bebo água e logo ela me faz um convite para "ir ali". Atravessamos a rua e entramos na sua vizinha de frente, ao final do corredor de entrada, pude avistar uma pequena praia, onde podia ver os arrecifes aflorando da maré baixa e cataventos eólicos. Paro e observo aquele cenário. No lado esquerdo da sacada de sua casa, pessoas sentadas em mesas de plástico tomavam cerveja e escutavam música, do lado direito surfistas pegavam onda na praia do Titanzinho. Entretanto, sabia que o privilégio da paisagem daquele local acabava por atrair os olhares da especulação imobiliária.

Rodeada pelas terras mais caras[72] da cidade, a região da comunidade do Serviluz, é um símbolo de resistência à crescente valorização da Beira-Mar e Praia do Futuro em relação ao mercado imobiliário e do turismo e a dinâmica da atividade portuária e industrial que ocorre por trás dos contêineres do Porto do Mucuripe. Porém, a história de resistência não é apenas dessa comunidade, pois, como nos explica Cavalcante (2017), a produção do litoral fortalezense é de desapropriação.

[72] Dado retirado do vídeo do Coletivo Servilost em campanha de arrecadação de doações para a Associação de Moradores do Titanzinho, em fala de Valéria Pinheiro(integrante do LEHAB-UFC). Fonte: https://www.facebook.com/servilost Acesso: 18/07/2021

Figura 30 - Entrada para praia através da Rua General Titã

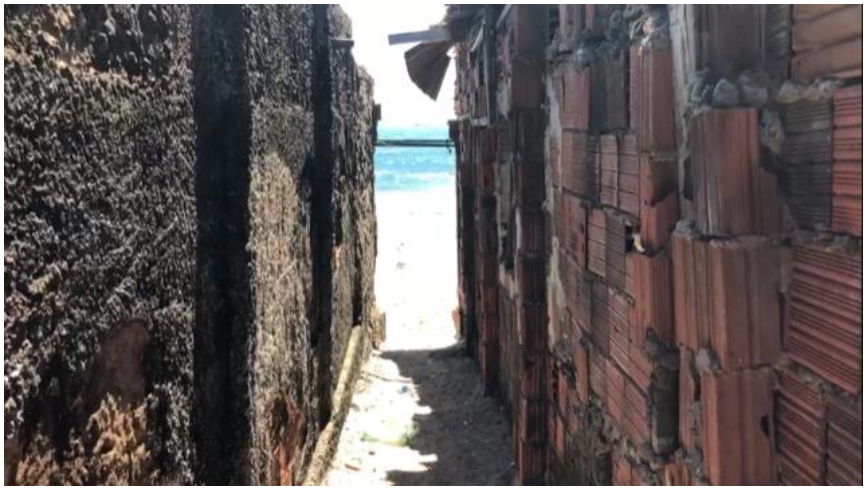


Figura 31 - Vista para praia do Titanzinho

Figura 32 - Cataventos eólicos

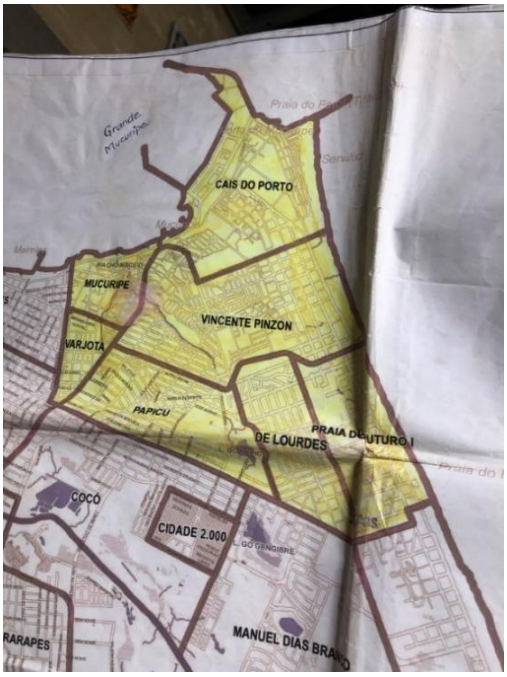
Frames de vídeo – Tu Moon Ming Junior. Fonte: Acervo pessoal

Isso ocorreu nos mais diversos projetos urbanísticos desde os anos 1930. A exemplo da construção da Avenida Beira Mar, com objetivo de se tornar residencial de padrão médio alto, comércio de luxo e hotéis. A Avenida Leste -Oeste que teve como "consequência imediata a possibilidade de erradicação dos numerosos mocambos que ocupavam extensa área da orla marítima" (CAVALCANTE, 2017, p.169). A construção da Via Expressa "rasgando" o Mucuripe ao meio e arrasando centenas de habitações populares, e um momento marcante para o Serviluz, que em 1974 desapropriou cerca de 3 mil pessoas que habitavam a Praia Mansa. Infelizmente, esta não foi a primeira e nem será a última tentativa de retirar as pessoas que moram neste último território. Em 2010, quando comecei a frequentar a região, a disputa era em torno de um projeto que pretendia instalar um estaleiro, o que não ocorreu. Como alternativa, em 2011 foi aprovado o orçamento para o projeto Aldeia da Praia, e desde então a população tem se unido para evitar a remoção de moradores da rua General Titã (a mesma da Dona Francisca), para a construção de uma praça[73].

A estratégia de remoção das populações mais vulneráveis pelo interesse econômico, é prática herdada do período colonial. Não por coincidência, parte do que antes era chamado Mucuripe, hoje se nomeia Vicente Pinzón, navegador e explorador espanhol do século XVI, e outros bairros adjacentes também foram sendo nomeados como substitutos do nome indígena. Essa estratégia de nomeação por parte do poder público me foi explicada por Diêgo Di Paula, fundador do Acervo Mucuripe, que é um projeto de história e memória das comunidades do Grande Mucuripe. Em uma visita que realizei em 2019, Di Paula me apresentou a seguinte imagem:

[73] Informações: <https://serviluzquepermanece.wixsite.com/especial/serviluz> Acesso em abril de 2021

Figura 33 - Mapa da cidade de Fortaleza



Fonte: Acervo Mucuripe, cedido por Diêgo Di Paula

Para o pesquisador, essa divisão entre bairros é uma estratégia planejada e programada ao longo do último século, que foi segregando os povos que ali moravam, suas culturas e identidades. Como vimos, os arquivos que vão se construindo na cidade em nomes de ruas, bairros e formas de monumentos, acabam por estabelecer uma assimilação simbólica e de construção de nossa memória. Entretanto, a proposta de Diêgo, ao pintar esses bairros com a mesma cor, abre a possibilidade de pensarmos em um mapa pelo viés afetivo, contrapondo-se ao poder arquival. Assim, desestabiliza a narrativa dos sete bairros oficiais e os apresenta como o “Grande Mucuripe” (escrito em caneta na imagem), uma mesma comunidade, que divide a mesma luta: a de resistir nesse espaço. Nesse sentido, Diêgo leva em conta a construção do território a partir da população, em vez do Estado e essa escolha de narrativa do Acervo Mucuripe me guiou ao discutir sobre esses territórios com as mulheres participantes do projeto.

3.4 Contexto de Pandemia

Tempo

Trago essa fissura no meio do texto, na tentativa de simbolizar a ruptura espaço-temporal que se abriu em nossas vidas por conta da pandemia da COVID-19 que, em março de 2020, começou a gerar medidas de isolamento social rígidos a fim de tentar frear a transmissão do vírus. Você lembra onde estava nesta época? Qual último lugar se reuniu com as pessoas que amava? Você pôde parar de trabalhar e se isolar em casa?

Lembro que, pouco antes de me isolar, estava em um processo participativo com o grupo Quarantine, que veio de Manchester na Inglaterra, para realizar um trabalho em colaboração com participantes que se inscreveram na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT). *Olho no Olho: quem é visível na São Paulo de hoje?* tinha a intenção de agrupar pessoas de diferentes mundos – idade, gênero, percepções políticas, trabalho – para desenvolver um estudo e explorar o tema da visibilidade na cidade de São Paulo em uma exposição no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Durante quatro semanas de residência tornamos o centro cultural nosso laboratório de observação, onde conversamos com diversas pessoas, mas também fomos percebendo quem não estava naquele espaço. Assim, em dois dias de exposição, criamos uma espécie de enquadramento do cotidiano, tornando o universo do CCSP como um lugar de perguntas e respostas das possíveis visibilidades e invisibilidades da cidade. Ainda lembro das palavras do programa de apresentação da exposição: "Olho no olho. [...] essa frase trata de um olhar bem próximo, um encontro íntimo com o outro. Mas também de concordância, de consenso, de juntar-se – 'ver com os mesmos olhos'. Além disso, no fundo, há algo de brutal, visceral e cru no contato olho no olho. Não há onde se esconder" (CCSP, 2020)[74].

Do dia que eu me escondi em casa, impedida de me ajuntar e encarar as relações com olho no olho, em março de 2020 até a data que escrevo, abril de 2022, já se foram registrados no Brasil mais de 660 mil mortes por COVID. Mesmo com o avançar das vacinações – que salvam vidas – ainda considero que nos encontramos em momento de suspensão. Para que mundo voltaremos a olhar no contato visceral e cru? Que ajuntamentos serão possíveis depois de tudo isto? O que não é mais possível de esconder depois de termos passado tanto tempo olhando, talvez, para nós mesmos?

Essa página em branco também sinaliza a ausência de palavras, estas que me fugiram ao pensar em escrever sobre esse hiato, esse impacto que nos foi causado por tantos "adeus". Deste modo, vejo a necessidade de compartilhar as imagens da performance "Insuflação de uma morte crônica", realizada em agosto de 2020, pelo projeto *Mulheres em Quarentena* com

[74] Trecho do texto curatorial disponibilizado para o público. Não publicado.

curadoria de Eliana Monteiro, como forma de ampliar as percepções que não caberiam apenas em frases.

Figura 34 – Registros da Performance “Insuflação de uma morte crônica”

Colagem de fotografias da Performance “Insuflação de uma morte crônica” em São Paulo, 2020. Fotografia de Cacá Bernardes Fonte: Instagram de Mulheres em quarentena[75].

Em quarentena, em um apartamento, as performers Joana da Silva Coutinho, Bruna Lessa, Cacá Bernardes e Carina Iglecias encheram bexigas pretas em número equivalente ao de mortos pela Covid-19 no Brasil. A sinopse da ação explica que o ato se deu na mistura entre arte e vida, onde além de dividir a casa, as pessoas podiam acompanhar através de câmeras a contagem da quantidade de bexigas.

> As participantes, além de encher bexigas, deverão conviver com elas no ambiente doméstico em suas atividades cotidianas. No espaço, serão instaladas duas câmeras cujas imagens serão transmitidas ao vivo, 24h por dia, no YouTube. A cada bexiga inflada, as performers devem acionar o sistema de contagem para que quem esteja assistindo seja atualizado sobre quantidade de bexigas cheias. Todos os dias, em par com a atualização do número de mortes, novas bexigas são levadas para a casa onde se encontram essas mulheres (MULHERES EM QUARENTENA, 2020)[76].

[75] Diponível em: https://www.instagram.com/mulheresemquarentena/ Acesso em 02/04/2022.
[76] Trecho retirado do canal do YouTube do projeto Mulheres em quarentena. Disponível em: https://www.youtube.com/mulheresemquarentena Acesso em: 02/04/2022

Aos que acompanharam, puderam ver o chão de taco de madeira sendo preenchido por bexigas pretas. Ao longo dos dias estas foram se amontoando, formando uma escura mancha que impedia de ver as paredes, portas e janelas daquele apartamento. Em 14 dias de performance, observávamos na tela a direita, os números acelerando com rapidez, de 0 para 100mil. “O quanto isso ocupa de espaço?”, era a pergunta que constava na última postagem da performance no YouTube. Talvez ocupe o espaço do vazio. Um vazio que se misturava com desespero e sufocamento.

Perdemos o fôlego?

Quando o mundo estava a paralisar e parando de respirar, a máquina necropolítica, termo cunhado pelo filósofo Achille Mbembe (2016), que diz respeito ao poder social e político de decidir sobre a vida e a morte das pessoas, teve suas tecnologias expostas. Fomos – e ainda somos – governados por um presidente que trouxe à tona os autoritarismos que se mantiveram escondidos, apagados ou romantizados em nossa formação histórica. O “mito da democracia racial”, como Lilia Schwarcz (2019) expõe, está contido na ideia de que o Brasil se construiu a partir de sua capacidade de vincular diversas nações e culturas em perfeita igualdade e harmonia racial. Ideia que há 50 anos foi desfeita pelas pesquisas lideradas pelo sociólogo Florestan Fernandes, que afirmou que o sistema escravocrata e colonial não desenvolveu uma mestiçagem que unificou os brasileiros, “mas antes a consolidação de uma profunda e entranhada desigualdade social” (SCHWARCZ, 2019, p. 12).

Desigualdade e preconceito que negamos, da mesma maneira que Jair Messias Bolsonaro negou a mortalidade em relação ao vírus o chamando de “gripezinha”, negligenciou o Ministério da Saúde e as políticas públicas de combate à pandemia, divulgou e influenciou o uso de medicamentos sem comprovada eficácia e que necessita de uso com acompanhamento, podendo causar diversos efeitos colaterais. Tantas vezes silenciou e privou milhares de brasileiros de continuarem a vida por não negociar a compra de vacinas em tempo hábil.

Sim, perdemos o fôlego.

Retomo o ar.

Assim o faço, pois, além do vírus da Covid-19, a pandemia expôs a todos ao sexismo e o racismo. Como apontei no primeiro capítulo em diálogo com Federici, Aura Cumes e Lilia Schwarcz, o patriarcado com bases colonialistas submeteu o corpo feminino a uma intensa violência que se tornaram estruturais em nossa sociedade. A pandemia apenas nos colocou "olho a olho" com os impactos da violência contra as mulheres, principalmente as não-brancas, pobres e moradoras de periferias. Não é simbólico que a primeira pessoa a morrer do vírus no Brasil tenha sido uma mulher preta da periferia[77]? Que o número de violência doméstica entre 2020 e 2021 tenha triplicado[78]? Que no Ceará as vítimas registradas pela Lei Maria da Penha durante o primeiro período de lockdown teve o aumento de 52%[79]? E o ano de 2020 represente o aumento de 41% em relação ao ano anterior de mortes de mulheres trans, sendo o Ceará o segundo estado que mais matou[80]?

A organização boliviana anarcofeminista Mujeres Creando faz refletir sobre esses questionamentos através da performance *O machismo é a única pandemia que não está em quarentena*[81], realizada em maio de 2020, em protesto com mulheres pelas ruas de La Paz. No início do vídeo de registro da ação, o seguinte dado nos é apresentado: 18 feminicídios em 70 dias de quarentena. Esse é o mote para a caminhada com dezenas de mulheres segurando caixões fictícios com desenhos de uma mulher crucificada na cruz e frases relacionadas à violência que estava ocorrendo no momento de pandemia, como exemplo: "*no ló mato el covid-19, la mato su marido*". Ao chegarem no Palácio do Governo, cada mulher tomava a frente e denunciava as injustiças de gênero que estavam ocorrendo, além de alegarem que nenhuma

---

[77] Retirado da apresentação do livro: BRUNO, Eduardo. Imaginários Urbanos, cidades utópicas. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2021.

[78] Dados retirados:< https://www.saibamais.jor.br/violencia-contra-a-mulher-triplicou-no-brasil-em-2021-e-em-2022-houve-um-feminicidio-a-cada-8-dias-no-rn/> Acesso em 04/04/2022

[79]Dados retirados: <https://www.ipece.ce.gov.br/2022/03/11/violencia-domestica-contra-a-mulher-cresce-durante-a-pandemia/> Acesso em 04/04/2022

[80]Dados retirados: https://www.brasildefato.com.br/2021/01/29/assassinatos-de-pessoas-trans-aumentaram-41-em-2020 Acesso em 04/04/2022

[81] Título original: "El machismo es la única pandemia que no esta em cuarentena"

medida legal estava sendo tomada pelo governo para responder aos casos de violência machista e feminicídios denunciados. Ali mesmo, as mulheres deixavam os caixões.

Figura 35 - Performance *O machismo é a única pandemia que não está em quarentena* I

Figura 36 -Performance *O machismo é a única pandemia que não está em quarentena* II

Registros fotográficos da Performance *O machismo é a única pandemia que não está em quarentena*, em La Paz, 2020. Fonte: Acervo digital de Mujeres Criando [82]

Em sinopse do vídeo do YouTube de María Galindo, uma das fundadoras do coletivo, explica que os poderes sempre invisibilizaram as vozes das mulheres, a pandemia apenas acentuou este aspecto:

> Todos os serviços como o Judiciário, o Ministério Público, o Instituto de Pesquisas Forenses e outros que sempre agem com apatia diante das denúncias das mulheres, encontraram na pandemia a desculpa perfeita para dar rédea solta à sua preguiça e ao

[82] Disponível em: <http://mujerescreando.org/el-machismo-es-la-unica-pandemia-que-no-esta-en-cuarentena/> Acesso 04/04/2022

> seu próprio machismo. Ao mesmo tempo, somos nós mulheres que estamos implantando a contenção emocional em nossas casas e somos nós que carregamos a multiplicação do trabalho que essa pandemia e a medida de quarentena acarretam (Maria Galindo, 2020, s/p)[83].

Destaco esse trecho, pois dialoga com algumas ideias levantadas por Judith Butler (2018) no livro *Corpos em aliança e a política das ruas*. O primeiro é quando Galindo afirma que a máquina pública encontra na pandemia um local estratégico para não solucionar as denúncias. No momento de pandemia, as pessoas se encontravam fragilizadas e impedidas de circularem pelo espaço público, dessa maneira, sendo mais improvável se unirem para reivindicar seus direitos. Butler, aponta que as teorias democráticas sempre temeram o potencial político da ação das assembleias. Medo que ocorre porque, quando corpos se juntam na esfera pública, o fazem para rejeitar uma situação de precariedade e exercitam o "direito plural e performativo de aparecer" (BUTLER, 2018, p.17). Ao agir com apatia, as instituições, que Galindo citou, operam invisibilizando a demanda dessas mulheres. Porém, certamente não esperavam que um grupo de mulheres saíssem do isolamento social imposto e ocupassem as ruas, mesmo com o risco de serem infectadas. Este ato anunciou explicitamente que a política de morte que age em seus corpos, ia além da pandemia.

O segundo se relaciona com a discussão sobre a importância da união dessas mulheres como forma de resistência. Em uma sociedade baseada na doutrina neoliberal, pautada no individualismo e o discurso da meritocracia, quando essas mulheres se unem, estão dizendo que não estão sozinhas. Estão comunicando que a falta de emprego, moradia, violência doméstica, relacionamentos abusivos, aborto ilegal, manutenção do trabalho do cuidado não é uma falência individual, de uma delas, e sim de um sistema que considera cada vez mais algumas populações descartáveis. Nesse sentido, Butler e Galindo nos ajudam a compreender a dimensão das ações corporificadas em transmitir significado político antes e apesar de qualquer reinvindicação que façam (BUTLER, 2018). No Brasil também foi necessário unir os corpos, pois, "Bolsonaro é mais perigoso que o vírus" dizia em cartazes das manifestações que ocorreram no primeiro semestre de 2021. Entramos em 2022 e as formas precárias induzidas pela violência e falta de políticas públicas tornam nossos corpos cada vez mais vulneráveis. Por isso, ainda é preciso fazer aparecer, reunir, resistir.

