

**Universidade Federal de Ouro Preto**

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
PPGAC

Dissertação

**Marcas no corpo: aproximações  
entre arte, violência e gênero***Renata Andrea Santana de Lucia*Ouro Preto  
2023

Renata Andrea Santana de Lucia

**Marcas no Corpo: aproximações entre arte, violência e gênero**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, na linha de pesquisa Processos e Poéticas da Cena Contemporânea, como requisito para obtenção de título de Mestrado.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Stela Regina Fischer

Ouro Preto  
2023

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

L937m Lucia, Renata Andrea Santana de.

Marcas no corpo [manuscrito]: Aproximações entre arte, violência e gênero. / Renata Andrea Santana de Lucia. - 2023.

172 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Stela Regina Fischer.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Performance. 2. Feminismo. 3. Maternidade. I. Fischer, Stela Regina. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 792.01

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Renata Andrea Santana de Lucia**

### Marcas no Corpo:

### Aproximações Entre Arte, Violência e Gênero

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Aprovada em 27 de março de 2023

### Membros da Banca

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Stela Regina Fischer - Orientador(a) - Universidade Estadual do Paraná/ Universidade Federal de Ouro Preto

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Marta Baiao Seba - Universidade de São Paulo

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elvina Maria Caetano Pereira - Universidade Federal de Ouro Preto

A Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Stela Regina Fischer, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 27/03/2023



Documento assinado eletronicamente por **Alex Beigui de Paiva Cavalcante, COORDENADOR(A) DE CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**, em 27/04/2023, às 23:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0515422** e o código CRC **BDE5C54D**.

Dedico esta dissertação para as  
mulheridades que me habitam, em  
especial, àquelas com quem construo os  
coletivos Marcas no Corpo, Nós  
Clandestinas, Frente Feminista de  
Londrina e NINFEIAS.

## AGRADECIMENTOS

Foram dois anos intensos desde o ingresso no mestrado até a entrega da dissertação. Período que exigiu de mim um mergulho teórico-prático, que absorveu meu tempo, minha dedicação e culminou numa rotina diária de estudos até a sua conclusão, aliada às demandas da vida adulta de uma mulher brasileira, trabalhadora e mãe. Por isso, em primeiro lugar, agradeço às minhas crias, Cauê e Lara, minhas fontes de força e inspiração. Com a resiliência da criança, deram-me apoio, compreenderam a minha ausência e a importância dessa trajetória para a minha vida.

Ao meu companheiro de vida, Binho, por estar quando eu não podia e dar conta de vários furacões em nossa casa.

À minha mãe, meu esteio, que sempre esteve ao meu lado e apoiando minhas decisões, mesmo sem compreendê-las.

À minha sogra, Neli, pela sua imensa generosidade, sempre disposta a me ajudar com a língua inglesa.

Agradeço à minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Stela Fischer por me acompanhar nestes dois anos de pesquisa. À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marta Baião que, com generosidade, aceitou o meu convite para a banca e contribuiu com o seu olhar para a minha pesquisa.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nina Caetano, pela acolhida na UFOP e no NINFEIAS, espaço de muita potência partilhado com pesquisadoras excelentes, pessoas com quem aprendi muito.

Obrigada, Amanda Marcondes, B Campos, Carol Andrade, Caroline Silva de Paula, Carol Moraes, Dani dos Anjos, Giulia Oliva, Jackeline Análio, Keila Assis, Marcia Sousa e Nicolly Fogaça.

Agradeço também a CAPES pelo fomento à pesquisa e ao nosso atual presidente Lula, por olhar para as pesquisadoras e reajustar as nossas bolsas.

Às mulheridades com quem construí os coletivos Marcas no Corpo, MARL, Nós Clandestinas, Frente Feminista de Londrina. Obrigada, Natália Viveiros, Bruna Moura, Isabely Ramos, Raquel Palma, Drica Nunes, Mel Campus, Linaê Mello, Beatriz Batista, Juuara Barbosa, Amanda Gaion, Meire Moreno, Mari Hara.

Finalmente, agradeço a todas aquelas que não podem ser nomeadas, mas que participaram das oficinas e performances. Nossos encontros provocaram transformações em meu modo de pensar e evocaram questões essenciais abordadas nesta dissertação. Caminhamos lado a lado e fortes, para combater a realidade tão dura sustentada pela violência de gênero e pelo racismo.

*Enquanto a supremacia branca não for compreendida e atacada pelas mulheres brancas, não poderá haver união entre elas e as mulheres multiétnicas.*  
*(bell hooks)*

## RESUMO

A dissertação apresenta a trajetória da artista-pesquisadora Renata Santana, desenvolvida entre os anos de 2018 e 2022. O texto é apresentado em três momentos, com recortes temporais relacionados à pandemia da covid-19: pré-pandemia, pandemia e a retomada das atividades presenciais. Uma pesquisa radicalmente atravessada pela maternidade, na qual vida e a arte sempre tiveram imbricadas, especialmente no período analisado. A metodologia utilizada é o estudo da autoetnografia e dos feminismos negro, interseccional e decolonial. Analisa as ações artísticas, educativas e políticas realizadas com os coletivos de mulheridades Nós Clandestinas, Marcas no Corpo e Frente Feminista de Londrina, Paraná e o NINFEIAS – Núcleo de INvestigações FEminIstAs, de Ouro Preto (MG). As práticas com mulheridades valorizaram a construção e/ou reconhecimento de saberes situados compartilhado entre elas. No âmbito pessoal, a artista-pesquisadora desenvolveu ações performativas a partir do uso de objetos e memórias que revelassem aspectos importantes relacionados à maternidade, especialmente no que tange à gestação, ao parto e ao aborto. A partir das ações estudadas, a artista reconheceu a metodologia feminista que desenvolve em sua pesquisa, na qual transita entre o pessoal e o político para evidenciar questões contemporâneas e socioculturais relacionadas às vivências das mulheridades. Considera-se que as ações vivenciadas nessas investigações feministas, sejam oficinas ou performances, sejam inscritas nas liminaridades da cena contemporânea. Com elas, a artista desenvolveu, com mais cuidado e rigor, o olhar para as categorias analíticas de gênero, raça, classe e sexualidade, as quais, interconectadas, marcam os corpos que expressam mulheridades em algum momento da vida. Essa atenção é um posicionamento ético, artístico e político, que pode auxiliar na tomada de ações para minimizar/eliminar as opressões que marcam o cotidiano das mulheridades.

Palavras-chave: Performance. Feminismo. Liminaridade. Mulheridades. Maternidade.



## ABSTRACT

The dissertation presents the trajectory of artist-researcher Renata Santana, developed between the years 2018 and 2022. The text is presented in three moments with temporal cuts related to the COVID-19 pandemic: pre-pandemic, pandemic and the resumption of face-to-face activities. A research radically crossed by motherhood, in which life and art have always been intertwined, especially in the analyzed period. The methodology used is the study of auto ethnography as well as black, intersectional and decolonial feminisms. It analyzes the artistic, educational and political actions carried out with the women's collectives Nós Clandestinas, Marcas no Corpo and Frente Feminista from Londrina, Paraná and NINFEIAS – Núcleo de Investigações FEminlStAs, from Ouro Preto, Minas Gerais. Practices with women valued the construction and/or recognition of situated knowledge shared between them. On a personal level, the artist-researcher developed performative actions based on the use of objects and memories that revealed important aspects related to motherhood, especially with regard to pregnancy, childbirth and abortion. From the actions studied, the artist recognized the feminist methodology that she develops in her research, in which she transits between the personal and the political to highlight contemporary and socio-cultural issues related to the experiences of womanhood. She considers that the actions experienced in these feminist investigations, whether workshops or performances, are inscribed in the liminalities of the contemporary scene. With them, the artist developed with more care and rigor the look at the analytical categories of gender, race, class, sexuality which, interconnected, mark the bodies that express womanhood at some point in life. This attention is an ethical, artistic and political position, which can help in taking actions to minimize/eliminate the oppressions that mark the daily lives of women.

Keywords: Performance. Feminism. Liminalities. Womanhood. Motherhood.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Altar Aborto Clandestino</i> .....	24
Figura 2 – Ato #ELENÃO .....	27
Figura 3 – <i>Manto de Memórias</i> .....	28
Figura 4 – <i>Bíblia de Depoimentos</i> .....	30
Figura 5 – <i>Altar do Aborto</i> .....	32
Figura 6 – <i>Altar da Beleza</i> .....	32
Figura 7 – Cena de <i>Bizarria: substantivo feminino, boa postura</i> .....	34
Figura 8 – Cena de <i>Bizarria: substantivo feminino, boa postura</i> .....	34
Figura 9 – Exercícios propostos no CCI – N e Ciranda (2018).....	48
Figura 10 – Exercícios propostos no CCI – N e Ciranda (2018).....	48
Figura 11 – Princípio da formação da Teia.....	53
Figura 12 – Registro de reflexão sobre o projeto <i>As Marcas no Corpo</i> .....	55
Figura 13 – Primeiro cartaz da oficina <i>As Marcas no Corpo</i> .....	60
Figura 14 – Primeiro cartaz da oficina <i>As Marcas no Corpo</i> .....	60
Figura 15 – Detalhes da troca de roupas na performance .....	63
Figura 16 – Detalhes da troca de roupas na performance .....	63
Figura 17 – Altares sincréticos da performance <i>Conexões Híbridas e Memórias Marginais</i> (2018-2019) .....	64
Figura 18 – Altares sincréticos da performance <i>Conexões Híbridas e Memórias Marginais</i> .....	64
Figura 19 – Instalação da Teia na Casa da Vila (2019).....	66
Figura 20 – Teia instalada no saguão da prefeitura .....	88
Figura 21 – Teia instalada no saguão da prefeitura .....	88
Figura 22 – Divulgação da V Semana Afrofeminista .....	97
Figura 23 – Divulgação da V Semana Afrofeminista .....	97
Figura 24 – <i>Viúva-Negra</i> .....	106
Figura 25 – Palestra-performance .....	113
Figura 26 – Palestra-performance .....	113
Figura 27 – <i>Altar para Aquelas que se Foram</i> .....	120
Figura 28 – <i>Teia Memorial</i> .....	120
Figura 29 – Performance de abertura da 3ª edição do projeto <i>As Marcas no Corpo</i> (2022).....	127
Figura 30 – Performance de abertura da 3ª edição do projeto <i>As Marcas no Corpo</i> (2022).....	128
Figura 31 – Performance de abertura da 3ª edição do projeto <i>As Marcas no Corpo</i> (2022).....	128
Figura 32 – Roda de conversa no Flores do Campo (2022).....	129
Figura 33 – Momentos da oficina no Flores do Campo .....	134
Figura 34 – Momentos da oficina no Flores do Campo .....	134
Figura 35 – Cartas trocadas na Favela da Bratac (2022).....	138
Figura 36 – Programas performativos criados por mulheridades (2022).....	145
Figura 37 – Programas performativos criados por mulheridades (2022).....	145
Figura 38 – Museologia <i>A vida é de quem?</i> (2022).....	148
Figura 39 – Museologia <i>A vida é de quem?</i> (2022).....	148

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 PRÉ-PANDEMIA: PRÁTICAS LIMINARES COM MULHERIDADES E COLETIVOS FEMINISTAS EM LONDRINA.....</b>	<b>16</b>
2.1 Nós Clandestinas: inscrição de novas trajetórias de pesquisa artística.....	21
<b>2.1 Marcas no Corpo: pesquisa cênica sobre o feminismo .....</b>	<b>42</b>
<b>3 ISOLAMENTO PANDÊMICO: PESQUISA COM O NINFEIAS – NÚCLEO DE INVESTIGAÇÕES FEMINISTAS .....</b>	<b>77</b>
3.1 A artista em tempos pandêmicos: novos horizontes para a cena feminista .....	80
3.2 O retorno à academia: o giro epistemológico necessário .....	91
3.3 Estudos com o NINFEIAS e outros espaços acadêmicos: a descoberta da palestra-performance .....	95
3.4 Estudos sobre a palestra-performance: a crítica da artista-mãe-pesquisadora ..	101
<b>4 RETOMADA PÓS-VACINA: UM NOVO OLHAR PARA O MARCAS NO CORPO .....</b>	<b>118</b>
4.1 Contaminações epistêmicas no retorno à presencialidade.....	122
4.2 No interior da comunidade: a experiência na Favela da Bratac.....	135
4.3 A residência artística no Canto do MARL: experimentações performativas .....	141
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>151</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>159</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Sou uma mulher cisgênera, branca, gorda, bissexual, artista brasileira, mãe há 12 anos, de uma criança e um adolescente, a Lara e o Cauê. Eles me ensinam diariamente a ser mãe. Eu ensino a eles como penso a vida, as relações, os espaços, a partir de meu olhar feminista, interseccional e cada vez mais decolonial.