---

[83] Trecho retirado de seu canal do YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=4KTeq2Kti_I&t=159s> Acesso em: 04/04/2022. Original: "*Todos los servicios como ser juzgados, fiscalia, Instituto de investigaciones forenses y otros que siempre actuan con desidia hacia las denuncias de las mujeres, han encontrado en la Pandemia la escusa perfecta para dar rienda suelta a su flojera y a su propio machismo. Al mismo tiempo las mujeres somos quienes estamos desplegando la contencion emocional en nuestras casas y somos quienes estamos cargando con la multiplicacion del trabajo que supone esta pandemia y la medida de la cuarentena*."

Nota sobre o contexto de pandemia e o projeto Mulheres do Mar

O projeto Mulheres do Mar começa com esta dissertação, percorrendo os anos de 2019,2020 e 2021. Foi realizado pré e durante a pandemia, e pretende continuar no futuro pós pandêmico. É um projeto que não encerra com a entrega deste texto, pois, tem como objetivo a continuidade desta cartografia, baseando-se nos possíveis repertórios de mulheres que encontrarei neste caminho.

É preciso lembrar que a pandemia impôs adaptações e compreensões sobre o processo criativo que nunca havíamos passado ou mesmo pensado. Como performar na cidade sem poder circular na cidade? Discutir sobre a cidade, sem realizar nossos exercícios de caminhada e observação? Como corporificar nossas discussões sem nos tocar, abraçar, alongar, sentir os cheiros, formar uma roda? Confesso que até o momento ainda investigo essas questões. O que posso destacar é que foi inevitável encararmos uma incessante negociação com o tempo e o espaço da cidade, das mulheres, e o meu, enquanto artista e pesquisadora, mas que também estava sendo atravessada por dúvidas e incertezas.

No começo do isolamento, fazia dois meses que eu tinha voltado de Fortaleza e concluído uma atividade performativa com as mulheres participantes das oficinas que ministrei no Centro Comunitário do Serviluz. No cronograma inicial, iriamos realizar a ampliação da cartografia em outras orlas no segundo semestre de 2020, através de oficinas desenvolvidas em parceria com instituições culturais. Os meses foram passando e percebemos que o isolamento que esperávamos que fosse durar pouco, não tinha definição de tempo para acabar.

Nesse cenário, começamos a adaptar o projeto. Em relação as participantes do Serviluz, o momento pediu uma ação voltada para a situação emergencial de pandemia, dessa maneira, separamos um recurso do Grupo EmFoco[84] para compra de cestas básicas. O objetivo era voltar aos encontros e juntas pensarmos o que cada uma apresentaria na Instalação Performativa "Mulheres do Mar", e depois realizar presencialmente a entrevista sobre o processo. Infelizmente, não ocorreu com todas, pois se tratava de grupo de extremo risco para a covid e o Centro Comunitário - espaço onde nossos encontros ocorriam - fechou por conta das regras de isolamento social. Dessa maneira, decidimos aguardar e realizar a exposição presencial no Serviluz apenas no próximo semestre (2022.2). Sobre a continuidade da cartografia, conseguimos uma parceria com o Centro Cultural Belchior, entretanto, decidimos que naquele

[84] Atuante desde 2009, o grupo tem se estabelecido no cenário cearense pesquisando expoentes da linguagem contemporânea no campo do teatro, performance e artes visuais, a qual integro desde 2010.

momento (junho/2020) teríamos que adaptar as aulas e todo o processo de criação e pesquisa para o formato virtual.

A curadora Claire Bishop (2012) salienta que a tendencia participativa desloca a relação tradicional entre obra e artista, que em vez de tratar seu trabalho como algo finito, tem mais interesse em produzir projetos de longo prazo. Assim ocorreu com o Mulheres do mar, por isso, as páginas a seguir se formularam na tentativa de relatar de forma crítica e afetiva o processo das oficinas no Centro Comunitário e Centro Cultural Belchior com todas as suas negociações e adaptações. Deixei o espaço do último capítulo para a análise de onde esses dias intensos de encontros desembocaram: uma instalação performativa, *site* de exposição e uma publicação escrita.

4 CAPÍTULO 4 - MULHERES DO MAR: ABORDAGENS METODOLÓGICAS E PERFORMANDO AS CARTOGRAFIAS

4.1 Processos de práticas participativas

Ao propor uma dissertação acerca de um projeto participativo que se destinou a unir um grupo de mulheres, de diferentes regiões de Fortaleza para – a partir das relações e discussões estabelecidas – produzir obras artísticas, percebo que apresentar os dispositivos processuais se tornou tão importante quanto o resultado. Sendo assim, nas próximas páginas, exponho as estratégias de aproximação, escolhas e negociação, assim como as imprevisibilidades, falhas, adaptações e procedimentos metodológicos que foram surgindo durante este projeto.

Nesse sentido, eu me aproximo a pesquisadora Claire Bishop (2012) sobre a afirmação de que, ao se debruçar nas análises de projetos participativos, somos provocados a pensar que muitas vezes os discursos em torno dessas práticas são idealizados. Na opinião da autora, isso ocorre porque a arte participativa é percebida como a vanguarda de nossa época, o qual o artista é responsável por uma transformação social, e por esta razão, são todas lidas como igualmente importantes. Apesar de concordar que essas práticas são importantes em reparar o vínculo social, reconheço que "também é crucial discutir, analisar e comparar criticamente esta obra como arte, uma vez que é o campo institucional em que é endossado e divulgado" (BISHOP, 2012, p. 13).

Dessa maneira, procurei estabelecer diálogos com autoras e autores do campo das artes e filosofia, mas também me colocar a partir das experiências em projetos participativos vivenciados nesses últimos oito anos no campo do teatro e da arte da performance, tais como: a intervenção urbana *CEGOS* do Desvio Coletivo[85] (2014 a 2019) a qual produzi, performei e conduzi a discussão de cunho político junto aos participantes; a residência com o grupo La Pocha Nostra[86] no Sesc Santos(2015) como participante junto a outros artistas; a performance *À beira*[87] na Mostra De|generadas 2 no Sesc Santana (2016) como participante em um grupo de

[85] O Desvio Coletivo é uma rede de criadores que atua na fronteira entre a arte urbana, a arte da performance e as artes visuais. Por meio de intervenções artísticas em diferentes espaços, desenvolve ações que geram ilhas de desordem efêmera de natureza poética e crítica. Disponível em: https://www.desviocoletivo.com.br/about Acesso em abril 2022

[86] Organização de artes transdisciplinares em constate transformação fundada em 1993 por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Mariano[..] Os projetos variam entre performance solo e duetos até instalações performáticas em larga escala, incluindo vídeo, fotografia, áudio e cyber arte. Disponível em: https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/68-pocha.html Acesso em abril 2022

[87] Vinte artistas mulheres se esparramam pelo chão em diversos pontos, sugerindo imagens de força e fragilidade, violência e aconchego, nascimento e morte, a partir da posição de seus corpos. Por Sueeana e artistas convidadas. Disponível em: https://www.zoomzine.com.br/single-post/2016/02/25/projeto-degeneradas-discute-o-feminismo-no-sesc-santana Acesso em abril 2022

20 mulheres artistas; a intervenção urbana *Entre saltos* do Coletivo Pi (2016) como participante; o curso de extensão *Corpos radicais: performance e espaço urbano* do EmFoco Grupo, que desenvolveu junto a participantes performances para compor o espetáculo *Price World*, como produtora e performer (2016); a Escola de Arte útil da artista Tania Bruguera[88] pela Pinacoteca de São Paulo (2019), como pesquisadora; e a Residência e exposição interativa desenvolvida com o grupo Quarantine[89] (2020) junto a um grupo de artistas e não-artistas.

Isto posto, compreendo que minhas práticas ofereceram a oportunidade de ter uma visão geral acerca de projetos participativos, e não depender apenas das narrativas oferecidas por artistas, curadores ou participantes. Isso ocorreu principalmente em CEGOS, o qual pude acompanhar como artista e pesquisadora, publicando um artigo[90] sobre os procedimentos metodológicos da oficina de preparação da obra, os diálogos com instituições culturais e adaptações que ela atravessou no período de 2012 e 2015 ao circular por diversas cidades.

Essa percepção ampliada sobre possibilidades de procedimentos metodológicos participativos e performativos, instauraram a base para que pudesse desenvolver o *Mulheres do Mar*. Em um recorte afetivo, desenvolvido nos cinco anos que trabalhamos no Desvio Coletivo, e que priorizasse práticas que tivessem sido realizadas a partir do envolvimento de mulheres, escolhi compartilhar os diálogos que troquei em entrevista com a artista Priscilla Toscano[91], sobre a performance *Entre Saltos* do Coletivo Pi. Tomo os discursos de Toscano como epistemologia artística, desenvolvida a partir de suas experiências, e que dialogarão com o processo apresentado no primeiro tópico do Mulheres do Mar. Neste sentido, trago os momentos em que a performance relatada percorreu por processos de imprevisibilidade em relação aos procedimentos metodológicos, e as maneiras de adaptação e negociação praticadas pelo coletivo.

---

[88] Tania Bruguera explora em sua obra a relação entre arte, ativismo e mudança social e os efeitos sociais do poder político e econômico. Por meio de propostas e modelos estéticos para outros usarem e adaptarem, Bruguera se define como uma iniciadora e não como uma autora. Disponível em: http://pinacoteca.org.br/artistas/tania-bruguera/ Acesso em abril 2022

[89] As criações do Quarantine lidam com o cotidiano de gente comum; o coletivo, que atua há 21 anos no Reino Unido, trabalha com as pessoas para que apresentem suas próprias narrativas e experiências. No palco, elas não são intérpretes das ideias de outros, mas sujeitos com história própria. Disponível em: https://mitsp.org/2020/residencia-artistica-com-o-grupo-ingles-quarantine/ Acesso em abril 2022

[90] AUIP, Marie. Diálogos em Resistência: Um estudo da Performance Arte Ativista e as Instituições Culturais. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em gestão de projetos culturais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: http://celacc.eca.usp.br/pt-br/tcc_celacc/dialogos-resistencia-estudo-da-performance-arte-ativista-instituicoes-culturais Acesso em maio.2022

[91] Performer, diretora e arte educadora. Licenciada em Artes/Teatro pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP. Realizou um semestre da graduação no curso de História da Arte em intercâmbio na Universidade de Santiago de Compostela, Espanha, por meio do convênio bilateral entre as instituições. É uma das fundadoras e diretoras do Desvio Coletivo, como performer também faz parte do elenco do Teatro da PombaGira.

O Coletivo PI foi fundado em 2009 por Pâmella Cruz e Priscilla Toscano com o objetivo de realizar intervenções urbanas utilizando diferentes linguagens: performance, teatro, dança e artes visuais. Como Toscano (Informação verbal)[92] nos explica, o feminismo foi entrando nas pautas do coletivo a partir da experiência de realizarem ações artísticas na rua, e da percepção da dimensão do corpo da mulher neste local. *Entre Saltos* nasce desse olhar atento, como nos relata a artista que, em seu deslocamento para um ensaio, notou o caminhar em desequilíbrio de uma mulher na Avenida Paulista (localizada na cidade de São Paulo). A figura feminina chorava e estava com um salto no pé e outro descalço, trazendo na sua mão o salto quebrado. Toscano interpretou essa imagem como uma metáfora do equilíbrio e desequilíbrio da mulher no espaço público.

A partir desse gatilho, o grupo desenvolveu uma intervenção que contava com um coro de mulheres que caminhavam em uma espécie de desfile público, replicando a imagem de um salto no pé e outro na mão, que chegou a circular por São Paulo, Salvador, Porto Alegre e Campinas através do Prêmio Funarte – Mulheres nas Artes Visuais. O coro incluía artistas[93] do coletivo Pi e participantes que eram preparadas por meio de uma oficina de três dias, incluindo uma parte teórica e outra que envolvia exercícios práticos.

Figura 37 - Performance *Entre Saltos* do Coletivo Pi

Registro da Performance, 2014 Fotografia de Eduardo Bernardino.

Fonte: Acervo da artista Priscilla Toscano

[92] Entrevista concedida por TOSCANO, Priscilla. Entrevista 1. [out.2021]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. São Paulo, 2021. Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6RKzJXF76-A Acesso em maio.2022

[93] Em 2010 Natalia Viana passou a integrar o coletivo e em 2014 Chai Rodrigues, Jean Carlo Cunha e Mari Sanhudo.

Após essa breve introdução sobre a artista e a intervenção urbana, tomo a experiência que ocorreu na cidade de Campinas, em razão da ênfase que Toscano (informação verbal)[94] narra em relação aos desafios de espaço-tempo encontrados, quando o coletivo realizou a obra no bairro Jardim Itatinga. A professora Diana Helene (2012), em trabalho apresentado na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, contextualiza que o bairro localizado na periferia de Campinas é considerado a maior zona de prostituição da América Latina, sendo planejado na década de 1960 com objetivo de "confinar" essa atividade em uma área afastada da região central. Sua paisagem urbana é composta por dezenas de boates e bares onde trabalham as profissionais do sexo[95], não havendo semáforos, faixa de pedestres, escolas e outros tipos de serviços, conforme explica Toscano.

Neste sentido, o primeiro desafio se deu em relação a definir o local de realização da oficina de preparação. A resolução só foi possível porque as integrantes do Coletivo PI fizeram várias visitas ao bairro, estabeleceram diálogos com as profissionais e moradoras locais através da Associação de Mulheres Guerreiras e conseguiram apoio de organizações civis (Pastoral da Mulher Marginalizada e Centro de Estudos e Promoção da Mulher Marginalizada – CEPROMM) que já atuavam na região. No quintal do sobrado da Pastoral, o coletivo montou uma tenda com apoio do Sesc Campinas e se deparou com o segundo desafio, a relação de tempo, já que "as profissionais do sexo não tem esse tempo, cada hora que elas estão fora da rua, elas estão deixando de ganhar" (Informação verbal)[96]. Após irem panfletar e conversar com mulheres em todos os clubes, a solução foi adaptar a metodologia de oficina. Dessa maneira, em vez de um horário estabelecido de duração, as integrantes realizaram um plantão na Pastoral das 9h às 18h, para receber mulheres que iriam participar. O projetor utilizado nas aulas teóricas foi substituído por um álbum de fotografias com imagens da performance, e enquanto elas observavam já iam provando o figurino e o sapato que iriam utilizar na ação.

A performance que ocorreu no dia quatorze de março de 2013, unindo em torno 40 mulheres – entre pessoas do coletivo, profissionais do sexo e estudantes autônomas – envolveu um processo no qual Toscano afirma ter compreendido a dimensão de adaptabilidade necessária para a arte participativa, e complementa:

> A arte participativa não é para qualquer um, porque se você está a fim de fazer arte participativa, você tem que estar aberto à participação, você tem que estar

[94] TOSCANO, Priscilla. Entrevista 1, 2021.
[95] Termo o qual as próprias mulheres que participaram da intervenção utilizaram para nomear a profissão que exerciam.
[96] TOSCANO, Priscilla. Entrevista 1, 2021.

> disposto a ceder esta parte, e ceder esta parte é rever seu discurso, rever suas estratégias, rever sua oficina, é rever o seu roteiro. (Informação verbal)[97]

Este apontamento que Toscano faz em relação à arte participativa, coaduna com as reflexões que o professor e curador Paul Ardenne (2002) discorre em seu livro *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. O autor compreende a estética participativa, performances urbanas, arte ativistas e de intervenção como algumas das formas de expressão que estão sob o termo de arte "contextual". Assim as define pelo desejo desses artistas em deixarem de desenvolver e apresentar suas obras em espaços institucionalizados (museus, galerias, teatros) e procurarem uma produção em relação com a realidade em um contexto específico. Ao propor sua presença e desenvolvimento de um projeto a partir de e dialogando com uma realidade coletiva, Ardenne (2002) aponta que o artista se coloca em um processo exploratório, promovendo "uma aventura de contingência que nada comanda a priori e da qual não se sabe se será positiva; é abalar as aquisições da criação artística e sua reflexão pública sem poder mensurar de antemão as consequências"[98] (ARDENNE, 2002, p. 29).

Dessa maneira, percebo que o processo de um projeto participativo envolve uma constante porosidade para negociar e capacidade de escolher a partir das circunstâncias que cada contexto particular irá apresentar. Também se torna necessário estabelecer espaços de escuta para um "criar juntos" (ARDENNE, 2002), que partem de uma co-presença do artista no espaço e dos procedimentos metodológicos que irá utilizar em seus encontros, seja em formato de residências, oficinas ou conversas espontâneas. Neste sentido, divido em três tópicos, apenas para fins didáticos, alguns momentos do processo do *Mulheres do Mar* que podem contribuir com as discussões acerca da participação e com artistas que proponham se aventurar além dos perímetros dos espaços institucionalizados pelo meio artístico.

4.1.1 Aproximações, escolhas e negociações

Ao "abandonar os perímetros sagrados" (ARDENNE, 2002, p. 10) da mediação artística, circunscritas a um modelo institucionalizado de limitações de espaço – teatros, museus, galerias – e de suportes –texto dramático, quadro, escultura – e se apoderar "da rua, da

---

[97] TOSCANO, Priscilla. Entrevista 1, 2021.

[98] Original: "*en él aventura de la contigencia que nada manda a priori y de la que no se sabe si sera positiva; es zarandear las adquisiciones de la creacion artística y su reflexion publica sin poder medir de antemano las consecuencias.*"

fábrica, da oficina" (ARDENNE, 2002, p. 13) o artista contextual se depara com um mundo exterior que é ilimitado, um amplo terreno a explorar, que é ao mesmo tempo político, econômico e mediático. Consequentemente, a aproximação e compreensão do território que se pretende atuar é etapa primordial antes de se iniciar um convite ou convocatória para possíveis participantes, pois a partir desse estudo é que se pode realizar escolhas em um ambiente tão plural.

O projeto *Mulheres do Mar*, conforme detalhado no capítulo 3, surge da vontade de cartografar possíveis repertórios através das memórias de mulheres em relação à cidade de Fortaleza, tomando como ponto de partida para a discussão o mito de formação cearense *Iracema*, escrito por José de Alencar. O registro arquival, que compõe uma perspectiva romantizada da colonização, através do encontro entre Iracema e Martim, é perpetuado até hoje na precariedade imposta aos corpos femininos que habitam o litoral cearense. Porém, sendo de interesse do projeto recompor/recontar a cidade a partir desse operador crítico, também foi necessário estar aberta a compreender que essas memórias poderiam vir em forma de afetos, já que a paisagem litorânea é muito importante para formação de nossa identidade. Assim, o *Mulheres do Mar*, carrega no "mar" um símbolo de espaço de memória afetiva, política, social e o que mais essas narrativas apresentassem nos encontros.