Começo pela minha apresentação, especialmente pela identificação de meus marcadores sociais mais aparentes, pois acho fundamental me localizar para tecer as reflexões escritas nesta pesquisa. Contarei sobre minha caminhada coletiva e feminista nas Artes Cênicas entre o período de 2018 e 2022.

O contexto da tessitura desta dissertação foi bastante complexo, pois enfrentamos o período mais crítico da pandemia causada pelo coronavírus, seguido pela dificuldade na retomada das ações presenciais, especialmente no campo da Arte.

Embora privilegiada por manter o trabalho remoto, eu me via na realidade de mãe em isolamento social, entre demandas domésticas, inúmeras reuniões virtuais, sobrecarga de trabalho, insegurança profissional e financeira, além do medo de um vírus mortal e desconhecido pela ciência.

Vivi aquele período assombrada pela manifestação crescente do fascismo, legitimado pelo governo genocida e negacionista que engendrou notícias falsas por meio das redes sociais, negou a gravidade da covid-19, dificultou o acesso à vacinação, propagou ódio e violência, entre outras atrocidades que se fizeram presentes em toda a sua gestão<sup>1</sup>.

Estudei de maneira remota em Ouro Preto (MG), embora morasse em Londrina, no interior do Paraná. Fui bolsista CAPES, enquanto participava do coletivo Marcas no Corpo (Londrina) e do grupo de pesquisa do CNPq NINFEIAS – Núcleo de Investigações FEmInIstAS (Ouro Preto). Com ambos, realizei pesquisas sobre as relações entre a performance, ações educativas e políticas, em diálogo

---

<sup>1</sup> Refiro-me ao presidente que governou o Brasil entre os anos de 2019 e 2022. Decido por nomeá-lo de #ELENÃO, em referência ao levante de mulheres contrárias à sua eleição em 2018, quando iniciei as ações analisadas nesta dissertação. Foi um dos piores governantes do mundo, responsável pela morte de mais de 687 mil pessoas brasileiras durante a pandemia. Enquanto escrevo, fabulo um futuro colorido e afetivo para nós, tocada pela recente posse do presidente eleito pela terceira vez, Luiz Inácio Lula da Silva, no ano de 2022.

com ofeminismo negro, o transfeminismo e o feminismo decolonial. Nesse habitar coletivo, cada vez mais, tenho percebido a importância de estudar sobre feminismo e encontrei na interseccionalidade um caminho para compreender, com mais nitidez, a complexidade das relações sociais e para apurar a minha visão crítica sobre como habitar o mundo, em busca de equidade de direitos e justiça social.

Quando me refiro à interseccionalidade, penso no conceito nomeado por Kimberlé Crenshaw, intelectual afro-estadunidense que estudou “[...] várias maneiras pelas quais raça e gênero se cruzam para moldar os aspectos estruturais, políticos e representacionais da violência contra as mulheres não-brancas” (CRENSHAW, 2017, s/p).

A interseccionalidade reivindica o olhar para as pessoas racializadas, localizadas nos cruzamentos entre diferentes eixos de opressão de raça, classe, gênero e sexualidade. As relações discriminatórias geradas por esses cruzamentos dos eixos são distintas e fluidas.

Por isso, como feminista, acho importante considerar as pluralidades na luta contra a desigualdade de gênero. Tenho aprendido que o primeiro passo é me nomear, dizer do meu lugar de enunciação. Reconhecer primeiro em mim como meu corpo é atravessado por muitos processos sócio-históricos que revelam privilégios e dissidências. A depender de como me expesso no mundo, elas podem me fortalecer ou silenciar.

Para evitar o silêncio, tão marcante em minha infância e juventude, prefiro falar sempre deste lugar que bem conheço. Penso que seja um princípio, no sentido de encontrar novas estratégias para habitar o mundo. Nomear meus marcadores sociais já diz algo sobre mim, mas olhar para as intersecções revelam o que está nas sombras, nas invisibilidades e nos silêncios.

Hoje, reconheço que esse olhar atento e a nomeação do que existe nas interseccionalidades é um exercício essencial para a minha prática feminista. É um modo de me localizar no mundo, enunciar a forma de compreendê-lo e reivindicar a escuta e o reconhecimento das experiências que construo em minha trajetória artística. Experiências plurais e coletivas que dispararam a necessidade de aprofundar estudos sobre feminismo para compreender esta trajetória percorrida junto a tantas pessoas. Todas atravessadas pela violência de gênero.

Nesta dissertação, analisarei a minha trajetória artística numa perspectiva autoetnográfica, a partir do giro epistemológico vivido no mestrado, quando

compreendi a complexidade das ações artísticas, educativas e políticas desenvolvidas com coletivos de mulheres cis e pessoas trans da cidade de Londrina. Uma pesquisa radicalmente atravessada pela maternidade, já que vida e arte, especialmente neste período de isolamento social, se confundiram e se misturaram ainda mais.

No primeiro capítulo, denominado *Pré-pandemia: práticas liminares com mulheridades e coletivos feministas em Londrina*, analisarei as práticas artísticas coletivas construídas entre os anos de 2018 e 2020, quando passamos a conviver com a covid-19 e a necessidade de isolamento social para contenção do vírus. Entendo essas práticas artísticas como práticas liminares (CABALLERO, 2011; 2014), que se relacionam com as experiências em coletividade de maneira ética, estética, poética e política.

No ano de 2018, retomei minha atuação no movimento feminista da cidade e, por meio dela, reencontrei importantes companheiras de cena e de vida. Assim, construímos dois importantes coletivos de artistas mulheres e feministas: Nós Clandestinas e Marcas no Corpo.

Essas experiências serão melhor descritas ao longo do capítulo, mas é importante destacar que, com ambas, construí relações artísticas e políticas potentes com diversas mulheres cis e pessoas trans. Por meio delas, aguicei meu processo criativo, mas também fui instigada a aprofundar de maneira teórico-prática os estudos sobre esses espaços artísticos e coletivos, interseccionados com a performance, o feminismo e as práticas cidadãs.

Nesta trajetória, passei a compreender um pouco mais sobre mulheridades (NASCIMENTO, 2021), termo que tenho utilizado para pensar os aspectos socioculturais relacionados com o feminino e sobre o qual tratarei nessa primeira parte de minha escrita.

A prática me conduziu para o estudo do feminismo negro e interseccional (HOOKS, 2019a, 2019b, 2019c, 2020; LORDE, 2019; DÍAZ-BENÍTEZ, 2020). Passei a compreender melhor a questão de gênero interseccionada com as relações de classe, raça e sexualidade. Comecei a perceber a presença da colonialidade de poder (QUIJANO, 2009) na estruturação das relações sociais, o que me levou ao estudo do sistema moderno colonial de gênero (LUGONES, 2020). A partir de então, compreendo o pensamento decolonial como um processo de (des)construção

permanente, que deve ser acompanhado de uma transformação radical no modo de se posicionar no mundo, inclusive na prática artística.

Todas essas referências e buscas teóricas me trouxeram mais nitidez para reconhecer as diferentes camadas de violência de gênero que permeiam corpos de mulheres cis e pessoas trans. Olhar para as intersecções e nomeá-las contribui para perfurar a cômoda experiência heterocisgênera, branca e cristã.

Ao mesmo tempo, possibilita compreender como a hegemonia do pensamento eurocentrado não reconhece a experiência de boa parte da população brasileira, em especial as mulheres cis e pessoas trans negras, racializadas e periféricas.

Este amadurecimento pelo qual tenho passado só foi possível porque, durante o período mais crítico da pandemia, realizei um sonho antigo protelado por conta da maternidade. A história do segundo capítulo fala justamente desse período. Em *Isolamento pandêmico: o mestrado e a pesquisa com o NINFEIAS*, traço uma retrospectiva do período de maior gravidade da covid-19, quando o setor cultural ficou totalmente parado e meus projetos com aqueles coletivos artísticos feministas foram suspensos.

Diante da incerteza quanto ao futuro e das extremas dificuldades encontradas como mãe de crianças em isolamento e trabalhadora da cultura, busquei um caminho que considere o mais seguro para o momento e que poderia me abrir novas portas: a retomada de meus estudos acadêmicos, na tentativa de compreender melhor tudo aquilo que havia construído com minhas companheiras.

O mestrado foi um presente em minha vida, um respiro no meio do caos e da desesperança, um espaço para pensar com mais profundidade e compreender que aquilo que criávamos no interior do Paraná era mais que legítimo, embora fosse muitas vezes considerado panfletário demais. Era necessário e urgente registrar esse processo e criar discursividade para nossas ações.

E foi nesse retorno à academia que encontrei novas companheiras de luta e resistência e passei a fazer parte de um importante núcleo feminista de estudos, pesquisas, trocas e afetos, o NINFEIAS, uma rede muito importante para a minha sobrevivência em tempos tão duros.

Com o NINFEIAS, estudei referências importantes para esta pesquisa, como o feminismo negro, feminismo decolonial, interseccionalidade, liminaridades, arte contemporânea e performance. Naquele espaço, fui estimulada a pensar em outras

possibilidades criativas para o contexto pandêmico e criei importantes materiais de pesquisa: participei de três podcasts, contribuí na organização de duas edições da Semana Afrofeminista, consolidei pontes entre Londrina e Ouro Preto, além de produzir uma palestra-performance chamada *Como você nasceu? Uma palestra-performance sobre o nascimento no Brasil*.

No capítulo em questão, falarei sobre a composição desse material, que foi produzido no formato audiovisual para a programação da V Semana Afrofeminista. Foi um processo importante para eu refletir sobre a liminaridade enquanto uma condição de atos que esgarçam as fronteiras entre aspectos éticos e estéticos, incluindo a performance feminista.

Por fim, trarei no último capítulo, *Retomada pós-vacina: um novo olhar para o Marcas no Corpo*, a história desse processo de retomada das ações presenciais como coletivo, cuja experiência aconteceu entre janeiro e junho de 2022. Nesse novo cenário, em que a pandemia já estava mais branda por conta da vacinação expressivada população, pudemos retomar a prática com encontros presenciais.

Durante o capítulo, analisei a prática de oficinas de teatro e performance com mulheridades de Londrina. A terceira edição do projeto aconteceu em três territórios da cidade, na Favela da Bratac, na Vila Cultural Canto do MARL e na ocupação por moradia Flores do Campo. Nessa edição, a prática foi contaminada pelas experiências que tive no mestrado, e o projeto passou por profundas transformações.

Será que tenho construído uma metodologia feminista e decolonial a partir dessas práticas artísticas com mulheridades? Quais as relações que estabeleço entre performance, liminaridades e o feminismo? As ações criadas nos espaços liminares são performativas e artísticas? Como contribuir para a legitimação e o reconhecimento das criações artísticas que partem da experiência de pessoas cujos corpos são por vezes invisibilizados, negligenciados e/ou violentados? Como evidenciar a potência desses corpos por meio da performance?



## 2 PRÉ-PANDEMIA: PRÁTICAS LIMINARES COM MULHERIDADES E COLETIVOS FEMINISTAS EM LONDRINA

As práticas liminares que serão analisadas neste capítulo estão relacionadas com as experiências construídas em coletividade de mulheres cis e pessoas trans dacidade de Londrina, das quais participei entre os anos de 2018 e 2022. Acho importante denominá-las como liminares, pois foi o nome mais apropriado que encontrei para elas.

No início dessas experiências, não sabia localizar essas práticas no campo das Artes Cênicas. Sentia que as práticas artísticas realizadas esgarçavam os limites dos saberes artísticos conhecidos por mim. Alimentava a mesma dúvida que Ileana Dieguez Caballero apresenta em seu livro *Cenários Liminares* (2011): aquilo que fazíamos poderia ser delimitado como arte?