Onda 1

Em um primeiro recorte territorial, a intenção era realizar oficinas em equipamentos culturais divididos por toda a extensão da orla da cidade de Fortaleza que, em seus 25km de extensão, apresenta uma disparidade em suas paisagens sociais e econômicas. A escolha por começar pelos bairros do Cais do Porto/Vicente Pinzón, onde reside a comunidade do Serviluz, se deu pelo seu histórico de formação. Localizados atrás do Porto do Mucuripe, há mais de cinco décadas ali chegavam mulheres transferidas compulsoriamente das "zonas de prostituição" da Beira Mar e Praia de Iracema. Estas foram importantes figuras no processo de reivindicar que os bairros tivessem o mínimo de estrutura pública, e são consideradas as "fundadoras do farol", segundo Pinho (2012). Além dessa importância de fundação, pela localização próxima a zona portuária, o comércio sexual era favorecido na região. A autora narra, através de entrevistas realizadas com ex-prostitutas idosas, que por conta das relações estabelecidas com estrangeiros (holandeses, dinamarqueses, norte-americanos, japoneses e alemães), estas tiveram acesso à inúmeros bens de consumo, e por isto, nomeiam as décadas de 1960 e 1970 a "época do ouro" do Serviluz.

Após compreender esse processo histórico da região, não pude deixar de notar que tal narrativa implica em uma continuidade da perspectiva alencarina impressa em Iracema. A representação dessa "época de ouro", disponibilizada pelo encontro com o estrangeiro, sem proporcionar uma autonomia cultural-social-econômica para essas mulheres, a posteriori, reforça a "hierarquização das relações que expropriam e promovem processos discriminatórios" como nos explica Stela Fischer (2017, p.17) sobre as colonialidades. Dessa maneira, escolhi começar por este território e trocar diálogos com as mulheres que moram nessa região há muitas décadas, não necessariamente as ex-prostitutas, mas as que vivenciaram o processo de formação do bairro e da comunidade.

O primeiro passo foi procurar instituições sociais e culturais que pudessem contribuir e realizar a ponte para que o diálogo com as mulheres daquela região fosse estabelecido. Em 2010, eu havia ministrado aulas de teatro para crianças em um projeto da Companhia Pã[99], chamado *Farol da Memória*, através de horas-aulas de uma disciplina do curso de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), mas infelizmente eles haviam encerrado as atividades por questões financeiras. Também visitei algumas ONGs que atuavam na região, entretanto o foco era no público jovem e esportes, principalmente o surf. Nessa busca, que mobilizou muitas pessoas que conhecia em Fortaleza, uma amiga sinalizou que uma colega dela trabalhava na região do Serviluz. Dois dias depois estava em reunião no Centro Comunitário(CC) Luíza Távora (Farol)[100] com a coordenadora Maria do Socorro, a assistente social Ivone de Oliveira Lima e a psicóloga Carolina Teles para realizar a cartografia junto ao grupo do serviço de convivência e fortalecimento de vínculo do idoso, composto por uma média de 60 idosos entre 65 e 90 anos, das quais 85% eram mulheres.

Da mesma maneira que ocorreu na experiência que Priscilla Toscano contou em *Entre Saltos*, a cartografia participativa do *Mulheres do Mar* se iniciou através da colaboração e acolhimento que essas três mulheres tiveram em relação a um projeto que era apenas um argumento teórico. Neste ponto foi que a experiência que tive em relação ao *Mulheres do Mar* se distancia do processo de *Entre Saltos*. No sentido que, este último projeto se tratava de uma performance pré-delegada, como nos explica Bishop (2012): projetos que reúnem artistas e não-artistas em um espaço-tempo para realizar uma ação através das instruções dadas pelo propositor. *Entre Saltos* já tinha uma proposta cênica e visual elaborada, a de andar no espaço

---

[99] Companhia Pã de Teatro, Pesquisa e Produção Cultural, fundada em 15 de abril de 1996, pelo diretor, pesquisador teatral e dramaturgo, Karlo Kardozo em Fortaleza/CE.

[100] O Centro Comunitário Luíza Távora (Farol)[100] é uma unidade da Secretaria de Proteção Social, Justiça, Cidadania, Mulheres e Direitos Humanos do Estado do Ceará.

urbano com um salto no pé e outro na mão, vestidas em tons de rosa/vermelho. De forma diferente, a proposta inicial do *Mulheres do Mar* era produzir performances e intervenções urbanas, a partir das discussões e relações que fossem estabelecidas com cada grupo, em cada território da orla. Nesse sentido, apesar de já ter produzido e conduzido discussões em performances participativas (CEGOS), a experiência do Serviluz, por ter sido o primeiro local cartografado e atravessado pelo contexto da pandemia, se impôs em uma dinâmica do processual, de intensa negociação e do inacabado.

Estive no CC Farol realizando atividades junto ao grupo de idosas nos meses de janeiro e fevereiro de 2019 e janeiro de 2020. No primeiro ano, as atividades do grupo que ocorriam terças e quintas-feiras no horário da manhã já haviam sido planejadas. Nas terças-feiras, alunos de fisioterapia de uma faculdade particular ministravam aulas e tiravam dúvidas sobre doenças nas quais elas poderiam estar em grupo de risco. Nas quintas-feiras se reservava uma hora para conversar e planejar atividades com a coordenadora e nas outras duas horas eu poderia realizar diversas atividades. As 28 horas vivenciadas no primeiro ano foram essenciais para me colocar em um local de escuta e compreender estratégias que ajudariam no processo de des-hierarquização da figura do artista e de uma ruptura no privilégio social-racial-epistêmico que se mostrava na minha figura de classe média, branca e acadêmica.

Neste sentido, antes de começar a falar sobre performance e discutirmos sobre as memórias de cada uma em relação ao Serviluz, ministrei aulas que elas me solicitaram sobre artes em geral e acompanhei todas as atividades propostas pela coordenadora. Dessa maneira, aos poucos, fomos construindo uma relação de proximidade, afeto e segurança, que se deram não apenas nas aulas ministradas, mas nos cafés das manhãs divididos, nas caronas até o ponto de ônibus, nas conversas que não foram gravadas, em decorar as músicas de carnaval juntas e nas visitas às casas de algumas delas. No segundo ano, já tendo estabelecido diálogos, compreendendo o contexto, limitações e vontades dessas mulheres, os encontros se deram de forma mais fixa e com planos de aula menos flexíveis. Em janeiro de 2020, realizei 6 encontros, com três horas cada, que incluíam aulas expositivas sobre performance e intervenção urbana, exercícios práticos com alongamento e percepção do espaço, além do desenvolvimento de uma possível apresentação nos dois últimos encontros, o qual irei expor nos próximos tópicos.

Figura 38 - Aulas expositivas e exercícios em performance, Onda 1 *Mulheres do Mar*

Colagem de fotografias de Ivone Lima. Fonte: Acervo pessoal, 2019

Figura 39 - Exercícios em sala de aula, Onda 1 *Mulheres do Mar*

Colagem de fotografias de Ivone Lima. Fonte: Acervo pessoal, 2020

Onda 2

Na Onda 2 do projeto os processos de escolha, negociação e aproximação se entrelaçam por conta do contexto de pandemia. Ao ser contemplada em um edital da Secretaria de Cultura de Fortaleza, no começo de 2020, meu planejamento era dar continuidade à cartografia no território da Praia de Iracema. Essa praia nomeada em homenagem ao romance homônimo de

José de Alencar, reside em minha memória como primeiro território de descoberta das interseccionalidades dos corpos femininos. Dessa maneira, a oficina artística que estava sendo planejada para ocorrer no primeiro semestre de 2020 em parceria com o Centro Cultural Belchior, foi remanejada para o formato virtual ocorrendo em junho e outubro do mesmo ano. Nesse sentido, apesar das residências terem ocorrido em um equipamento cultural localizado na Praia de Iracema, o processo virtual ofereceu a oportunidade de dialogar com mulheres de diversos territórios da cidade, que teriam dificuldade em acessar, seja por questões de transporte ou de tempo.

Os desafios que se impuseram nessa Onda do projeto foram: como propor uma conexão de afeto através da virtualidade? Como realizar uma reflexão sobre a cidade se não poderíamos seque ocupá-la, observá-la? Como criar performances que dialogam com a cidade dentro de casa? Por estar acostumada às práticas de performance urbana, sala de ensaio e exercícios na rua, compreendi que no momento de pandemia seria necessário ampliar as possibilidades de suportes para a criação dos repertórios das mulheres participantes. Assim, dividi a residência em dois momentos, o teórico e prático. Os cinco dias teóricos eram vivenciados a partir dos seguintes temas: feminismo e discussão sobre *Iracema*, mulheres na performance, contextualização de território de cada uma a partir da cartografia de si. Para os dias práticos também separei cincos dias, os quais formulamos um ateliê de criação virtual, discutindo possibilidades de realizar performance, videoperformance, fotoperformance e materialidades que cada participante iria apresentar ao final da residência.

Diferente da cidade, que se coloca como local do risco, da passagem, do encontro e da diversidade, a casa de cada uma se mostrou um potente espaço de acolhimento para a construção dessas obras autobiográficas. É possível perceber isso nos relatos das participantes da primeira residência *Mulheres do Mar, afetos em performance participativa*:

> Como eu fiz em casa, eu pude ter aquele momento de me isolar para fazer exatamente isso. Foi interessante também porque ao fazer isso eu tenho apenas a minha percepção do que eu estou fazendo, monitorando lá na câmera, talvez me conectando apenas comigo para fazer. Antes da pandemia, eu bailarina, quando fazia alguma coisa de dança geralmente havia uma plateia, um professor, a turma, mas nesse caso fazendo a videoperformance em casa, podendo ter contato apenas comigo, foi bom para me afastar daquele lado do que eu já conheço, aquela ideia da dança, fazer alguma coisa diferente, me descobrir nessa coisa diferente, e colocar algo que foi um relato meu, transformar isso em outra coisa que possa ser compartilhada com outras pessoas. Então foi bem interessante, foi uma ideia bem prospectiva, de ter feito em casa, acho que talvez se eu tivesse feito na rua, tivesse outra percepção,

> mas eu gostei de ter feito em casa para ter essa conexão mais profunda comigo mesma. (Informação verbal)[101]
>
> Foi até tranquilo porque eu tenho o meu próprio quarto, eu pude organizar minimamente os equipamentos sem uma preocupação de uma interferência externa muito grande. Como eu mexi com fotografias antigas, foi um momento muito íntimo também, de ver com atenção aqueles corpos retratados por aquela fotografia antiga e aquele corpinho pequeno que era o meu, esse olhar da criança que eu fui, foi explorar um pouco mesmo essa intimidade, e esse passado com generosidade também. (Informação verbal)[102]

Posto isto, na vontade de manter o projeto vivo, permiti que este fosse se contaminando e entrecruzando diversas linguagens e suportes. Essa adaptação, acabou por inserir o hibridismo artístico (DIÉGUEZ, 2011) como forma de elaborar os procedimentos metodológicos do *Mulheres do Mar*.

4.1.2 Discussão coletiva do contexto

O curador argentino Reinaldo Laddaga (2012) salienta que projetos iniciados por processos abertos de conversação por longos períodos – os quais a produção estética se alinha a partir desses momentos – apontam para modos experimentais de coexistência. Seguindo este raciocínio, Paul Ardenne em tópico nomeado "Criar um ´Estar juntos´" caracteriza o processo participativo a partir da experiência aberta ao estado de negociação, na qual "sua natureza processual faz da obra um acontecimento" (ARDENNE, 2002, p.123)[103]. Esse acontecimento se estabelece na relação com o outro e na capacidade do artista em falar e ouvir ao mesmo tempo, não criando sozinho, mas coletivamente.

Interessada em desenvolver procedimentos metodológicos que se alinhassem aos "modos experimentais de coexistência" e em "criar um ´Estar juntos´", comecei a me questionar: Como planejar encontros para que se tenha um espaço de discussão que proporcione autonomia para os debates com as participantes? Quais estratégias de criação poderiam estimular a criação em conjunto e ao mesmo tempo não aniquilar a singularidade de cada uma? As possíveis resoluções para essas perguntas foram se formulando em um processo que uniu prática e teoria, já que o processo ocorreu concomitante à pesquisa desta dissertação. Nesse sentido, ressalto o pensamento que a professora Diana Taylor (2011) pontua em relação a

---

[101] Entrevista concedida por CAETANO, Jacy; Entrevista 1. [mar.2022]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2022. Áudio 13:84 min

[102] Entrevista concedida por MENDES, Ana Clara; Entrevista 1. [mar.2022]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2022. Áudio 17:13 min

[103] "Su naturaleza processual hace de la obra um acontecimento" Tradução minha

propostas que estabelecem um campo de diálogo e colaboração interdisciplinar, não distanciando teoria de prática, compreendendo que a "teoria melhora a prática e que a prática sempre encena uma teoria, gostemos ou não (TAYLOR, 2011, p. 12)"[104].

Posto isto, divido o processo de encontros com as participantes em dois momentos. Neste tópico foco na discussão coletiva de contexto que, na Onda 1, ocorreu através de oficina presencial no Centro Comunitário Luíza Távora (Farol) e entrevistas realizadas nas casas das participantes; e na Onda 2, em uma discussão virtual durante os primeiros cinco dias da residência *Mulheres do Mar, afetos em performance participativa* em junho de 2020 e *Mulheres do Mar: Narrativas de Fortaleza sob o olhar feminino* em outubro de 2020, ambas realizadas no Centro Cultural Belchior.

No próximo tópico discuto acerca das estratégias de criação através de dois dispositivos: objetos pessoais (Onda 1) e textos autobiográficos (Onda 2), em discussão com o sistema *Cartografias de si*, elaborado a partir da perspectiva metodológica desenvolvida pela professora da ECA/USP Sumaya Mattar.

Onda 1

Na semana do Dia Internacional da Mulher, em março de 2019, fui convidada a palestrar no grupo de idosas e idosos no CC Luiza Távora (Farol) sobre alguma temática relacionada a mulher. Montei um conteúdo teórico acerca das ondas feministas e lembro que paramos para discutir sobre o termo "sororidade". Para a maioria das mulheres o léxico soava estranho, nunca tinham ouvido falar, além de demonstrarem pouco interesse pelo recorte historiográfico que havia feito. Entretanto, ao dialogarmos sobre o significado do termo, que diz respeito à união entre mulheres, envolvendo empatia e solidariedade, fui percebendo em diversos relatos, a ativação de uma teorização – não em termos acadêmicos – sobre a relação construída entre elas, de maneira que se aproximavam às teorias feministas.

O recorte de se trazer aquele momento, em relação a todos os outros, ocorre por conta desse exemplo ter se tornado um operador crítico em relação aos encontros que desenvolvi em 2020 junto ao CC Luiza Távora (Farol). Compreendi, conforme nos explica a professora Helena Vieira na aula virtual "Introdução à História dos Feminismos"[105], que nem todas as lutas das mulheres será pensada no interior das lutas feministas. Dessa maneira, foi necessário entender

---

[104] "la teoría mejora la práctica y que la práctica siempre escenifica una teoría, quiérase o no." Tradução minha.
[105] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Xj_Ic9Jp--4> Acesso em junho.2022

que há um conjunto de movimentos e saberes que circulam e se fortalecem para além da crítica e das práticas políticas feministas – apesar dos encontros discursivos que se apresentaram entre ambos. Nesse sentido, foi importante romper com o pensamento de epistemologias que são vistas como únicas, e estar disponível a repensar as estratégias de diálogos a partir da pressuposição de uma igualdade das inteligências, proposta no pensamento de Rancière (2012).

No livro *Espectador emancipado*, o filosofo discute sobre o papel do artista e do espectador, a partir das ideias desenvolvidas em sua publicação *O mestre ignorante*. Este último analisa a teoria pedagógica desenvolvida por um autor do século XIX, Joseph Jacotot, o qual disserta sobre um método de ensino que não necessitaria da figura de um mestre que explicaria algo, diante um aluno que seria visto como incapaz. No sentido em que o aluno possui experiencias e habilidades que o dão autonomia de "atravessar" o caminho do aprendizado por conta própria. Ao transpor essas questões para o campo das artes, Rancière (2012) sugere que o espectador é tão capaz de ver, sentir e compreender um espetáculo, na mesma medida que os artistas o fazem. Seguindo tal raciocínio, fui buscando estabelecer essa lógica de relação nas discussões estabelecidas entre a minha figura, que se apresentava como artista, e as mulheres participantes.

Assim, mais do que montar aulas expositivas, comecei a focar na investigação das práticas de fortalecimento que se formavam entre elas, mediante a precariedade que se estabelecia estruturalmente, por questões de gênero, etarismo e classe social. Em entrevista realizada com algumas das participantes, fui percebendo que naquele território e comunidade se estabelecia uma rede de apoio, conforme podemos notar no seguinte trecho:

> Francisca França: Há um respeito de toda a comunidade aqui, ninguém anda em casa de ninguém, mas de qualquer maneira se acontecer algo todo mundo corre. Ninguém deixa ninguém não. Ninguém precisa de ninguém, mas na hora que precisar, vem todo mundo junto. É legal, eu gosto.
>
> Maria Ester: Eu não gosto de tá em casa de ninguém, pra tá horas e horas conversando. Mas se eu precisar da Maria, de um negócio, eu vou lá e converso e tudo. Tem outra coisa, eu sou muito de visitar os doentes. Gosto de saber como eles estão, no que eu puder ajudar eu ajudo. Eu sou muito de comunicar com o povo pra saber o que é que eles estão passando e poder ajudar. Vou na casa de um, na casa de outro pra saber como eles estão, esse dom eu tenho, que eu herdei da minha mãe. (Informação verbal)[106]

[106] Conversa concedida por FRANÇA, Francisca; NASCIMENTO, Maria Ester da Costa. Conversa 1. [jan.2020]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2020. Vídeo 29min.

Dessa maneira, em vez de propor uma imagem cênica já formatada, fui me colocando no papel de produtora de um acontecimento que partiria do que escutava nesses encontros. Assim, nos dois últimos dias de encontro em janeiro de 2020, formulamos uma ação performativa que foi realizada no próprio Centro Comunitário, detalhada no próximo tópico sobre a Onda 1.

Onda 2

Diferente do processo que ocorreu no Centro Comunitário Luíza Távora (Farol), no qual já existia um grupo formado, com dias e horários de encontros estabelecidos, a Onda 2 partiu da divulgação do projeto para interessadas em participar da residência *Mulheres do Mar*. Neste sentido, além de montar um plano de aula voltado exclusivamente para a cartografia, a própria ficha de inscrição já iniciava com uma provocação, ao solicitar que cada participante respondesse: e se a obra *Iracema* de José de Alencar tivesse sido escrita por uma mulher?