Experimentávamos “[...] situações de liminaridade, imersas no 'entre' do tecidocultural e atravessadas por práticas políticas e cidadãs” (CABALLERO, 2011, p. 39), que refletiam a natureza de nosso convívio. Propúnhamos experiências liminares que implicavam outras vivências de socialização e convivência. Construíamos espaços ricos e plurais, mas que não tinham nome para defini-las.

Embora hoje eu consiga reconhecer essas práticas como Arte, na época eu desconhecia o conceito. Por isso, na construção da minha argumentação, faço um recorte histórico e teórico, aponto para minhas experiências e para as principais referências que me acompanharam a cada período. Por isso, o conceito de liminaridade será aprofundado no segundo capítulo, momento nessa linha temporal em que o conheci.

As experiências analisadas nessa dissertação se iniciaram em 2018, quando me reaproximei do movimento feminista de Londrina, após três anos afastada por conta da chegada de minha segunda filha e a difícil tarefa de conciliar maternidade, militância e trabalho artístico autônomo.

Apesar de reconhecer na militância feminista um importante espaço de apoio, aprendizado e troca, precisei de um tempo para me adaptar à nova realidade de mãe de duas crianças, inclusive para me realocar no mercado de trabalho. Mesmo afastada diretamente da militância feminista, nunca deixei de manter o movimento de resistência, traduzido principalmente na minha busca profissional. Afinal, ser

artista e trabalhadora da cultura no Brasil é um ato político e também de (re)existência.

Embora haja a Lei 6.533/78, que regulamenta as profissões de Artistas e de Técnicos em Espetáculos de Diversões, o mercado de trabalho formal abre pouquíssimas oportunidades para sermos contratadas. Em minha realidade no interior do Paraná, sem formação em Licenciatura em Artes, a maioria dessas oportunidades se encontram em espaços de educação não formal. Geralmente são serviços socioeducativos, que oferecem vagas para arte-educadoras, com carga horária exaustiva e baixos salários.

Sobra pouquíssimo tempo para a criação artística e militância, ainda mais quando se é mãe. De forma contraditória, ainda busquei por esses empregos pela emergência de sobreviver ao dia a dia e sustentar as crianças. Por causa delas, muitas portas se fecharam quando respondia às frequentes e fatídicas questões: “Você tem filhos? Quantos? Quem cuida deles?”.

Apesar de ser elogiada pela minha formação, eloquência, currículo e/ou experiência, não era contratada na maioria das vezes. Justamente por ser mãe e ter colada à minha identidade o pressuposto de que sou a única responsável pelas crianças. Afinal, “quem vai cuidar das crianças se elas adoecerem?”.

É necessário reconhecer a dimensão ideológica presente na distinção liberal entre público e doméstico, que perpassa a minha experiência e de inúmeras outras pessoas com útero<sup>2</sup> responsáveis por crianças. Susan Moller Okin (2008) reconhece que nossa sociedade se estrutura a partir de uma perspectiva masculina tradicional, cujos pressupostos diferenciam e demarcam como naturais os papéis sociais de homens e mulheres. Assim,

[...] a divisão doméstica do trabalho, e especialmente a prevalência da mulher à frente da criação dos filhos, são socialmente construídas e, portanto, questões de relevância política. Além de serem fatores centrais na estrutura de gênero da sociedade de maneira mais ampla, sua manutenção não pode ser explicada sem a referência a elementos da esfera não-doméstica, como a segregação e a discriminação sexuais correntes na força de trabalho, a escassez de mulheres nas altas rodas da política e a pressuposição estrutural de que trabalhadores e ocupantes de cargos políticos não são responsáveis por cuidar das crianças. (OKIN, 2008, p. 315)

---

<sup>2</sup> Refiro-me às pessoas com útero num movimento de trazer para a visibilidade a existência de corpos trans que têm útero. Por isso, podem gerar vidas sem necessariamente se identificarem com a categoria mulher.

Essa construção social de que as mulheres são naturalmente cuidadoras é uma realidade que nos atravessa em todas as esferas privadas e públicas. Desde nossa tenra infância — quando, identificadas meninas, somos ensinadas a ajudarmos as adultas (geralmente cuidadoras do sexo feminino) por meio de brincadeiras e pequenas tarefas domésticas. Isso até na vida adulta, quando buscamos por emprego e somos questionadas sobre a responsabilidade pelo cuidado com as nossas crianças.

Por mais que minhas crianças tenham um pai presente e corresponsável por elas, a minha carreira sempre foi colocada em segundo plano para o cuidado delas, e trabalhos foram negados a mim por causa delas. Como se eu fosse incapaz de ocupar espaços produtivos por ser considerada a cuidadora principal das crianças.

Diante dessa realidade, lancei-me na informalidade e investi na carreira de artista e produtora cultural autônoma que vive no interior do Paraná. No cotidiano, estou sempre envolvida com a produção de muitos projetos, ações culturais e eventos, constantemente sobrecarregada de trabalho e atuando em várias frentes. Poucos deles são para desenvolver a minha pesquisa artística e, quando são, a remuneração é insuficiente para as contas do dia a dia.

Com isso, sempre estou imersa em diferentes demandas, entre o público e o privado. Além do excesso de trabalho, a incessante tarefa de conciliar a agenda profissional com as demandas das crianças e encontrar espaços onde seja possível tê-las comigo caso o pai, professor assalariado, esteja em sala de aula enquanto eu tenho algum compromisso.

Vivo numa realidade multifuncional de artista pesquisadora freelancer produtora cultural se vira nos trinta para pagar contas e manter as crias alimentadas educadas saudáveis entretidas vestidas seguras enquanto eu continuo produtiva. Tudo assim atropelado e sem pontuação, porque é como me sinto muitas vezes. Atropelada. Sufocada. Desvalorizada.

Diante da escassez de pesquisas que destacam o papel de artistas e trabalhadoras da cultura mães, acho relevante fazer esse breve relato de minha experiência e registrar, em minha pesquisa, como a maternidade atravessa radicalmente minhas ações e experimentações artísticas, estéticas, políticas e poéticas.