> Talvez a personagem teria sido menos objetificada, teria aspectos mais suaves além da exaltação do corpo feminino.
>
> Há pouco descobri que tenho uma condição que trará dificuldades ao engravidar. Nunca tive esse sonho tão forte de ser mãe, pois acredito que as pessoas se realizam de formas diferentes. Assim também penso sobre casamento e como a sociedade espera que nos relacionemos com os homens e filhos, dedicando-se exclusivamente. Iracema vivia em um regime tradicional onde o corpo dela pertencia a tribo, ela não tinha escolha sobre suas vontades. E depois ao se apaixonar por Martim, renunciou a muitas coisas, e sofreu com a solidão ao dedicar-se a esse amor e a esse amado, e posteriormente ao filho deles a quem batizou "filho do sofrimento". Se Iracema tivesse sido contada por um olhar feminino, possivelmente saberíamos mais sobre as suas reais emoções, suas dores, suas paixões. Sobre o que ela passou sendo conduzida e ameaçada por tantos homens, sobre como se sentiu ao se ver só em uma sociedade que não se importa com o que sofremos e aguentamos. Poderíamos ter uma história contada a partir da sua força guerreira, seus sonhos, sua coragem de lutar por amor, sua maternidade real e solitária, seu fim trágico como uma grande reflexão a nós mulheres contemporâneas.”
>
> Cuidar da terra, como quem acaricia o corpo do seu bem querer e o seu próprio. Alimentar as crias como quem verte o leite da própria mãe terra. Sangrar nas cheias e secas hormonais como quem morre e renasce a cada dia. Se Iracema fosse eu teria lançado uma flecha certeira no peito do forasteiro e o teria arrastado para a beira do mar.
>
> Confesso que não tinha parado para pensar nisso, mas fiquei me perguntando e acho que talvez teríamos um retrato mais fidedigno da exaustão e sentimento de exploração-abandono da mulher pelo homem branco, pegando todos os simbolismos da relação "civilização" e natureza, cultura colonizadora e cultura indígena. O processo da gravidez de Iracema também poderia ser diferente...

> Iracema ia falar sobre todos os rolês da indígena pelas matas desbravando e reconhecendo seu espaço e flora, desenvolvendo seus conhecimentos ancestrais, enquanto ajuda a aldeia a não ser tomada pelos invasores. (anônimo, 2020).

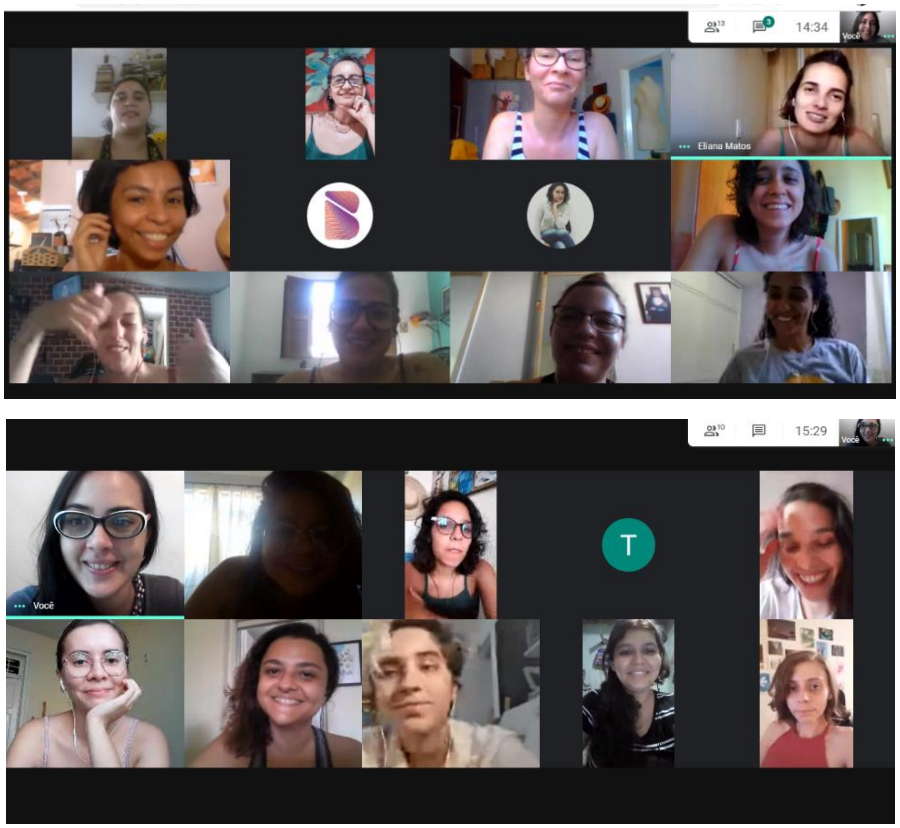
As respostas trouxeram um descontentamento e um enfrentamento às colonialidades e estruturas patriarcais que são simbolizadas a partir do romance alencarino: opõem-se à objetificação do corpo feminino, à uma maternidade imposta como desejo natural de qualquer mulher, ao trabalho do cuidado que recai sobre a figura feminina. Além disso, defenderam que a colonização da América, se deu através de uma invasão, ao utilizarem os termos "forasteiros" e "invasores". Assim, já no processo de inscrição começamos a instaurar possíveis repertórios que fazem ouvir Iracema como discurso, em oposição ao silenciamento que é dado a personagem, com o desfecho através de seu total aniquilamento – a morte.

Nosso primeiro encontro foi nomeado *Que Iracemas somos nós?*, de maneira a posicionar o interesse em compreender o romance de Alencar como registro mnemônico de uma perspectiva de construção da nossa identidade, e como a partir da singularidade da memória de cada uma, se dava a relação de aproximação/oposição a este mito. Ao longo dos dias, fomos confrontando memórias individuais, o mito de Iracema, as vivências na orla, com o atravessamento de violências e opressões históricas que se impõem aos corpos femininos, como nos explica Tatiane Sousa:

> Para mim, o que ficou das percepções sobre a parte teórica e o ateliê de criação, tem a ver muito com as discussões a partir do Rancière sobre ética, estética e política. Estar pensando, cartografando uma cosmologia individual e confrontar ou dialogar essa cosmologia individual com o tema proposto, que era o tema do mar, com uma ancestralidade ameríndia que eu sou herdeira por parte de mãe, por parte de pai, com o próprio mito da Iracema, e com o imaginário de gênero que habita o mar, então para mim foi bem intenso e denso (..) e vendo aqui as anotações que fiz do processo, o quanto que a minha angústia de gênero, ela atravessava essa cosmologia individual, essa cosmologia coletiva, a partir de certos estereótipos do feminino. Eu acho que a angústia que me acompanhou no processo, era meio que a tentativa de forjar uma outra referência de feminino que não estava posta para mim. Estar na minha singularidade, com as minhas questões, minhas angústias, junto com outras mulheres, com suas singularidades e ao mesmo tempo, achando nisso certa identificação, certo reconhecimento, foi um lugar de fortalecimento político, de potência muito grande. Foi curioso olhar os escritos e perceber que o desenho da performance já estava se costurando de algum modo, no processo, até pela ideia da cosmologia, que estava posta para mim. A ideia dessa angústia, a ideia de uma certa rejeição a uma padronização estética, a qual o meu corpo dizia, e ao mesmo tempo uma tentativa da libertação desse

> padrão e a tentativa de negociar ou disputar uma narrativa hegemônica de um mito, que não era daqui, de um mito branco europeu. (Informação verbal)107

Figura: Residência em formato virtual Onda 2 “Mulheres do Mar”/ Turma 1 e 2



Captura de tela. Fonte: Acervo pessoal, 2020.

Ao propor que cada participante escrevesse sobre uma experiência na orla de Fortaleza, percebi que os relatos iam se costurando e confirmando o aspecto da precariedade (BUTLER, 2018) que discutimos em relação ao texto *Nosotras* do coletivo LASTESIS (2021). Nesse sentido, ao escutarmos e falarmos o que possivelmente *Iracema* teria narrado, fomos constatando as diversas violências físicas e psicológicas que cada uma de nós vivenciou e vivencia no território de Fortaleza, como apontam Geórgia Amaro e Ana Clara Mendes ao compartilharem suas percepções sobre os encontros:

> [...] estar entre mulheres e se reconhecendo em tudo que foi sendo colocado por cada uma, me toca profundamente. A questão de, como no dia-a-dia ao pisar na calçada de qualquer rua, ao caminhar por qualquer rua eu enfrento uma questão relacionada com o fato de ser mulher e mulher no mar, a questão

[107] Entrevista concedida por SOUSA, Tatiane. Entrevista 1. [abr.2022]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2022. Áudio 16:35 min

> do litoral, como entender toda essa questão relacionada ao turismo, à prostituição, à zona costeira. (Informação verbal)[108]
>
> Foi esse encontro de pessoas que até então não se conheciam, pelo menos eu, não conhecia ninguém, e de repente a gente se vê ali unidas por essas histórias. Foi ver como vivências podem traçar ligações, vivências territoriais e do corpo mesmo, desse corpo que é precarizado, no sentido, que a Judith Butler traz de ser oprimido constantemente, de serem negados alguns direitos básicos. (Informação verbal)[109]

O "mar" foi se tornando um marcador simbólico para desenvolvermos discussões acerca das contradições e desigualdades estabelecidas naquele território, ao mesmo tempo que, como nos aponta Mendes (Informação verbal)[110], ser um local possibilitador de muitos encontros e afetos. Seguindo tal raciocínio, Sousa relata uma visão interseccional das conversas geradas nos primeiros dias de encontro, e como os operadores sociais que diferenciavam a vivência de cada uma delas, acabava por uni-las nas relações de gênero, estabelecidas a partir de uma dinâmica capitalista e patriarcal.

> [...] era muito potente essa relação de conversa, de identificação, de distanciamento. Tinham questões de classe muito proeminentes, de ver pessoas que conseguem passar o final de ano num barco e eu estava, naquele momento, tentando pagar o meu aluguel. Essa aproximação e esse distanciamento, ele está ancorado nessa transversalidade das questões de gênero que atravessam as questões sociais. É indispensável falar sobre gênero, e falar sobre as questões sociais que imbricam as relações de gênero. Porque embora a gente saiba que a situação de uma mulher de classe média alta, que tem condições de passar um final de ano num iate ou num barco, as condições de gênero dela podem ser similares a uma mulher da periferia, que é autônoma, que não sabe como vai comer no outro dia. Existem questões sociais, que vão definir de forma fundamental, não só o modo como essas mulheres vão se relacionar com o gênero, mas os mecanismos e os meios de transição, de deslocamento, possibilidades e potencialidades de movimentação na sociedade capitalista (Informação verbal)[111]

Por fim, a declaração de que ao "perceber como é bom compartilhar, acho que compartilhando a gente fortalece inclusive esses corpos que são precarizados por esse sistema machista e a gente se fortalecendo, a gente enxerga outros caminhos possíveis" (Informação verbal) [112], trouxe uma importante consideração que acabou por permear essas discussões coletivas. Percebi que o encontro e a aliança formada por mulheres, como espaço para

---

[108] Entrevista concedida por AMARO, Georgia. Entrevista 1. [mar.2022]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2022. Áudio 11:78 min
[109] MENDES, Ana Clara; Entrevista 1, 2022.
[110] Ibid, 2022
[111] SOUSA, Tatiane. Entrevista 1, 2022.
[112] MENDES, Ana Clara. Entrevista 1, 2022.

discutirem e contestarem suas dores, angústias e injustiças, permite o reconhecimento de uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009) que delimitou a sua participação no espaço social. Neste sentido, Amaro relata, “a partir do momento que você começa a entender de onde vem, como é que se estrutura, você respira mais para lidar com essas questões no dia a dia” (Informação verbal)[113].

Dessa maneira, com o entendimento e reconhecimento de que o corpo feminino é destinado a estar em um tempo-espaço especificado pela partilha patriarcal, que podemos iniciar processos de reivindicação da igualdade, reconfiguração das relações, ou como Mendes nomeia, enxergar outros caminhos possíveis. Nesse sentido, ao unir narrativas de diferentes mulheres e suas vivências em Fortaleza, intentamos produzir novas formas de visibilidade sobre a cidade, além da construída pelos arquivos hegemônicos.

4.1.3 Cartografias de si

Com o objetivo de desenvolver um procedimento metodológico que pudesse facilitar os encontros que realizaria no projeto *Mulheres do Mar*, me matriculei na disciplina “Arte, Experiência e Educação, Cartografias de Si: Processos Criativos e Percursos de Formação de Professores” ministrada pela professora Sumaya Mattar na ECA/USP, no segundo semestre de 2018. Inspirada nos estudos do filósofo Michel Foucault sobre os *cuidados de si* que envolviam os trabalhos com o corpo, mente, espírito e a cultura através de uma série de práticas, como leitura, ensino e a escrita, Mattar foi sistematizando o que denomina de sistema formativo *Cartografias de si*.

No artigo *O lugar do autobiográfico no sistema formativo Cartografias de si*, Mattar (2018) explica o estímulo provocador para o desenvolvimento dessa perspectiva metodológica. A autora afirma que, além da história oficializada nos livros, existem as histórias que vamos construindo ao longo de uma vida, e que ganham relevância e dimensão social quando relatadas, pois, “obtém testemunhas e faz com que outras pessoas ampliem sua experiência através da nossa palavra” (MATTAR, 2018, p. 259). Com isso, enxerga no ato de cartografar histórias de vida um ato político, no seu caso, tomando como exemplo os testemunhos de educadores.

De forma prática, no primeiro momento da Cartografia de si, é desenvolvido um relato autobiográfico através da escrita. Essa escrita deve operar como momento reflexivo e imaginativo, que vá além da mera descrição de fatos, desvendando algo que pode estar

[113] AMARO, Georgia, Entrevista 1, 2022.

esquecido. Em um segundo momento, esses relatos são compartilhados entre os participantes, proporcionando uma experiência de escuta. Dessa maneira, se estimula a criação de uma comunidade através do acolhimento de diferentes lembranças (MATTAR, 2018). Em um terceiro momento, tomamos esses atos cartográficos como dispositivos para desenvolvermos obras ou ações artísticas, através de pinturas, leituras, performances, esculturas, entre outros possíveis suportes para criação.

A proposta do sistema *Cartografias de si*, dialoga de forma complementar aos estudos de Arquivo e Repertório direcionados pela pesquisadora Diana Taylor (2013), utilizando-os como base de argumento teórico para o *Mulheres do Mar*. No sentido que ambas compreendem a centralidade que se dá às histórias oficiais/registros arquivais nas sociedades ocidentais, mas propõem uma mudança no foco discursivo ao promoverem uma discussão a partir do repertório e das "histórias de cada um" (MATTAR, 2018, p. 259). Dessa maneira, fui buscando adaptar essa perspectiva metodológica ao processo do *Mulheres do Mar*, já que a proposta era cartografar, a partir das memórias das mulheres participantes, histórias outras além do mito de Iracema.

Onda 1

Em entrevista realizada com Ivone Lima, assistente social que coordena o grupo de idosos do Centro Comunitário Luíza Távora, ao perguntar sobre qual a maior preocupação que se notava em relação a essa fase do desenvolvimento da vida, explicou:

> Na minha opinião, eu acho que a maior preocupação do idoso é quando ele não tem mais a autonomia de sair de casa. Ele perde essa autonomia geralmente quando ele adoece, perde os vínculos de amizade, de sociedade, ele começa a entristecer. Quando ele perde esse contato com os amigos, ele pode até ter um contato com a família, mas a gente encontra muito idoso solitário, sem muito contato com família, com os amigos. E esse elo de amizade faz muito bem a eles. Quando eles adoecem, que não podem mais sair, frequentar grupos. [...] É uma perca de autonomia." (Informação verbal)[114]

O relato de Lima veio a confirmar o processo de investigação que estava desenvolvendo, conforme descrito no tópico passado, sobre as redes de apoio que elas mantinham entre si e como isto as fortalecia. Notei que o Centro Comunitário acabava sendo um dos espaços que essas alianças podiam se formar, pois além de se reunirem no horário do encontro de grupo,

[114] Entrevista concedida por LIMA, Ivone de Oliveira. Entrevista 1. [jan.2020]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2020. Áudio 16´45min.

antes e depois deste, a instituição oferecia café da manhã e almoço, e o refeitório tornava-se local para troca de conversa espontâneas. A satisfação que essas práticas integrativas conferem a muitas delas, é exposta na fala de Maria do Carmo:

> Eu gosto muito de lá. Lá é o divertimento que a gente tem. A gente lá tá ouvindo, sabendo da vida, depois que a gente sai de lá é pra cá (casa) e pronto. Ai a gente acha ruim quando não tem, porque eu sou uma pessoa que fico só dentro de casa. (Informação verbal)[115]

Desse modo, em discussão coletiva, fomos pensando em materialidades/imagens que pudessem representar essa aliança e encontro, na qual surgiu a rede de pesca. No campo subjetivo, traz o significado de trama e de redes de relações, e em uma perspectiva histórica, a pescaria é atrelada a formação de identidade cultural do Grande Mucuripe. O território que já se constituiu como comunidade pesqueira há muitas décadas, até os dias atuais é local de moradia dos que vivem dessa atividade laboral. Dessa maneira, a carga simbólica da rede de pesca é também atribuída a uma resistência em relação a especulação imobiliária que ronda toda aquela região, e que intenta retirar a comunidade que ali reside, seja para a construção de estaleiro, praças ou até mesmo empreendimentos privados.

> Porque ali (Serviluz) eles vão e pescam, tem o que comer, ali tem o siri, tem espada, tem camurupi, tudo isso. E para eles tirarem aquelas casas que estão marcadas, esse povo, quem é que sabe pra onde vão depois. Se for para um lugar longe que eles não tenham onde pescarem, não tem trabalho, do jeito que tá né? [...] Metade do povo do Serviluz vive da pesca. Eles têm aquela rede, eles pescam, tem tempo que dá tanta sardinha, tem tempo que dá espada, eles mesmo contam que não querem sair. Para eles saírem pra ir pra longe, eles não querem (Informação verbal)116.

Após firmarmos a materialidade da rede de pesca como imagem coletiva de nossas discussões, comecei a estruturar estratégias para recolher as memórias individuais das mulheres participantes. Conforme Mattar explica, as *Cartografias de si* podem ser compostas por uma série de "proposições, meios, processos e procedimentos" (MATTAR, p.258). Dessa maneira, ao compreender que algumas mulheres não iriam poder participar caso o relato autobiográfico se desse pela escrita, investiguei outro meio que possibilitasse esta cartografia.

Durante os três meses que realizei as atividades no Centro Comunitário, fiz entrevistas e passei a visitar a casa de participantes. Durante este tempo, fui notando em seus discursos a

---

[115] Conversa concedida por CARMO, Maria. Conversa 1. [jan.2020]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2020. Vídeo 29min.
[116] NASCIMENTO, Maria Ester da Costa. Entrevista 1, 2020.

importância de suas casas, seu lar, desde a questão de estarem residindo lá há muitas décadas, até o orgulho em relação de terem participado de sua construção. Em um primeiro momento, pensei em propor que essas *cartografias de si* fossem desenvolvidas em suas próprias casas, a qual elas narrassem memórias em relação àquele lugar. Entretanto, a logística relacionada a ida na casa de cada uma envolvia questões que iam além do projeto artístico, como no caso de participantes pedirem que eu não as visitasse por questões de segurança, devido algumas áreas terem alto índice de violência urbana.

Compreendendo que a arte da performance utiliza materiais autobiográficos para construção de ações desde a década de 1960, e ainda com a ideia do dispositivo "casa", "lar", tomei como inspiração a metodologia que o grupo La Pocha Nostra, coordenado pelo performer Guillermo Gómez-Peña, realiza através do que denominam de *props* (objetos propositivos). Como proposta de seu *workshop Exercícios para artistas rebeldes*, o grupo encaminha aos participantes uma série de recomendações, que inclui levar objetos que possam ser utilizados para a criação de cenas. Seguindo esta proposta processual, pedi a elas que levassem objetos de suas casas, e a partir destes escolhessem uma memória para compartilhar em grupo. Combinamos que na última semana de janeiro iriamos realizar um exercício performativo com os objetos escolhidos, os colocando dispostos em uma rede de pesca, com objetivo de unificar em uma imagem esse caleidoscópio de narrativas.

De forma participativa, houve uma mobilização no Centro Comunitário, Arteiro Fiesca, funcionário do CC, conseguiu a rede de pesca, a coordenadora Ivone Lima liberou todo o horário do encontro para realizarmos a ação, Antônia Alves Teixeira, Francisca França, Francisca Almeida, Francisca Pereira, Francisca Rodrigues, Geralda Evangelista, Julia Agostinho, Libania Alves, Lourdes Leocadio, Marlucia Maia, Maria do Carmo, Maria das Graças, Maria Vidal, Maria de Lourdes, Quintela, Raimunda Gonçalves, Raimunda Nonata e Rosa Muniz levaram objetos e/ou compartilharam memórias.

Figura 40 - exercício performativo Onda 1 *Mulheres do Mar*

Registros da organização para exercício performativo Onda 1 do Mulheres do Mar

Fotografia de Ivone Lima Fonte: Acervo pessoal, 2020

Figura 41 - Objetos levados pelas participantes em rede de pesca Onda 1 *Mulheres do Mar*

Fotografia. Fonte: Acervo pessoal, 2020.

Notei que o processo de escolha dos objetos que levaram se formulou enquanto dispositivo de retorno ao passado pela memória, em uma tentativa de apresentar esse lugar imaginado no momento presente. Fotografias de quando eram mais novas, de seus filhos e maridos, pinturas, objetos de enfeite pessoal, agulha de fazer rede de pesca, presentes dados por seus filhos, troféus da empresa Avon, artesanatos que vendiam na praia, foram alguns dos objetos que materializavam e impulsionavam o início da oralidade de certo recorte de suas

memórias, que ao mesmo tempo falavam da identidade cultural de toda aquela comunidade. Conforme nos explica a professora Gabriela Monteiro (2016) em artigo que aborda a escolha e apropriação de materiais autobiográficos e objetos pessoais no teatro contemporâneo,

> O caráter documental e a improvisação que surgem da lida com documentos e objetos resgatam o sentido de pertencimento a uma determinada comunidade, deflagrado pela ideia de memória social, o que, em muitos casos, expõe questões éticas prementes, como a apresentação de arquivos biográficos que, além de revelar "imagens de si", revelam imagens de Outro(s) que, indiretamente, fazem parte da narrativa, e nem sempre estão cientes de sua realização (MONTEIRO, 2016, p. 81)

Exemplos do exercício performativo realizado no Centro Comunitário, dialogam com a questão demonstrada acima. O primeiro se refere ao objeto trazido por Rosa Muniz: uma pintura dela com sua mãe. Ao apresentar o objeto, nos narra: "minha mãe e eu quando era mais nova, a minha mãe me ensinou a me criar no mangue, assando coisa para vender, eu fui criada sem pai [...] e não criou só eu não, criou cinco, só no poder dela." (Informação verbal)[117] e em entrevista realizada após o exercício complementa: "Meu pai me abandonou bem novinha. Ela foi quem me criou. Trabalhando, lavando roupa, catando mandioca até uma hora da madrugada, chegava em casa com um *dinheirim* e ia comprar nosso comer" (Informação verbal)[118]. Ao compartilhar dessa memória, Muniz dialoga com a questão do abandono parental, que segundo dados divulgados pelo IBGE[119], atestam que 11,5 milhões de mulheres não contam com a participação dos pais para cuidar e educar os filhos.

Muitas trouxeram objetos relacionados ao mar: fotografias de seus maridos em embarcações pesqueiras, a agulha para fazer rede de pesca e fotografias na Praia do Mucuripe. Como narra Maria do Carmo:

> Nesta foto eu tinha 25 anos na Praia do Mucuripe, já era mãe, tinha dois filhos. Tive 10 filhos, morreu dois novo, e depois outro, tinha 33 anos e mataram ele. Fiquei só com sete. Cinco mulheres e dois homens. Nessa outra foto eles me chamaram: "mão bora na praia", aí eu fui, quando eu cheguei lá tinha um senhor que bateu essa foto deles. (Informação verbal)[120]

---

[117] Depoimento concedido por MUNIZ, Rosa. Registro de exercício Mulheres do Mar 1. [jan.2020]. Captação: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2020. Vídeo 2:02min

[118] Entrevista concedida por MUNIZ, Rosa. Entrevista 1. [nov.2020]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2020. Vídeo 9:52min

[119] Dados retirados: https://maisalemos.com.br/cultura-abandono-paterno/. Acesso em jun.2022

[120] Depoimento concedido por CARMO, Maria. Registro de exercício Mulheres do Mar 1. [jan.2020]. Captação: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2020. Vídeo 2:18 min

Figura 42 - mulheres com objetos levados para exercício performativo Onda 1 *Mulheres do Mar*

Esq. para dir: Rosa Muniz, Maria do Carmo, Lourdes Leocadio. Colagem de frames de vídeos, Fonte: Acervo pessoal, 2020.

Lourdes Leocádio também narra sobre a relação com o mar através de seu casamento:

> Me casei com pescador, aqui estão as fotos dele, ele era mestre de barco, nos casamos e passamos 35 anos casada, só no civil, não casei no católico, mas casei no civil tenho meus documentos. Nessa convivência eu tive cinco filhos, ta aqui a prova (mostra foto) que ele era pescador, que ele trabalhava em barco de pesca, na época ele pescava o peixe, lagosta e também foi cozinheiro no barco pra tripulação dele. Ele foi geleiro, de pegar o produto, o peixe, levar para a câmara frigorífica, congelar e armazenar. 35 anos juntos, nós nunca nos separamos. (Informação verbal)[121]

Em outros depoimentos foi salientado a pesca como fornecedora de alimentos para a região, memórias relacionadas a abundância de peixes, camarões e lagostas, do pescar para alimentar a família, sintetizada na fala de Francisca França sobre as pescas de seu pai: “Matou a fome de muita gente” (Informação verbal)[122].

---

[121] Depoimento concedido por LEOCADIO, Lourdes. Registro de exercício Mulheres do Mar 1. [jan.2020]. Captação: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2020. Vídeo 2:56 min

[122] Depoimento concedido por FRANÇA, Francisca. Registro de exercício Mulheres do Mar 1. [jan.2020]. Captação: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2020. Vídeo 7:47 min

Por outro lado, o trabalho no mar exigia longas temporadas de distância entre um casal, gerando conflitos, principalmente por conta de ciúmes dos homens em relação às suas esposas. Nesse sentido, conforme algumas delas me relataram, enquanto eles estivessem no mar, elas não podiam ter amizades com homens, nem demorar quando saíssem de casa, fosse para ir ao médico ou no mercado. Nessa narrativa podemos observar a perpetuação e manutenção do contrato-sexual que subordinou ao corpo feminino se tornar um bem comum, no qual o homem teria que dominar e se apropriar, herança dos processos de cercamentos das terras na Europa pré-capitalista (FEDERICI, 2017). De forma agravada, a colonização, torna este processo de dominação mais violento exercendo sobre a mulher, diversas violências psicológicas e físicas. Esse sistema moderno colonial de gênero, conforme Miñoso (2017) explica, continua a outorgar as relações de dominação e exploração de gênero até os dias atuais. Em concordância, com este pensamento Rosa Muniz e Geralda Evangelista denunciam:

> A gente não tem valor para o homem, pode fazer o que você quiser, a gente não tem valor. Ele quer mandar, ele quer pisar, ele quer bater, ele quer matar. Nós não somos nada para homem. (Informação verbal)[123]
>
> A coisa mais errada que tem no mundo são esses homens matando as mulheres todo dia. [...] Estão matando muita mulher, umas mulheres tão jovens, bonitas, trabalhando para sobreviver, eles querem ser o dono, quer ter direito, ser o dono daquela pessoa (..) não deixa a mulher se erguer e viver sua vida. (..) ninguém tem o direito de ser dono de ninguém, não deu certo cada qual vai para seu caminho, é pra ser livre, não tem esse direito de matar não, é a coisa que eu acho mais errada é isso aí, os homens matando as mulheres, todo dia matam três, quatro. (Informação Verbal)[124]

A partir desse exercício performativo autobiográfico, notei que os objetos e as memórias contadas, apontavam para diversas problematizações, que muitas delas compartilhavam. Dessa maneira, a rede de pesca operou como unificadora dessas memórias, a meu ver, fortificando os laços que elas tanto defendem em relação a essa comunidade: “Eu acho bom aqui, porque eu tenho minhas amigas, não tenho família, mas tem os grupos” (Informação verbal)[125] e “Eu moro aqui, dou valor aqui, [...] eu adoro morar aqui e construí minha casa aqui. [...] Só vou sair daqui quando deus me tirar” (Informação verbal)[126]. Por isso concordamos em sintetizar essas memórias em uma imagem que unia a rede, com os objetos no território da praia, como segue a seguir.

---

[123] MUNIZ, Rosa. Entrevista 1, 2020
[124] Entrevista concedida por EVANGELISTA, Geralda. Entrevista 1. [nov.2020]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2020. Vídeo 10:50 min
[125] MUNIZ, Rosa. Entrevista 1, 2020
[126] EVANGELISTA, Geralda. Entrevista 1, 2020.

Figura 43 - Imagens produzidas a partir do exercício performativo Onda 1 *Mulheres do Mar*

Fotografias. Fonte: Acervo pessoal

No final de 2020, comecei a preparar a Instalação Performativa *Mulheres do Mar*, a qual abordo no tópico *Da cartografia à Instalação Performativa*, em um equipamento cultural instalado nas areias da Praia de Iracema. Consegui encontrar algumas das participantes da Onda 1 e entrevistá-las, seguindo todos os protocolos de segurança contra o Covid-19. O objetivo era que formulássemos uma performance para a Instalação, a partir das discussões geradas desse

exercício performativo. Entretanto, por conta do aumento de casos e retomada de um possível *lockdown*, decidimos não arriscar, e realizar a exposição em data a combinar no próprio Serviluz.

Onda 2

Diferente da experiencia do Serviluz, que partiu de uma imagem coletiva (rede) para o relato individual através dos objetos pessoais, durante as duas residências realizadas de forma virtual no Centro Cultural Belchior, iniciei o processo de *Cartografias de si* através da escrita autobiográfica. Ao dialogar com as práticas em torno dos *cuidados de si*, formuladas por Michel Foucault, Summaya Mattar explica que a escrita na cultura greco-romana com frequência era associada à meditação. A comparação ocorria por conta de esta operar como um exercício sobre si mesmo, sendo um ato de "dedicação e entrega de si para si" (MATTAR, 2018, p.266) e ao mesmo tempo, quando compartilhada, de si para o outro, promovendo colaboração e implicação no grupo social.

Seguindo a metodologia do *Cartografias de si*, dividi o processo em três momentos: a escrita de si, o compartilhamento da escrita em grupo e elaboração de uma pergunta/provocação e ateliê criativo para desenvolvimento de uma performance artística ou materialidade. Como orientação para o primeiro momento, pedi que recordassem experiências vivenciadas na orla de Fortaleza, podendo trazer uma perspectiva afetiva até questões políticas. As provoquei, propondo que ao buscar essas memórias tentassem perceber elementos que poderiam espelhar ou se opor à figura de *Iracema*. Não no sentido de tomar o romance como dramaturgia ou roteiro, mas de perceber, a partir das discussões que havíamos desenvolvido, as singularidades e os modos que o contexto histórico de colonização atravessava seus corpos.

No segundo momento, de maneira intuitiva, fomos acolhendo e compreendendo que algumas memórias relatadas na escrita, traziam momentos íntimos sobre relacionamentos abusivos, violência doméstica, traições por parte de maridos e pai com problemas de adicção, como podemos observar em alguns fragmentos de textos produzidos na residência:

> Era noite e nosso minúsculo quarto, era todo claustrofobia, não somente pelas paredes que pareciam me comprimir, mas também porque todos os espaços estavam ocupados por móveis ou pelos outros três ocupantes já adormecidos: meu filho, filha e marido. As lágrimas já me afogavam e os soluços precisavam escapar da garganta. Havia uma pequena varanda naquele cubículo, com duas cadeiras apenas, foi para lá que fugi. De um lado, a porta agora fechada pro quarto; e de outro, o Mar. Ele estava ali, eu ouvia seu murmúrio, sua energia, seu cheiro... mas na verdade, não o via... era ele todo uma imensa janela no escuro, um breu... nenhum sinal de cidade, ou pedaço de terra, era tudo oceano para todos os lados; para cima, céu negro e estrelas;

> e abaixo, o oceano atlântico... quanta fundura sob mim haveria? Iniciou-se meu devaneio, sentada, abraçada às minhas pernas, me vi mergulhar naquela imensidão... metro por metro, quilômetros, talvez, e o peso das águas, o silêncio absoluto dos peixes, das algas, das pedras e do meu corpo que descia... meus cabelos espalhados em redor da minha face, já nem se distinguiam minhas lágrimas, salgadas de si e do mar. Eu não mais respirava, apesar dos olhos ainda abertos, e a consciência do fim da dor... eu não mais acordaria no dia seguinte, estava livre. Quanto tempo passei ali? Foi um delírio, eu estava a salvo do mar, mas escrava daquele homem que dormia depois da porta, presa a uma vida de agonia e desamor. Eu estava viva, mas me sentia morta, exatamente por isso... por estar viva. O mar me chamava...mas eu não poderia ir ainda... e antes que eu subisse naquele guarda-corpo e saltasse, dei as costas e entrei, olhei para as crianças dormindo e tranquei a porta, protegendo-me de mim (Anônimo. 2020).[127]
>
> E meu pai ficou sozinho com as janelas já corroídas pela Maresia. Ele passou a beber todo dia, tentou se matar algumas vezes, perdeu emprego, carro, até os dentes. Foi quando eu tive que voltar, permanecer e ser resistente. (AMARO, Georgia, 2020, p. 19)

Outros textos apresentaram discussões políticas mais latentes, relacionadas à segurança pública no território da orla de Fortaleza, citando os "arrastões"[128] e presença facções criminosas; à desvalorização do local com constantes acúmulos de lixos e pouco cuidado com o ambiente; e a questão dos processos de reforma da orla de Iracema e Beira Mar como forma de estratificação social, apontado no trecho abaixo:

> Revitalização ou requalificação é como chamam, em geral, os processos de reforma da orla da praia de Iracema. Revitalizam o que sempre teve vida; nesse sentido, revitalizar, ou requalificar, significa separar o que deve permanecer e o que não deve: sejam pessoas, ecossistemas, atividades econômicas. (GOMES, Priscila, 2020, p.34).

A cartografia também foi se compondo por textos relacionados à maternidade, questões identitárias de raça, memórias com a família, o direito a cosmologia da pesca e padrões impostos aos corpos que "podem" frequentar a praia. Depois de compartilhar a escrita com grupo todo – a partir de problematizações similares – formaram-se pequenos grupos com o objetivo que cada uma escolhesse a narrativa central que seria mote para a criação artística.

Para o terceiro momento, adentramos em ateliê criativo virtual. Por conta do momento de pandemia, pensei que teríamos mais dificuldades devido às impossibilidades impostas pelo isolamento social. Estas apareceram, principalmente na residência realizada em junho, a qual

---

[127] Texto produzido por participante na residência Mulheres do Mar – Afetos em Performance participativa.
[128] Forma informal de denominar assaltos realizados por um grupo numeroso, que rouba as pessoas e espaços por onde se desloca.

as regras de isolamento eram super rígidas. Entretanto, a escrita autobiográfica seguida das discussões, acabaram tornando-se potentes dispositivos-roteiros que contribuíram na formação das performances/materialidades apresentadas ao final do processo. A disponibilidade do projeto em se "contaminar" por diversas linguagens e suportes artísticos também contribuiu para que as participantes pudessem adaptar elementos que tivessem em casa, ou até mesmo sair para filmar uma videoperformance em espaço aberto.

> Olhando aqui esses escritos, a performance já tinha alguns elementos apontados, que me indicavam a visualidade que se aproximava, por exemplo, da temática do mar, que materialidades são essas? Eu tinha aqui a agulha de pesca, algumas fotografias do mar, eu tinha uma rede de pesca, dentro do que eu tinha de objeto, de materialidade, eu sabia que eu poderia compor uma visualidade que transmitisse essa ambiência marinha. Além do que, eu sou uma pessoa de signo de água, então eu tenho uma relação muito afetiva com a água, com a água do mar, com a água do rio, então eu acho que não foi tão difícil fazer esse cruzamento do texto, da escrita textual com a escrita performativa. Estou falando da escrita corporal no espaço, porque teve um trabalho de composição, de roteiro. Primeiro foi assim, teve esse levantamento de materialidade, teve esse levantamento de palavras-chaves, depois a composição e a realização do roteiro, perceber que nem tudo que estava no roteiro poderia ser realizado, foi meio que isso, primeiro essa explosão de ideias, essa avalanche, depois o enxugamento disso a partir da objetividade do que se tinha. (Informação verbal)[129]

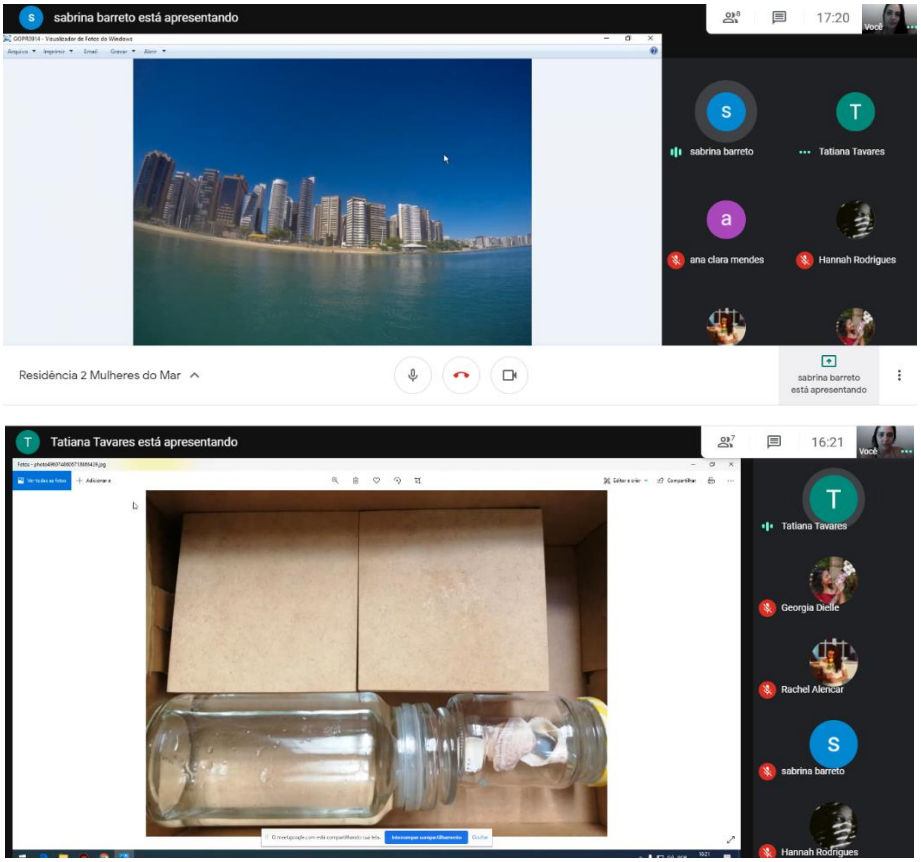
> Quando eu pensei nesse texto, as outras materialidades, que no meu caso foi uma videopoesia, [...] e o bordado, [...] se deu de uma forma muito simples. Um texto que se desenvolveu para um roteiro de vídeo, e que se desenvolveu para um bordado, que era uma técnica, que apesar de eu ter um conhecimento muito básico, me ajudou a entender sobre as questões que eu falava nas materialidades. (Informação verbal)[130]

> Esse processo foi bem orgânico, bem no fluxo da vida mesmo, assim como foi a escrita do texto, também o momento de ir nos lugares de minha memória, ir visitar essa Praia do Futuro, do meu passado, e estar aberta, estar ali com o corpo aberto, com o campo aberto, para a deriva, [...] fui encontrando imagens que conversavam com a escrita, e o outro momento da edição, também da mesma forma, foi orgânico, foi uma dança, de escolher cada frame, cada minuto que tocava, e fazer essa decupagem e depois orquestrar essas imagens gerando aquele todo, aquela obra final, acho que é sobre se entregar mesmo, estar aberto ao fluir. (Informação verbal)[131]

---

[129] SOUSA, Tatiane. Entrevista 1, 2022.
[130] OLIVEIRA, Rhaiza. Entrevista 1, 2022.
[131] AMARO, Georgia, Entrevista 1, 2022.