No ano de 2018, vivenciei outra experiência relacionada à maternagem: uma situação de abortamento. Diante da dura realidade de ser uma pessoa com útero

que vive num país cujo aborto é criminalizado, busquei apoio no movimento feminista, único lugar de acolhimento que eu conhecia. Como um modo de me fortalecer diante da experiência vivida, ampliar o debate e realizar ações pela descriminalização do aborto, me reaproximei do EVA<sup>3</sup> – Coletivo Feminista.

Essa articulação coletiva promovia importante espaço de proteção, escuta, apoio e solidariedade, que culminava em práticas que fortaleciam a nós mesmas e a nossa luta. Esse coletivo era um importante espaço para pensarmos as nossas próprias experiências, bem como as nossas atitudes sexistas e racistas, buscando inscrever novas trajetórias transformadas pela desconstrução do racismo e do sexismo que aprendemos desde a primeira infância.

Reconheço esse encontro permeado pela *solidariedade política*, como a entende bell hooks em seu livro *Teoria Feminista: da margem ao centro* (2020), quando reconhece que a solidariedade fortalece a luta de resistência enquanto permanecer realmente comprometida com a desconstrução do sexismo. Para ela, esse caminho só é possível em coletivo e se as ativistas feministas se unirem contra a ideologia dominante da cultura, enraizada inclusive no movimento feminista.

Para hooks (2020), quando o movimento feminista assume o conceito de mulher a partir das experiências brancas, o feminismo parte do estereótipo de fragilidade, desamparo, vitimização e passividade, reduzindo as experiências das mulheres à vivência burguesa.

Deste modo, as feministas brancas,

[...] assumindo o papel de vítimas e adotando o discurso de que os homens são os únicos inimigos, elas podiam abdicar de qualquer responsabilidade pela manutenção e perpetuação do sexismo, do racismo e do classismo (HOOKS, 2020, p. 83).

Por isso, hooks (2019c) adverte ser importante compreender a complexidade das experiências e se desafiar a examinar suas próprias atitudes sexistas em relação a outras mulheres. Eliminar a educação sexista em que fomos criadas nos

---

<sup>3</sup> O EVA (Emancipação, Valorização e Apoio) - Coletivo Feminista é um grupo de mulheres que se articulou a partir da organização da Marcha das Vadias Londrina, em 2012. Com o intuito de lutar contra qualquer preconceito ou violência de gênero, o coletivo busca a Emancipação, Valorização e Apoio a todas as pessoas que sofrem violência de gênero. Juntas, incentivam a denúncia dessas violências, por meio da divulgação das redes municipais de proteção e enfrentamento à violência de gênero, bem como o desenvolvimento de estratégias pedagógicas feministas, realizadas em parceria com escolas e equipamentos da assistência social e da política de proteção às mulheres do município de Londrina. Participaram da organização da Marcha das Vadias até a última edição na cidade, realizada em 2016.

fortalece e permite a construção de uma fundação sólida para desenvolvermos a solidariedade política.

Com o EVA - Coletivo Feminista, reencontrei esse espaço de resistência e lutapela desconstrução do sexismo. Construíamos juntas uma trajetória em busca da solidariedade política entre nós e comprometidas com outras pessoas submetidas às violências de gênero. Desenvolvíamos ações em espaços educativos, formativos e políticos, além de nos organizarmos em mobilizações públicas.

Nesses espaços, buscávamos reconhecer e questionar a complexidade das relações sexistas que se estabeleciam, além de problematizar a violência oriunda delas. Era uma experiência coletiva importante para pensar sobre nossos marcadores sociais, rever e transformar nossas posturas em direção à desconstrução de nossas atitudes sexistas e racistas, incutidas em nossa educação desde a primeira infância.

Foi por meio das ações com o EVA - Coletivo Feminista que pude contribuir para o fortalecimento da Frente Feminista de Londrina – FFL<sup>4</sup>. Naquele período, o movimento feminista vinha de um processo de articulação e criação da FFL, que reunia diversos coletivos feministas da cidade. Desde o princípio, estava conectada com coletivos nacionais para articulação de mobilizações em rede, contra os desmontes das políticas públicas e em prol dos direitos humanos.

Foi durante a manifestação do 8 de Março (Dia Internacional da Mulher) - 8M Londrina, organizada pela FFL, que reencontrei duas grandes companheiras de cenae de luta, as artistas Natalia Viveiros e Raquel Palma. Ali começamos a confabular sobre o que se tornariam dois núcleos de pesquisa artística e feminista da cidade: a Nós Clandestinas e o Marcas no Corpo<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> A partir de 2017, coletivos feministas da cidade de Londrina (EVA – Coletivo Feminista, Coletivo Marielle Franco, Marcha Mundial das Mulheres, Núcleo Feminista do Coletivo Mobiliza Londrina, Coletivo Classista Ana Montenegro) começaram a se articular para a organização da FFL, que realizou seu primeiro ato público em 8 de março de 2018, no Dia Internacional da Mulher. Participou de processos de articulação, organização e ampliação do debate sobre os direitos reprodutivos no Brasil junto ao movimento latino-americano Onda Verde, conhecido da luta pela descriminalização do aborto em diversos países latino-americano (LA FURIA, 2018).

<sup>5</sup> Ambos os núcleos de pesquisa tiveram projetos patrocinados pelo PROMIC – Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Londrina. O coletivo Nós Clandestinas desenvolveu os projetos *Diálogos entre performatividade e o universo feminino* (2018), *Tecendo um Manto de Memórias com a Nós Clandestinas* (2019) e *Circulação Bizarria: substantivo feminino, boa postura* (2020). Já o Marcas no Corpo está na quarta edição do projeto *Marcas no Corpo – Oficinas de teatro para mulheres e pessoas trans*. As edições foram realizadas entre os anos de 2018 e 2020, retomadas em março de 2022 e continuadas ao longo de 2023.

Juntas, desbravamos caminhos para produzir nossos trabalhos artísticos e desenvolver projetos voltados para outras de nós, que compartilhavam vivências de violências específicas das relações de gênero. Em ambos os coletivos, encontrei espaços seguros e acolhedores para realizar a imersão em minha pesquisa artística. Passei a investigar de maneira mais aprofundada a questão do aborto no Brasil e, particularmente, encontrei um caminho para significar essa questão tão delicada do materno, diante do momento bastante complexo em que me encontrava em decorrência de minha experiência de abortamento.