Figura 44 - Apresentações de processos em Ateliê virtual Onda 2 *Mulheres do Mar*



Capturas de tela. Fonte: Acervo pessoal

Foram dezessete textos produzidos e transformados em performances, vídeos, sons e materialidades que compuseram a instalação performativa *Mulheres do Mar* no Farol da Juventude, container instalado nas areias da Praia de Iracema, vinculado ao Instituto Iracema[132].

4.2 Da cartografia à Instalação Performativa *Mulheres do Mar*

A cartografia *Mulheres do Mar* parte de minha memória em relação às inquietações suscitadas pela narrativa de um homem, por conta do meu encontro com estrangeiros na *Praia de Iracema*, há 20 anos atrás. As perguntas que ecoaram desse momento, formam a base impulsionadora do projeto: Quem são as mulheres que habitam a orla de Fortaleza? Que experiências vivenciam? O que tem a dizer, compartilhar sobre suas histórias? Após dois anos cartografando e produzindo performances e materialidades com diversas mulheres, retornar para a Praia de Iracema com a Instalação Performativa *Mulheres do Mar* foi um ato de rompimento com os modos de visibilidade construídos, a partir, da memória arquival da obra

[132] O Instituto Cultural Iracema é uma associação civil, pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, de interesse coletivo que desenvolve ações culturais, sociais, urbanísticas, esportivas e de economia criativa.

alencarina *Iracema*. Ao reunir em formas de vídeos, áudios, fotos, bordados e instalações, de Ana Clara Mendes, Eli Matos, Francisca França, Francisca Rodrigues, Geórgia Amaro, Geralda Evangelista, Hannah Rodrigues, Jacy Caetano, Jess Maia, Jô de Paula, Lourdes Leocadio, Maria do Carmo, Maria Ester Nascimento, Maria Valdênia, Marília Camelo, Marilia Pinheiro, Priscila Gomes, Rachel Alencar, Raimunda Nonata, Rhaiza Oliveira, Rosa Muniz, Sabrina Moura, Tatiana Tavares, Tatiane Sousa e Virgínia Sousa, nos colocamos em exercício de recompor aquela paisagem.

O bairro que inclui a praia homônima, no último século, se formou a partir de uma comunidade de pescadores, expulsos pelos casarios das elites econômicas, acolheu a vida boêmia da cidade e sofreu abandono público – em virtude do avanço do mar que destruiu muitas construções. Entretanto, desde 1980 passa por projetos vinculados ao poder público de "requalificação" de sua orla, neste sentido, inaugurando o Centro Cultural Dragão do Mar e estimulando a abertura de diversos estabelecimentos comerciais, que geraram especulação imobiliária no local. Caminhar atualmente pelo bairro de Iracema, durante o dia, é se deparar com a diversidade de corpos na *Praia dos Crush*[133], com o Centro Cultural Belchior e em suas ruas de pedras, perceber uma paisagem tranquila, com pouco movimento, cercada de pousadas, pequenos cafés e lojas. No período da noite, as mesmas ruas, se amontoam de pessoas ao redor das dezenas de boates, bares e restaurantes, e à beira mar a paisagem é tomada por skatistas, ciclistas e pessoas se exercitando.

As dinâmicas citadinas de *Iracema* se assemelham a prática usual da produção litorânea de Fortaleza, conforme narrado no tópico *A caminhada presencial ou a produção do litoral fortalezense é uma história de desapropriação*, as quais não vou me aprofundar. Porém, não poderia deixar de destacar que a nomeação deste território – Iracema – revela um histórico que discutimos acerca da personagem alencarina, em relação à desapropriação, colonização e de uma espera pelo estrangeiro. O balneário, antes nomeado *Praia do Peixe*, por conta de seu histórico pesqueiro, ao se tornar destino de veraneio das elites na década de 1920, inicia um processo de remodelação arquitetônica, econômica e social, "empurrando" as casas de pescadores para regiões mais afastadas. Em busca de uma referência simbólica que melhor se adequasse a esta dinâmica, os novos moradores enviaram um abaixo-assinado à prefeitura, demandando a modificação de seu nome, pois consideravam *Peixe* improprio e vulgar (CAVALCANTE, 2017). *Iracema* foi a denominação escolhida e acatada pelo poder público,

[133] Trecho da Praia de Iracema, que até o ano de 2016 era chamado por Aterrinho. Pela presença de muitos jovens que se encontravam na praia para paquerar, começou a ser popularmente chamada de *Praia dos crush*, que em inglês significa ter interesse por alguém.

uma homenagem à obra do escritor José de Alencar, que visava aludir a imagem de um território alinhado a uma cultura relevante, posto que a obra é considerada cânone da literatura brasileira.

Conforme discutimos, os arquivos vão se construindo na cidade em nomes de ruas, bairros e formas de monumentos, estabelecendo uma assimilação simbólica e de construção de nossa memória. Dessa maneira, entre ruas com nomes de povos indígenas – Tabajaras, Tremembés, Arariús – *Iracema*[134] continua a se "arrumar" para o estrangeiro, como nos aponta a participante do projeto *Mulheres do Mar* Priscila Gomes:

> As praias, em Fortaleza, costumam ser diversões populares e de baixo custo: a de Iracema possui frequentadores diversos, de turistas a moradores do entorno e de bairros mais afastados. Contudo, existem divisões simbólicas que separam os espaços da orla. Parte dela é vista como inteiramente voltada para o consumo estrangeiro, enquanto outras abrigam um público local, de moradores da periferia a um público mais alternativo, com a mera intenção de curtir o mar.
> A despeito das fronteiras simbólicas, Iracema é sempre embelezada com o intuito de atrair o forasteiro. A última reforma, iniciada em meados de 2019, e que no fim de 2020 ainda perdura, pretende realizar o sonho de um determinado grupo social de transformar a orla em uma Miami Beach, para isso, mandaram fechar o mar. Colocaram quilômetros de tapumes na orla: eu nunca tinha visto isso, mar fechado para reforma. (GOMES, Priscila, 2020, p. 34)

O próprio espaço que a Instalação *Mulheres do Mar* ocorreu rompe com essa prática que a problematização de Gomes aponta. O container instalado nas areias da Praia de Iracema, denominado Farol da Juventude, foi pensado para incentivar o protagonismo da juventude fortalezense e, oferece cursos e atividades relacionadas a cultura, lazer e esporte, de maneira, a estabelecer uma dinâmica de apropriação e acolhimento para corpos que antes eram invisibilizados na região.

No dia 24 de novembro de 2020, abrimos a instalação para o público, que antes de chegar ao espaço com as obras, não só se deparava com o cenário da Praia de Iracema, como adentrava, sentindo a areia em seus pés já que o único acesso ao container se dava pela praia. No container, as obras expostas em fotografias, vídeos e sons, construíam um ambiente que incluía diversas maneiras do contar-se mulher em Fortaleza: as poéticas do aguardar ser mãe, a conexão ancestral com o sagrado feminino, o questionamento sobre o meio ambiente, a especulação imobiliária, a necropolítica vivida em algumas regiões da orla, o medo paralisante por trás de janelas dos prédios da Beira Mar, entre outras.

---

[134] Em alusão à personagem que se apaixona pelo português Martim Soares Moreno, à Praia que vive em obras para receber mais turistas e às mulheres e meninas exploradas pela dinâmica do turismo sexual.

Figura 46 - Farol da Juventude
Figura 45 - Entrada para a instalação performativa *Mulheres do Mar*

Fotografias de Sabrina Moura, 2020. Acervo pessoal

Figura 47 - Instalação performativa *Mulheres do Mar*

Colagem com duas fotografias da instalação. Acervo pessoal

Seguindo o recorte desta pesquisa, resgato para nosso diálogo algumas obras que foram construídas partindo do corpo e/ou das discussões sobre este. Diana Taylor (2011) aponta que os artistas performáticos utilizam o corpo como parte central de suas criações, ao ampliarem as possíveis discussões que surgem deste:

> O corpo, por exemplo, matéria-prima da performance art, não é um espaço neutro ou transparente; O corpo humano é vivido de forma intensamente pessoal (meu corpo), produto e coparticipante de forças sociais que o tornam visível (ou invisível) por meio de noções de gênero, sexualidade, raça, classe e

> pertencimento (em termos de cidadania, por exemplo), ou estado civil ou imigratório, entre outros (TAYLOR, 2011, p. 12).[135]

Partindo do elemento autobiográfico e das questões suscitadas pela forma como seus corpos se organizam em suas relações sociais e com o espaço urbano, as obras foram trazendo diferentes perspectivas e narrativas sobre o corpo feminino:

Tatiane Sousa / *Nascimento de Vênus* / Videoperformance

(clique aqui para acessar a obra)

Figura 48 -Videoperformance *Nascimento de Vênus*

Frames de videoperformance de Tatiane Sousa, 2020. Fonte: Acervo pessoal

A videoperformance *Nascimento de Vênus* parte do atravessamento de inquietações pessoais da performer Tatiane Sousa, com as discussões sobre gênero no espaço da orla fortalezense e o mito de Iracema. Sousa sinaliza que passava por um momento de rever sua posição "enquanto mulher mestiça, nesse contexto Fortaleza, no contexto casamento, no contexto mãe" (Informação verbal)[136] que a colocava em momentos de muita inquietação e angústia. Ao recordar de suas anotações de processo, narra que parte desses sentimentos se colocavam a partir de um estereotipo feminino que não estava posto para ela. Nesse sentido, a videoperformance traduz uma rejeição as colonialidades impostas aos corpos que não se

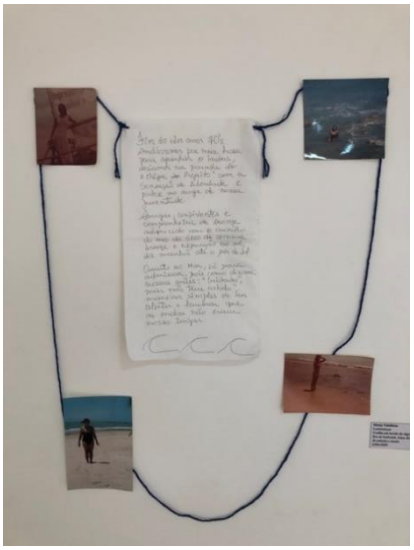
[135] "El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) através de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros." Tradução nossa.
[136] SOUSA, Tatiane. Entrevista 1, 2022.

alinham às categorias representativas dos padrões eurocêntricos. Em um primeiro momento, contrapondo o mito de Vênus – que legitima o ideal de beleza na figura de uma mulher branca – ao colocar uma mulher com ancestralidade ameríndia para representá-lo. E no segundo, propondo uma figura sufocada, "como se ela tivesse nascido dentro de um mar absolutamente agônico" (Informação verbal)[137], mas que ao mesmo tempo, se liberta das representações impostas a ela.

> O relato que eu trago na minha performance é isso, a tentativa de um desnovelamento, de desligamento, ou talvez uma disputa de narrativa, de um outro corpo que não se quer capturado. De um corpo que não se quer alegórico, um corpo que se quer pulsante, um corpo que se quer e se pretende livre. E essa ideia de liberdade, essa ideia de desligamento, essa ideia de construção de um outro corpo, da ideia de buscar reconhecer a potencialidade, reconhecer a beleza desse corpo desviante (Informação verbal)[138].

Maria Duarte / *Lembranças* / Grafite em tecido de algodão, fios de barbante, fotos década de setenta e atuais.

Figura 49 - Obra *Lembranças* de Maria Duarte



Fotografia da obra de Maria Duarte, 2020. Fonte: Acervo pessoal[139]

[137] Ibid, 2022
[138] Ibid, 2022
[139] Quando não houver informação sobre autoria da imagem, o registro foi feito por mim, autora do texto.

Maria Duarte produziu sua obra a partir da percepção sobre o corpo, juventude e envelhecimento. Ao conectar através de uma linha de barbante, fotografias de quando era jovem com as atuais, pretendeu metaforizar sobre a sensação de rapidez das mudanças corporais acarretadas pelo processo do envelhecer, como ela aponta, "de uma linha tênue entre a juventude e a idade madura, onde a rapidez é tamanha que as vezes você pensa: fui dormir jovem e acordei idosa" (Informação verbal)[140]. No meio das quatro imagens inseriu um texto escrito em algodão cru que narra o momento da juventude, a partir de sua vivência corporal, *Fim dos idos anos 70. Andávamos por meia hora para apanhar o ônibus, descíamos na parada do "chifre do prefeito" com a sensação de liberdade e poder no auge de nossa juventude*.

Dando continuidade à discussão que surgiu dessa obra, Duarte inseriu um texto na publicação do livro *Mulheres do Mar* (2020) sobre o segundo momento, o de envelhecer:

> É intrigante e muitas vezes despertador saber, perceber, o quanto perto estamos do fim. Cada dia, mês, ano que passa o abismo vai se abrindo diante de nós. Chega a ser exaustivo o pensar sobre o amanhã que nos avizinha em uma rapidez, como a velocidade da luz.
>
> A juventude, lá atrás, nos acena como a dizer adeus; a fase adulta se esvai entre nossos dedos de lembranças e nos restam os cabelos brancos, rugas, flacidez da carne para gritar em nossos ouvidos (olhos): sou a velhice, cheguei.
>
> É a última fase da vida que nos chega sem grande estilo, sem luzes ou tapetes vermelho e sem grandes perspectivas.
>
> Nos veem agora como descartáveis, sem utilidade; nossa serventia está por um triz, por um fio tênue que nos separa da sociedade de gente jovem e produtiva. (DUARTE, Maria, 2020, p. 28)

Ao conversarmos sobre o processo de feitura da obra, Duarte (Informação verbal)[141] relembrou de um debate que ocorreu na residência – formada, em sua maioria, por pessoas com menos de 40 anos – sobre a ausência de pessoas idosas em muitas praias de Fortaleza, mesmo se tratando de ambientes públicos. A participante acredita que isso ocorre por conta do etarismo alinhado aos padrões estéticos de beleza que reverenciam apenas a juventude. Desse modo, ao trazer imagens de seu corpo passando pelo processo de envelhecimento e ocupando este espaço, promove uma discussão sobre a permissão de certos corpos também poderem "desfrutar de

[140] Entrevista concedida por DUARTE, Maria. Entrevista 1. [abr.2022]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2022. Áudio 23:84 min

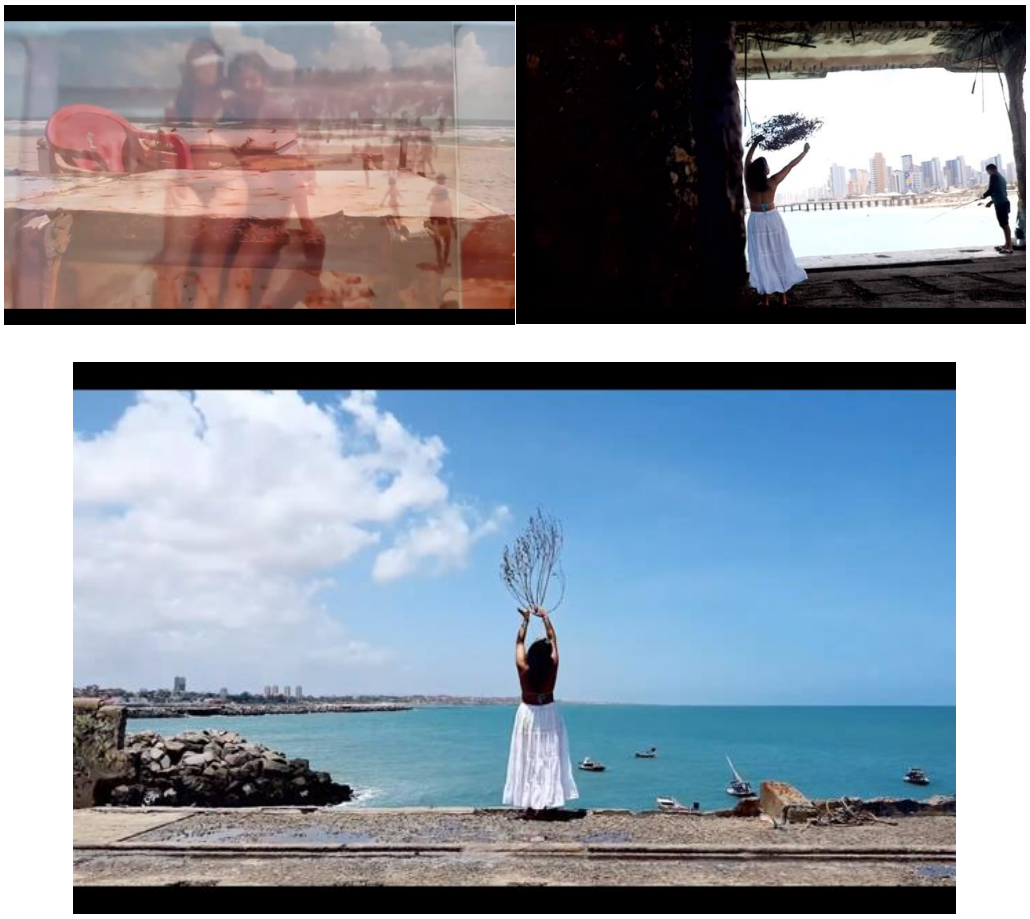
[141] DUARTE, Maria. Entrevista 1, 2022.

coisas que lhe pertencem, de ambientes que lhe pertencem, no caso, que a gente está falando, da orla [...] na Praia de Iracema” (Informação verbal)[142]

Geórgia Amaro / *Maresia* / Videoperformance

(clique aqui para acessar a obra)

Figura 50 -Videoperformance *Maresia* de Geórgia Amaro



Colagem de frames de vídeo da videoperformance de Geórgia Amaro, 2020. Fonte: Acervo Pessoal

[142] Ibid, 2022

Em outubro de 2020 realizamos a segunda residência do *Mulheres do Mar*, ainda em momento pandêmico, mas com menos restrições acerca da circulação de pessoas em espaços abertos, o que possibilitou que a participante Geórgia Amaro pudesse captar imagens para sua videoperformance no espaço público. A obra da artista parte da comparação do efeito corrosivo da maresia nas casas e prédios da Praia do Futuro com o desgaste familiar, em relação à figura paterna, que Amaro passou ao morar no bairro.

> Para mim já tinha uma poesia em habitar essa praia em toda essa questão da Praia do Futuro ter essa característica em relação ao mar, ao vento, a ação nas coisas, e eu percebi e senti essa ação das coisas na estrutura familiar assim como na estrutura do prédio, a relação com a casa, mergulhei em memórias bem dolorosas, tanto aquela dor bonita, nostálgica, quanto algo dolorido mesmo que não estava querendo ser tocado, estava sendo negado, e que nesse momento que eu fiz a escolha de qual relato eu ia trazer. (Informação verbal)[143]

Para realização da videoperformance, Amaro se propôs deambular pela orla de Fortaleza, começando pela Praia do Futuro – território que ela traz como parte de uma memória dolorosa – até a Praia de Iracema. Nessa caminhada foi buscando elementos que se conectavam com o efeito de desgaste: galhos de árvores secos; frigobar de venda de cocos, estruturas metálicas da ponte e placas de ruas corroídas em ferrugem e rachaduras nas vigas que sustentam o píer. E a partir destes, foi performando com seu corpo e compondo com a paisagem. Alinhada as práticas da performance arte, Amaro foi se permitindo criar as narrativas do vídeo a partir de uma corporeidade ativa naqueles locais que foram trazidos a partir de suas experiências pessoais.

> Eu refleti como poderia ser a parte da performance presencial, do registro do meu corpo no espaço, mas sem um roteiro, a gente só pensou mesmo em como estaria vestido, que outros elementos poderia levar, mas foram coisas que não foram planejadas, roteirizadas, a gente encontrou galhos de árvores, que estavam mortos, secos, com cor e textura similar à ferrugem que é algo presente do começo ao fim da videoperformance por conta da maresia que é o título do vídeo, esse elemento se apresentou para gente e a gente usou sem ter pensado, planejado previamente. [...] eu enquanto corpo e presença foi fácil, foi prazeroso, foi potencializador estar ali no espaço, sentindo e gerando algum tipo de movimentação a partir dos estímulos das palavras-chave da performance. (Informação verbal)[144]

---

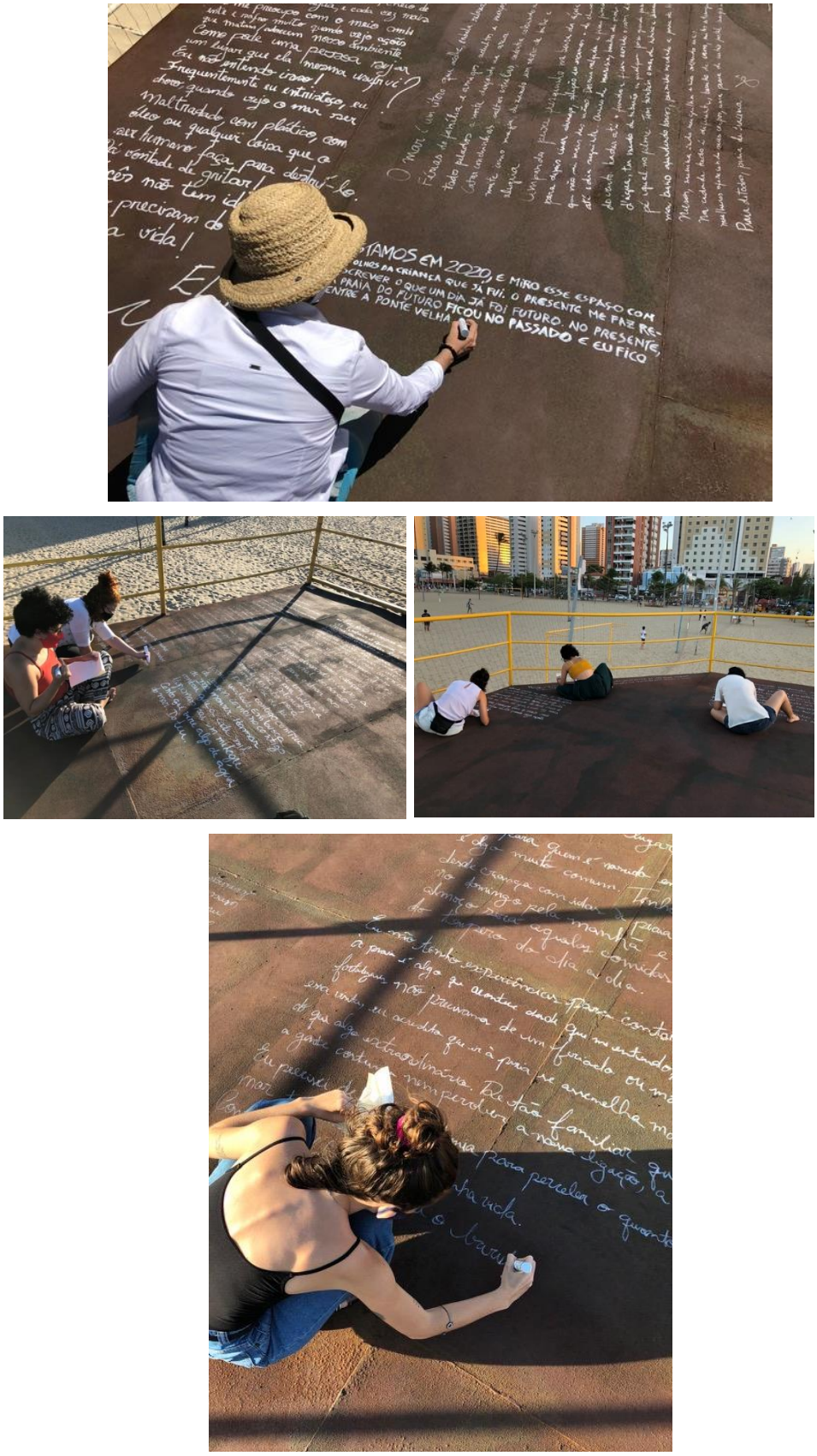
[143] AMARO, Georgia, Entrevista 1, 2022.
[144] AMARO, Georgia, Entrevista 1, 2022.

Esse estado de presença a qual Amaro alude, é uma importante característica da arte performática, que permite romper com as questões de representação advindas de um código institucionalizado (texto, partitura) e acentuar a atuação. Em outras palavras, embaralhar o estado entre vida e arte, não separando as experiências pessoais da artística.

Esses três exemplos, demonstram - mesmo que por um recorte - a forma como o corpo e a subjetividade feminina pode compor obras artísticas, a partir dos encontros entre mulheres, constituindo historicidades para além das impostas sócio historicamente. Por fim, como meio de materializar essa experiência coletiva, já que não podíamos exercer o nosso "direito plural e performativo de aparecer" (BUTLER, 2018) através da ação corpórea, o fizemos através de uma intervenção *site-specific*[145].Assim, marcamos grupos, que não excedessem três participantes, para escrever no ferro do container – na parte superior – os relatos autobiográficos desenvolvidos durante a residência. Os textos deixados como obra-resquício interventiva no container, sintetizou a ideia de criação em conjunto, partindo da singularidade de cada participante, mas formando uma terceira coisa, o "nós", a Instalação Performativa *Mulheres do Mar*.

[145] O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific Acesso em: 24/06/2022

Figura 51 - Mulheres intervindo no container – Farol da Juventude



Colagem de fotografias. Registro de Ana Clara Mendes, Rhaiza Oliveira, Jacy Caetano, Eli Matos, Hannah Rodrigues, Jess Maia e Tatiana Tavares – Farol da Juventude, 2020. Fonte: Acervo Pessoal

Figura 52 - Farol da Juventude após intervenção de escritas *Mulheres do Mar*, 2020

Fotografia. Fonte: Acervo Pessoal

4.3 Da cartografia à performance Pescaria

Ao propor a Instalação performativa *Mulheres do Mar* como maturação e encerramento do ciclo de cartografia realizada durante dois anos, compreendi que não bastava inserir no espaço da Praia de Iracema as narrativas coletadas. Também era necessário, pelas próprias inquietações que fizeram o projeto acontecer, possibilitar meios que dessem continuidade à cartografia com as mulheres que circulam, moram e trabalham naquele território. Dessa maneira, tomando como referência o hábito de se colocar a cadeira na rua para conversar e observar os vizinhos – ainda presente em alguns bairros da cidade, mas que tem diminuído por conta da violência urbana – realizei durante seis dias, como parte da programação da Instalação, a performance *Pescaria*.

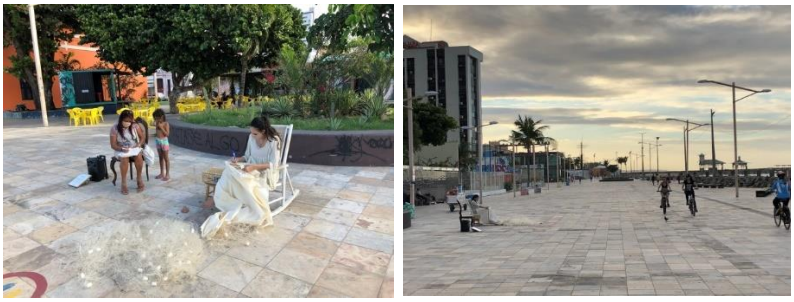
No horário do pôr do sol, quando a temperatura começava a ficar agradável e as pessoas retornavam a circular pelas calçadas de *Iracema*, sentada em uma cadeira de balanço, escrevia sobre minhas memórias em relação àquela praia, em um tecido de algodão cru. Conforme os pedaços de tecido iam sendo preenchidos de palavras, os costurava na rede de pesca, elemento

resquício do exercício no Serviluz. Ao meu lado, uma caixa de som trazia a oralidade das histórias contadas pelas participantes da Onda 1, maneira que possibilitou a presença dessas mulheres na Instalação, já que corporalmente não puderam comparecer por conta do aumento de casos de Covid-19.

Uma outra cadeira, foi posta a dois metros[146] de distância da minha, como primeiro dispositivo para estabelecer uma relação de diálogo. Com um convite para sentar-se, algumas mulheres escutavam a minha história e a do projeto, e sentiam vontade de compartilhar alguma memória. Entretanto, a tentativa de realizar a performance onde tivesse o maior fluxo de pessoas se apresentou como impeditiva, no sentido de estabelecer diálogos que pudessem aprofundar as discussões acerca das potentes memórias que estavam sendo divididas. Como por exemplo, a história de Andrelina, mãe de cinco filhos, avó de uma neta e moradora da mesma casa na Praia de Iracema há 47 anos. Ou de uma mulher que parou ao meu lado e contou da sua extensa rotina de trabalho, que começava as quatro horas da manhã e encerrava a meia noite, vendendo comida pelo bairro de Iracema. A apressada conversa, me fez questionar: Quais contextos históricos estruturais atravessam os corpos dessas mulheres? E como a partir de suas singularidades elas os vivenciam?

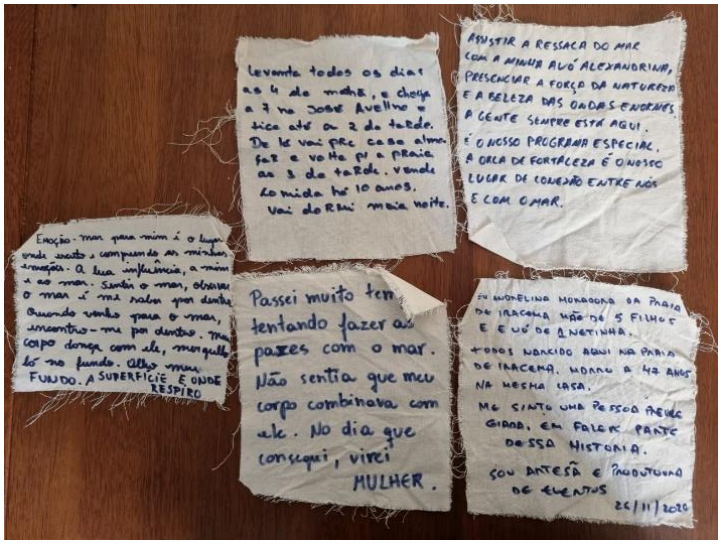
Figura 53 - : Performance Pescaria – Calçadão Praia de Iracema, 2020

[146] Referência de distância segura para duas pessoas com máscaras conversarem, na tentativa de diminuir uma possível transmissão do Covid-19.



Fotografia de Tu Moon Ming Junior. Fonte: Acervo pessoal

Figura 54 - Tecidos com depoimentos coletados em performance *Pescaria*, 2020



Fotografia. Fonte: Acervo pessoal

Ao modificar o local da performance, conforme já estava programado, para a área externa do container do Farol da Juventude, a percepção de relação com o público modificou. Muitas mulheres que sentaram e compartilharam memórias, foram com o objetivo de ir à exposição. É perceptível nas fotografias da performance, como nos locais de passagem no calçadão da Praia de Iracema, a maioria das mulheres estão em pé, enquanto no container, tiveram tempo de sentar-se e conversar. Porém, mesmo com essa extensão de tempo, as perguntas acima continuam ecoando quando leio esse relato: “Passei muito tempo tentando fazer as pazes com o mar. Não sentia que meu corpo combinava com ele. No dia que consegui, virei mulher”, e adicionaria aos questionamentos, o que estaria nas entrelinhas desse “mulher”? Com isso, compreendo essa performance enquanto criadora de um *microcosmo* de encontros (BISHOP, 2011), podendo operar como primeiro dispositivo para estabelecer diálogos com outras mulheres, mas não, enquanto propositora de repertórios que rompam com os modos de visibilidade existentes naquele território.

Figura 55 - Registro da *Performance Pescaria* – Farol da Juventude, 2020

Fonte: Foto- Tu Moon Ming Junior, acervo pessoal

4.4 Da cartografia à publicação em livro e plataforma on-line

Na introdução de seu livro "Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano", a escritora e artista Grada Kilomba cita o seguinte poema:

> Por que escrevo
> Porque eu tenho de
> Porque minha voz,
> Em todos seus dialetos,
> tem sido calada por muito tempo
> (JACOB SAM-LA ROSE *apud* KILOMBA, 2019, p. 27)

Para Kilomba (2019) esses versos evocam de maneira resumida uma longa história de silenciamento causada pelo colonialismo, e ao mesmo tempo falam sobre resistência e recuperação dessa história através do ato de escrever. No processo de colonização, a escrita foi utilizada como estratégia de controle da transmissão de conhecimento e memória dos povos

colonizados, na qual, os poucos que a dominavam detinham o poder de narrar o que perduraria na história.

Dialogando a partir de dois conceitos que a filosofa bell hooks opera, “objeto” e sujeito”, no qual, os sujeitos são os que definem suas realidades, identidades e histórias, e em contraponto os objetos são os definidos por outros, em uma história determinada pelos sujeitos, Kilomba afirma que o ato de uma mulher negra escrever é político pelo fato de possibilitar a sua passagem de “objeto” a “sujeito”. Dessa maneira, ela se torna “narradora e escritora da minha própria realidade, a autora e autoridade na minha própria história” (KILOMBA, 2019, p. 28).

Uma das problematizações trazidas nas discussões do *Mulheres do Mar* era de fortalecermos a capacidade de contarmos, através de nossas memórias e vivências, outras historicidades para além das impostas sócio-historicamente. Nesse sentido, se a escrita ainda opera como eixo central da epistemologia ocidental patriarcal, é nosso dever escrever nossas histórias, ou como a autora provoca é “quase como uma obrigação moral” (Ibid, p. 27). Isso posto, em novembro de 2020 fizemos uma tiragem de 200 cópias do livro “Mulheres do Mar”, a partir dos textos produzidos com as participantes das residências realizadas no Centro Cultural Belchior em junho e outubro de 2020, trazendo a escrita como outro dispositivo de feitura do projeto.

Figura 56- Publicação *Mulheres do Mar*, 2020

Fotografia de capa do livro. Fonte: Acervo pessoal

Apesar de termos “nos tornado sujeitas” e publicado nossas memórias e vivências com a cidade de Fortaleza, ainda é contínua a exclusão feminina do mercado editorial, seja para contar a si própria ou dominar a escrita para os mais diversos assuntos. Em uma pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, vinculado à Universidade de Brasília, aponta que entre 1965 e 2014, 70% dos livros publicados por grandes editoras foram escritos por homens, dos quais 90% são brancos e pelo menos a metade é originário das cidades de São Paulo ou Rio de Janeiro[147]. Esse processo produzido pelo colonialismo e todas as estruturas patriarcais a partir deste, nos faz acreditar que não podemos tomar parte deste local, como compartilham os depoimentos de Maria Duarte, Rhaiza Oliveira e Jacy Caetano:

> Ter um texto, por simples que seja, publicado, divulgado para que outras mulheres vejam, leiam e tenham opinião a respeito, eu acredito ser muito importante. Porque muitas vezes você não se acredita como capaz de fazer algo interessante, **porque a própria sociedade diz que você não é capaz. Você não é capaz porque você é mulher, você não é capaz porque você é uma idosa, você não é capaz porque você não é uma artista renomada,** você não é capaz por isso ou por aquilo. E de repente você percebe, que você é capaz sim. Você tendo a oportunidade, e refletir sobre o que você pode e deve, você consegue. E foi bastante interessante, foi inovador, porque eu realmente não tinha nada publicado, mas foi também vislumbrar um novo caminho, porque afinal de contas o caminhar se faz caminhando. (Informação verbal)[148]
>
> Eu estava em um curso, há um mês mais ou menos, na ABECE, sobre escrita criativa, e um dos módulos era sobre publicação, o “Tão avessa ao mar” foi o meu primeiro texto publicado. Então para mim foi uma experiência muito bacana, foi uma oportunidade mesmo. Porque é muito difícil, assim, como uma pessoa que não produz tanto quanto eu. Até hoje é difícil de eu me colocar como uma artista ou alguém que escreve, **a palavra escritora ainda é muito complicada para mim, artista também**, porque me vêm muitas questões do tipo: “**O que faz um artista? É uma grande produção? É o reconhecimento?** Se for por isso, pessoas que não são tão reconhecidas deixam de ser artistas? Então eu acho que apesar de ter dado um “bug” na minha cabeça, pensando algo como: “Ah! Você é publicada, que importante! Será que é agora que eu digo que sou artista, não sei, talvez. (Informação verbal)[149]
>
> A minha impressão foi que era interessante porque eu **nunca tinha pensado que iria poder ter um texto meu, no sentido assim, mais íntimo e artístico, publicado nesse meio**, é diferente de ter um texto acadêmico publicado, no caso de uma dissertação, de uma monografia.

---

[147] Dados disponíveis: https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2017/11/pesquisa-analisa-o-perfil-dos-autores-brasileiros-nos-ultimos-49-anos.html Acesso em maio.2022

[148] DUARTE, Maria. Entrevista 1, 2022.