## 2.1 Nós Clandestinas: inscrição de novas trajetórias de pesquisa artística

A formação do coletivo Nós Clandestinas foi resultado da realização do projeto *Diálogos sobre a performatividade e o universo feminino*, realizado a partir do segundo semestre do ano de 2018. Ao lado das artistas Drica Nunes, Raquel Palma e, num segundo momento, Mel Campus<sup>6</sup>, descobri um caminho para exercitar a *performatividade* e a teatralidade em práticas com mulheres e, por meio delas, descobrir novos modos de criação cênica.

Nosso objetivo inicial era realizar uma montagem de teatro performativo a partir da proposição de práticas com mulheres em diferentes contextos (movimento feminista, artistas, estudantes, transeuntes e público em geral).

Durante a pesquisa cênica, realizamos ações gratuitas formativas e performativas para mulheres<sup>7</sup>, a fim de acessar histórias e memórias relacionadas ao universo feminino. Todas as pessoas que participaram de nossas ações tiveram acesso a elas por meio de redes estabelecidas com artistas e ativistas feministas da cidade, bem como de maneira espontânea nos equipamentos e espaços públicos onde as ações foram realizadas. Todas elas promoviam espaços de experimentação, reflexão e debate sobre as experiências e objetos compartilhados.

---

<sup>6</sup> Drica Nunes (@apoledricatriz) é atriz e dançarina de pole dance, graduada em Língua e Cultura Francesa na Universidade Estadual de Londrina (PR), estudou Teatro Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas (RS); Mel Campus (@melcampus\_) é atriz, produtora cultural e ativista dos direitos humanos, participou da Cia Teatro de Garagem, Cia Translúcidas e criou o solo *Grazzi Ellas*; Raquel Palma (@raquel\_pallma) é atriz, cantora e produtora cultural, formada em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina (PR), participou do coletivo *As Incríveis Laranjas Podres Performativas* e compõe a banda *Abacate Contemporâneo*.

<sup>7</sup> Aqui ainda utilizava o conceito mulher, portanto, quando me refiro à mulher neste capítulo, faço uma retomada histórica da construção do meu pensamento feminista ao longo desta pesquisa.

Desejávamos pensar questões relacionadas ao universo feminino. Mas que universo era esse? A expectativa era que essas experiências ampliassem o nosso olhar sobre a questão dos papéis sociais das mulheres. Buscávamos ativar nosso processo criativo a partir dessas experiências coletivas e, a partir delas, recolhemos importantes materiais para a criação do espetáculo. Trouxemos para a sala de ensaiodiferentes materiais entre imagens, histórias, memórias, objetos, instalações e ações.

Portanto, nosso processo criativo se estabeleceu a partir de ações de arte-educação, oficinas artísticas, formações artístico-políticas, performances e ações de atravessamentos cotidianos<sup>8</sup>, além da construção coletiva de um objeto cênico-poético. Essas ações foram realizadas em diferentes espaços e equipamentos públicos da cidade. Por meio delas, alcançamos transeuntes, espectadoras e pessoas de diferentes regiões da cidade.

Como parte do coletivo já pesquisava a performance, partimos da leitura de Josette Féral para compreender melhor como montar um espetáculo de teatro performativo e encontrar um caminho para o exercício da *performatividade* cênica. A autora reconhece que a *performatividade* cênica acontece quando a artista-performeré chamada a

[...] ‘fazer’ (*doing*), ‘a estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura (*se meet en place*) (FÉRAL, 2019, p. 131).

Reconhecíamos nossas ações como performativas, pois evocavam a presença, a ação, os signos, os elementos interconectados e propunham a experiência do acontecimento. À medida que realizávamos nossas ações, nós nos interessávamos, cada vez mais, por essas experiências. Eram ações interessantíssimas, que causavam estranhamento pela indefinição de um campo artístico específico, ao mesmo tempo em que geravam reflexões, promoviam fissuras e deslocamentos nas percepções e relações estabelecidas entre as participantes e as espectadoras.

---

<sup>8</sup> Considero como atravessamentos cotidianos as ações performativas que provocam estranhamento ao olhar da transeunte. São instaladas em espaços públicos, em meio ao cotidiano da cidade, para atravessar quem passa e romper a lógica do cotidiano e do ordinário.

Para a composição do espetáculo, as experiências relacionais promovidas foram capazes de criar diferentes camadas de significação a partir dos eventos propostos. As ações eram planejadas para ativar processos criativos sujeitos às interferências do tempo-espaço e das relações intersubjetivas estabelecidas.

A primeira ação pública realizada pelo coletivo foi organizada em parceria com a FFL, no ato pela Descriminalização do Aborto (junho de 2018). O coletivo instalou o altar *Aborto Clandestino* numa das principais rotatórias da cidade de Londrina.

O altar foi construído em cima de uma mesa retangular, em que foi disposto um longo tecido cor vinho, que depois se tornou um objeto cênico-poético, o *Manto de Memórias*. Sobre o tecido, foram espalhados diversos instrumentos utilizados para abortamento inseguro, como arame, agulha de tricô, talos de mamona, chás abortivos, garrafas, sondas nasogástricas, entre outros.

Além desses elementos, havia uma manequim com seios à mostra sentada em cima de folhas de mamona, com pernas cruzadas das quais saiam talos da mesma planta, com uma bandana laranja amarrada na testa<sup>9</sup>, escrita em letras pretas a palavra Cytotec. O manto se espalhava pelo chão e, em seu entorno, um círculo de sutiãs de cores e tamanhos diversos mutuamente conectados. Velas foram acesas no altar, em cadeiras e banquinhos que estavam dispostos ao seu redor.

Durante o ato, foram distribuídas velas para o público acender e colocar ao redor do altar, em homenagem às mulheres mortas por abortamento clandestino. Ainda, foi instalado um varal de depoimentos para as pessoas pendurarem histórias pessoais ou conhecidas, além de ser disponibilizado um microfone aberto, para quem quisesse falar palavras de ordem e relatos sobre o abortamento inseguro.

Na imagem abaixo, destaque para o altar exposto durante o ato, com algumas pessoas ao seu redor, entre elas dois indígenas com cocar e uma mulher negra no canto direito da imagem, além de uma mulher branca à esquerda, observando o altar.