[149] Entrevista concedida por OLIVEIRA, Rhaiza. Entrevista 1. [mar.2022]. Entrevistadora: Marie Araujo Auip. Fortaleza, 2022. Áudio 15:28 min

> Essa foi realmente uma coisa bem mais diferente do que eu tinha pensado que um dia iria fazer. Gostei muito, mostrei para muitas pessoas e fiquei orgulhosa, não só de mim mas de tudo, de ter feito parte da oficina, das pessoas que estavam envolvidas na oficina, da ideia, de juntar tudo isso. Nossa, que bacana, esse trabalho todo feito por mulheres e que perpassam realmente coisas sobre as mulheres, foi isso que eu senti mais e continuo sentindo, quando eu lembro que existe, quando eu olho as minhas coisas no livrinho, eu fico, caramba que orgulho de ter feito parte disso, acho que naquele momento foi certo ter aquelas pessoas envolvidas, porque as coisas se conectaram muito entre todas nós. (Informação verbal)[150]

Grifo algumas partes dos depoimentos de Duarte, Oliveira e Caetano, no sentido que estas colocam importantes questões acerca dos processos de descolonização da escrita. Como discutimos, a escrita se impôs com alto grau de legitimação em relação a outros sistemas de conhecimento (TAYLOR, 2013), passando o domínio cultural para uma ordem branca, eurocêntrica e patriarcal. Seguindo neste raciocínio, quando uma mulher latino-americana se põe a escrever e publicar, está se opondo a um sistema que se estruturou há mais de 500 anos. Essa característica de descolonização vai ser apontada por Grada Kilomba, no sentido de que, ao escrever reinventamos a nós mesmas e nomeamos "uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada" (KILOMBA, 2019, p.28). Em concordância com esta última citação, Maria Duarte é assertiva em posicionar formas dessas realidades serem nomeadas erroneamente: quando dizem que mulheres, idosas e não renomadas como artistas, não são capazes do ato da escrita; ou quando essa possibilidade nem é vislumbrada – como narra Jacy Caetano que nunca pensou em ter um texto publicado – e na dificuldade de se assumir como escritora, no relato de Rhaiza Oliveira.

Outra discussão surge a partir de uma série de questionamentos que Oliveira (Informação verbal)[151] realiza em relação a figura do artista: "O que faz um artista? É uma grande produção? É o reconhecimento? Se for por isso, pessoas que não são tão reconhecidas deixam de ser artistas?" Logo depois, ao explicar que ela sempre teve dificuldade em se assumir como escritora ou artista, agora, com uma obra publicada diz ter dado um "bug" na sua cabeça, e termina "Ah! Você é publicada, que importante! Será que é agora que eu digo que sou artista, não sei, talvez". Comparo esse "*bug*" o qual Oliveira se refere, à ruptura que o regime estético das artes (RANCIÈRE, 2009) opera em relação a um novo modo de pensar, ver e fazer do campo artístico. Pois, ao romper com a lógica ordenadora praticada pelos modos do regime

[150] CAETANO, Jacy. Entrevista 1, 2022.
[151] OLIVEIRA, Rhaiza. Entrevista 1, 2022.

representativo, funda a ideia de uma autonomia da arte que embaralha as hierarquias (do que é arte, do que é ser artista), e rompe com a divisão entre arte e vida.

Dessa maneira, afirmo que as práticas participativas geram esse "bug". No caso do *Mulheres do Mar* nos possibilitou questionar e discutir um cânone literário – Iracema de José de Alencar – através dos relatos, percepções e narrativas biográficas de mulheres "não renomadas", "não reconhecidas", ou como Rancière nos explica "Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes." (RANCIÈRE, 2009, p. 47).

Além da publicação do livro, como estratégia de permanência do que já foi cartografado e possibilidade de continuidade do projeto, lançamos[152] em dezembro de 2020, com apoio do recurso da Lei Aldir Blanc, a plataforma expositiva virtual mulheresdomar.com. Conforme nos explica Diana Taylor, a discussão em torno da efemeridade e permanência da arte da performance são bastante divergentes, desde os que asseguram que a performance só ocorre no presente aos que refutam e utilizam de formatos arquivais, como fotografia e vídeo, para o seu fazer em performance. Dessa forma, sem querer finalizar a discussão, a autora encara esses debates como fomentadores de um questionamento político: "de quem são as memórias, tradições e reinvindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital?" (TAYLOR, 2013, p. 30).

Em uma tentativa de dialogar com essa pergunta, lembro dos argumentos da pesquisadora Andrea Giunta (2019) de que se a percepção em relação a violência contra a mulher cresceu, é devido a informação, antes ocultada, agora circular nos meios de comunicação. A possibilidade de falar sobre esses assuntos veio através da luta das mulheres, que se utilizaram das estratégias de ambos os sistemas de transmissão – o arquivo e o repertório – como formas complementares de denúncias do que antes era silenciado. Por isto, utilizo as possibilidades que o virtual oferece em poder expor o que cartografamos e acessar histórias de outras mulheres as quais não teria acesso presencialmente, em um contínuo desdobramento do mapeamento dessas vozes femininas.

[152] Esse projeto contou com a realização do EmFoco Grupo, com produção e provocação cênica de Eduardo Bruno e artes/webdesigner de Kerensky Barata

Figura 57 - Imagens do site *Mulheres do Mar*

Colagem de capturas de tela do *site* feitas em maio de 2022. Fonte: Arquivo pessoal.

Por fim, a plataforma Mulheres do Mar parte da ideia de um mapa afetivo em contraponto ao mapa do google e do gps, propondo retratar o mundo através de uma certa ficcionalidade. Por isso, em vez de ícones com fotografias reais ou pontos de localização como ocorre no gps, cada participante indicou um ícone que sintetizasse a sua obra. A partir desse ícone pode se abrir para a obra de cada participante, que foi construída nos dias de residência do projeto. Convido a todas, todes e todos a mergulharem nessas histórias.

(Clique aqui para acessar o site *Mulheres do Mar*)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse não é o fim, é apenas um recorte no espaço-tempo de uma luta secular. Um recorte porque ainda se torna necessário discutir sobre invisibilidade e participação das mulheres. Pois, apesar de muito ter encaminhado nessa área, ainda continuamos a ser menos publicadas, ocupamos menos cadeiras no Congresso e Senado Nacional, ganhamos menores salários e sofremos mais violência física e psicológica em relação aos homens. De fato, dissertar acerca do corpo feminino me levou por um caminho indigesto e delicado de abordar. Primeiro, por me deparar com dados estatísticos que revelam que essa discriminação e violência contra as mulheres seguem culturalmente arraigadas. Segundo, ao sair dos números e adentrar nas narrativas das *Mulheres do Mar* fui percebendo que a estrutura patriarcal perpassa pela vivência de todas as mulheres que encontrei. Neste sentido, percebi a força da união entre mulheres, seja nas experiências das *ollas comunes*, na performance manifestação do coletivo LASTESIS, no discurso de Maria Ester em averiguar e cuidar da saúde das vizinhas ou no fato de poder ligar a tela do computador e dividir momentos de angústia em meio à uma pandemia.

Este é um recorte, porque depois do movimento feminista ter atravessado as décadas de 1960 e 1970, possuindo como tarefa primordial reconquistar o Estado Democrático de Direito no Brasil, elegemos um presidente que homenageou o homem que torturou, durante o período de ditadura militar, a primeira presidente da história do Brasil, Dilma Roussef. Mulher que foi vítima de um golpe de estado, e que durante seu governo, teve sua inteligência, opção sexual e personalidade julgados. Também foi a primeira pessoa líder do executivo do país, que por conta do aumento de preços da gasolina, teve sua imagem circulando por carros em forma de um adesivo misógino. E mesmo assim, quando não conseguem invisibilizar a participação feminina, a aniquilam. À exemplo de Marielle Franco, mulher, preta, favelada e lésbica que assumiu uma cadeira na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ) em 2017, e em menos de dois anos de mandato, teve sua voz silenciada, em um crime que ainda não foi solucionado.

Aqui é apenas um recorte, pois, depois do *século das mulheres*, não significa que as mulheres artistas tenham alcançado igualdade em relação aos homens. Segundo Andrea Giunta (2019), as artistas às quais a sociedade e as instituições classificam como mulheres, representam, nos melhores casos, apenas 30% do que se realiza no mundo da arte. Essa violência simbólica é eficaz na eliminação de vozes dissidentes que produzem reviravoltas no discurso sobre o corpo, dessa maneira, quando excluímos obras de mulheres, estamos impossibilitando novas formas de compreensão sobre o mundo.

Isso é um recorte, porque o projeto *Mulheres do Mar* ainda pretende ser cartografado pela orla de Fortaleza. Não por um preciosíssimo metodológico, que foi apresentado ainda no projeto desta dissertação, de ter que finalizar os territórios que cobriam os 25km de extensão litorânea. Mas pelo entendimento - que foi sendo construído no processo desta escrita e na prática performativa participativa - dessa capacidade e potência de criar um estar juntos entre mulheres. Compreender que não apenas o arquivo hegemônico é detentor do "conhecimento", e que os repertórios que foram gerados através da oralidade e memórias que compuseram as *Cartografias de si* podem produzir brechas, linhas de fuga, fazendo ser visto o que não cabia ser visto.

Este é um recorte no espaço-tempo de Fortaleza/Ce, mas que poderia partir de qualquer cidade. Agora que estamos nos aproximando ao fim das palavras, se puder, saia de casa, olhe ao redor, e perceba quais memórias você encontra que se perpetuam no tempo. De quem são os nomes que estão nas placas das ruas? Nos prédios públicos? Os rostos nas estatuas? Depois, quando retornar, procure relembrar as pessoas que dirigiram seu filme favorito? E quem escreveu o último livro que leu? Quem foi a última pessoa que você votou nas eleições? Deixo esses últimos estímulos para quem sabe nos encontrarmos em uma nova cartografia.

6 REFERÊNCIAS

ALCOFF, Linda M. Uma epistemologia para a próxima revolução. **Revista Sociedade e Estado**, v.31, número 1, p. 129-143, 2016.

ALENCAR, José. Iracema. Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados (camara.leg.br) Acesso em: abril.2021

AQUINO, Jania P.D. Turistas estrangeiros e mulheres locais: "mercado do sexo" e romance nas noites da Praia de Iracema em Fortaleza. **Revista de Antropologia**. v.58, n.2, p. 208-234, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/21327/1/2015_art_jpdaquino.pdf

ALBUQUERQUE JR., D.M. A invenção do nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez, 2011.

AMARO, G; AUIP, M(org.); GOMES, P. **Mulheres do mar**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora(Coleção Imaginários), 2020.

ARDENNE, Paul. **Um arte contextual:** Creación artística en medio urbano, em situacion, de intervención, de participación. Cartagena: Flammarion, 2002.

ARRUZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%**: um manifesto. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

AKOTIRENE, Carla**. Interseccionalidade.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019

BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo**, vol. 1; Fatos e Mitos: tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019.

BECHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano (curadoria). **Guerrilla Girls:** gráfica 1985-2017. São Paulo: MASP, 2017.

BLANCO, Daniela. Jacques Rancière e o regime estético das artes como recusa à ideia de modernidade. **Prometheus**, número 30, p. 227-243, Ago.2019.

BISHOP, Claire. **Participation**. London: Whitechapel, 2006.

BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional: tradução Milena Durante. **Revista Tatuí,** Recife, edição 12, p. 109-132, 2011.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship.** [S.l: s.n.], 2012.

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

CABALLERO, Mara Cristina. **Academic turns city into a social experiment**. Março, 2004. Disponível em: https://news.harvard.edu/gazette/story/2004/03/academic-turns-city-into-a-social-experiment/ Acesso em: 28 out. 2021.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. 2020. Disponível em: https://www.patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/CARNEIRO-2013-Enegrecer-o-feminismo.pdf Acesso em abril.2021

CARNEIRO, Sueli. Gênero, Raça e Ascenção social. **Revista Estudos Feministas**. n.2, p.544-552, 1995.

CASA CIVIL. **Sedes históricas**: Palácio Iracema.Abril, 2011. Disponível em: https://www.casacivil.ce.gov.br/2011/04/25/palacio-iracema/ Acesso em abril.2021

CAVALCANTE, Eider.**Os meandros do habitar na metrópole:** expansão urbana e controle territorial na produção do litoral cearense. 2017. 271 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Centro de Ciências, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

CUMES, Aura. Colonialismo patriarcal y patriarcado colonial: violência y despojo em las sociedades que nos dan forma. In: Xochitl Leyva y Rosalba Icaza (coords). **En tiempos de Muerte: Cuerpos, Rebeldías, Resistencias.** Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Cooperativa Editorial Retos; La Haya, Países Bajos: Institute of Social Studies, 2019.

DIÉGUEZ [Caballero], Ileana. **Cenários Liminares:** teatralidades, performance e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

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

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

FEDERICI, Silvia. **Na luta para mudar o mundo:** mulheres, reprodução e resistência na América Latina. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v.28, n.2, p. 1-12, 2020.

FISCHER, Stella Regina. **Mulheres, performance e ativismos:** a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. 2017. 282 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika**. Estética do performativo**: tradução Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019

FREITAS, Eduardo B.F. **Performance urbana nômade:** cartografias interventivas no espaço-tempo de Fortaleza/CE. 2018. 148p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

GALDINO, Pedro Danilo. **A relação entre estética e política na obra de Jacques Rancière** / Pedro Danilo Galdino Vitor Pereira. - 2016. 92f.: il. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Filosofia, 2016.

GALINDO, Regina José. **Dispositivos de pluralidade**. Regina José Galindo e o uso da voz para uma política dos corpos. In: Juliet Art Magazine, 2021. Disponível em: <https://www.juliet-artmagazine.com/en/plurality-devices-regina-jose-galindo-and-the-use-of-the-voice-for-a-politics-of-bodies/#_ftn1>

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**; tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2017.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latino-americano**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2019.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance:** do futurismo ao presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2015.

HELENE, Diana . A invenção do Jardim Itatinga: o zoneamento urbano da Prostituição. In: 28ª RBA **Reunião Brasileira de Antropologia**:, 2012, São Paulo. Desafios Antropológicos Contemporâneos. São Paulo, 2012. v. GT01.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. São Paulo: Cobogó, 2019.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**: a formação de outra cultura das artes: tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

LAS TESIS. **Quemar el miedo**, um manifiesto. Cidade do México: Planeta, 2021.

MARTINS, M.A.B. Arquiteturas do corpo e coralidades nas pesquisas artísticas e acadêmicas do Laboratório de Práticas Performativas. In: Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa**. 40 anos do PPGAC ECA USP** [recurso eletrônico]: edição comemorativa. São Paulo: ECA-USP, p. 362-393, 2021. Disponível em: http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/697

MATTAR, Sumaya. O lugar do relato autobiográfico no sistema formativo Cartografias de si. **Revista digital do LAV,** Santa Maria, v.11, n.2, p. 269-273, mai.ago.2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte&Ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, n.32, p.122-151, dezembro 2016.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional. **Revista Pós**. Belo Horizonte, v.6, n.11, p. 79-91, maio 2016.

MORAES, Maurício Ianês de. **SituAções.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. 128p.

MILLÁN, Moira. La maternidad mapuche en tiempos de Benetton. In: Xochitl Leyva y Rosalba Icaza (coords). **En tiempos de Muerte: Cuerpos, Rebeldías, Resistencias.** Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Cooperativa Editorial Retos; La Haya, Países Bajos: Institute of Social Studies, 2019.

PARENTE, Tiago Coutinho. **Iracema, Horizonte de memórias do mito incessante**. 2019. 231 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Rio de Janeiro, 2019.

PINHO, Erika B.M. "O tempo bom do Farol": prostituição, gênero e distinção nas trajetórias de ex-prostitutas idosas. **Anais do XV Encontro de ciências sociais do norte e nordeste**. GT10- Relações de gênero e entre gerações, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/45537 Acesso em abril.2021

QUEIROZ, Nana. O feminismo, esse filho bastardo. QUEIROZ, Nana (Org.); BERTHO, Helena (Org.). **Você já é feminista! Abra este livro e descubra o porquê.** São Paulo: Pólen, 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.** LANDER, Edgardo (Org.) Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.227-278. Disponible en la World Wide Web: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento** – política e filosofia: tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed.34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte: tradução de Mônica Costa Netto. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 045-059, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2019a

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019b

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROLNIK, Suely**. Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2011.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? A Performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo.** 2009. 670 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2019.

SCHECHNER, Richard; LIGIÉRO, Sergio (org.). **Performance e Antropologia de Richar Schechner**; tradução Augusto Rodrigues da Silva

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Armando. **Imaginários:** estranhamentos urbanos. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 19-27, dez. 2018.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (org.). **Estudios Avanzados de Performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

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

TIBURI, Marcia**. Feminismo em comum**: para todas, todos e todes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**: tradução Jamille Pinheiro Dias e Raquela Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIANA, Fausto. **As visualidades na performance: uma entrevista com Ferdinando Martins**. In: Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. 40 anos do PPGAC ECA USP[recurso eletrônico]: edição comemorativa. São Paulo: ECA-USP, 2021. Disponível em: http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/697

VICH, Victor. **Desobediência Simbólica:** Performance, participação y política al final de la ditadura fujimorista. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (org.). Estudios Avanzados de Performance. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p.378-399, 2011.

YUDERKYS ESPINOSA MIÑOSO. Sobre por que é necessário um feminismo decolonial: diferenciação, dominação coconstitutiva da modernidade ocidental. Versão reduzida e revisada da publicada originalmente. **Solar, Revista de Filosofía Iberoamericana**, Dossier Epistemologías feministas latinoamericanas, 12, n. 1, 2017, pp. 141-71.

Referência web

https://mitsp.org/2020/caminhada-noturna-mulheres-em-marcha-meia-noite/ - Acesso em 10 de outubro de 2021

https://news.harvard.edu/gazette/story/2004/03/academic-turns-city-into-a-social-experiment/ - Acesso em 21 de outubro de 2021

https://www.onumulheres.org.br/noticias/setor-privado-e-empresas-publicas-fazem-intercambio-sobre-igualdade-de-genero-nos-negocios-durante-o-forum-weps-2018/ - Acesso em 10 de novembro de 2021

https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/93fe55e0692c504efbc849b796921b18.pdf - Acesso em 10 de novembro de 2021

https://www.youtube.com/mulheresemquarentena - Acesso em 2 de abril de 2022

Performance "El machismo es la unica pandemia que no esta em cuarentena" de Mujeres Creando: https://www.youtube.com/watch?v=4KTeq2Kti_I - Acesso em 3 de abril de 2022

<http://mujerescreando.org/category/grafitis/> / Acesso em 5 de abril de 2022

<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/235-mujeres-creando.html> Acesso em 5 de abril de 2022

<https://www.facebook.com/VirgenDeLosDeseosLaCasaDeMujeresCreando> Acesso em 5 de abril de 2022

Entrevista Regina José Galindo, Youtube Hivos América Latina <https://www.youtube.com/watch?v=JPd1e9q6ons> / Acesso em em 7 de maio de 2022

LINN DA QUEBRADA, 2019a. Clipe Oração. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI Acesso em 10 de maio de 2022.

PORTAL CATARINAS. **Um estuprador em seu caminho - Florianópolis**. Acesso em: Disponível em: <https://www.facebook.com/portalcatarinas/videos/445472549677209/ Acesso em: 26 jun. 2022.