---

<sup>9</sup> A bandana foi usada em referência aos calouros de medicina da UEL, que tradicionalmente utilizam o acessório nos primeiros seis meses de curso, como parte do trote tradicional.



Figura 1 – *Altar Aborto Clandestino*



Fonte: Kimberly Nobile (2018)

No Brasil, o aborto é tipificado como crime pelo Código Penal Brasileiro desde 1940, quando autoinduzido ou praticado por terceiros, com penas que podem variar de um a dez anos, de acordo com cada situação. Apenas em caso de estupro, risco de vida para a gestante ou feto com vida extrauterina inviável que o procedimento é permitido.

Apesar da criminalização, estima-se uma média de um milhão de abortos induzidos por ano, que resultam em 250 mil internações e o registro de cerca de umamorte a cada dois dias em decorrência dos procedimentos inseguros (COFEN, 2018).Esse cenário revela um alto número de procedimentos ilegais, que impactam a vida de milhares de pessoas com útero brasileiras e está entre as principais causas de mortalidade materna no país.

Dentre nós que vivemos a experiência do aborto, muitas pereceram ou ficaramcom sequelas por negligência no socorro médico, risco no uso de métodos insegurose própria ilegalidade, que pode culminar em diversas vulnerabilidades. Por isso, a suacriminalização é uma questão de saúde pública, já que ela não impede o aborto, apenas aumenta o risco de morte ou sequela às pessoas que passam por procedimentos inseguros, especialmente aquelas mais pobres, que estão expostas às maiores vulnerabilidades ao abortar. A criminalização, portanto, revela o racismo estrutural de nossa sociedade e causa a morte principalmente de pessoas jovens,

negras, sem apoio do genitor e com baixa escolaridade (COFEN, 2018).

Diante desse cenário estarrecedor para as pessoas com útero no Brasil, a FFL incluiu como luta permanente a mobilização pela descriminalização do aborto, especialmente após a primeira vitória legislativa na Argentina, que fortaleceu nossas esperanças pela autonomia e pelo controle de nossos direitos reprodutivos.

Entre os dias 26 e 29 de setembro daquele ano, somado à agenda de lutas dos movimentos feministas nacionais, a FFL realizou o *Festival pela vida das mulheres*. O período foi escolhido para reforçar o calendário feminista que inclui o 28 de setembro como o Dia Latino-Americano e Caribenho de Luta pela Descriminalização do Aborto, que marca a luta das mulheres pelo direito à autonomia de seus corpos, por sua saúde sexual e reprodutiva e pela escolha sobre a interrupção da gravidez.

Nesse evento, o coletivo ministrou a oficina *Estratégias para o corpo político: mulheres na performance*. Essa ação foi oferecida para mulheres cis e pessoas trans do movimento feminista da cidade, com o intuito de pensar a influência da performance na construção de ações artísticas e/ou políticas com viés feminista. Como resultado da experiência, foi criada uma ação para o ato #ELENÃO, que aconteceu no encerramento do festival.

O ato foi uma articulação histórica do movimento feminista brasileiro em contraposição à eminente eleição do ex-presidente da república. Com a aproximação de sua vitória nas urnas, vivíamos um cenário nacional bastante complicado, em que se intensificava a polarização política crescente na última década.

Os estudos de Pablo Ortellado, Marcio Moretto Ribeiro e Leonardo Zeine (2022) indicaram o ano de 2010 como o início de um processo de polarização política que foi intensificado gradualmente. Em sua pesquisa, destacaram a polarização das opiniões políticas de massa, especialmente relacionadas a temas morais como divórcio e direitos da população LGBTQIA+, e ainda a polarização das identidades de esquerda e de direita a partir de 2014, intensificadas com o passar do tempo. Esse estudo aponta para um relevante componente geracional, em que se destaca o conservadorismo de gerações mais velhas e menos escolarizadas.

À medida que as eleições presidenciais de 2018 se aproximavam, a polarização afetiva ficava cada vez mais evidente, especialmente entre a população engajada que, por um lado, criticava as identidades de comunista associadas às

de petista e, por outro, de apoiadores e saudosistas do regime militar (ORTELLADO; RIBEIRO; ZEINE, 2022).

Sob a hashtag #ELENÃO, surgida no grupo de Facebook *Mulheres Unidas Contra Bolsonaro*, o movimento feminista conseguiu convocar, em todo território nacional e no exterior, atos contra o candidato à presidência, que era conhecido por sua longa carreira no Congresso Nacional, sem nenhum projeto relevante aprovado e por posicionamentos públicos polêmicos, em defesa da ditadura e dos interesses dos militares, bem como posicionamentos contrários às políticas de gênero, ridicularizando os direitos das mulheres, e em defesa pública da tortura (POTTER, 2018).

O político até ganhou a alcunha de “mito”, atribuída por muitos brasileiros tão preconceituosos como ele, como um possível salvador do conservadorismo no Brasil. Sua candidatura nos causava repulsa e, como parte do movimento feminista, sabíamos que precisávamos nos organizar, na tentativa de expor seu posicionamento machista, preconceituoso e que representava um perigo para todos os avanços conquistados, até então, em direitos humanos.

Segundo a BBC (2018), o ato de 29 de setembro realizou protestos por todo o território nacional e em cidades pelo mundo. Conseguiu mobilizar milhares de brasileiras, reunidas num movimento humanitário contra o fascismo, o racismo, o esquecimento do que aconteceu na ditadura militar e a favor da diferença.

Na manifestação realizada em Londrina, o coletivo Nós Clandestinas realizou ação criada em oficina, acompanhada pelo *Baque Mulher Londrina*, que fez a sonorização da ação de maneira improvisada e muito potente. A ação consistia num bloco de mulheres cis e pessoas trans, que repetiam em coro a sequência de movimentos criados a partir de nossas memórias pessoais evocadas com a escuta da música *Dentro de cada um*, de Elza Soares. Trajávamos com roupas brancas e claras, pele e rosto cobertos de gesso esfarelado, com a marca de mão pintada com tinta verde e amarela cobrindo nossa boca. Realizamos a ação em frente à portaria do tradicional teatro Ouro Verde, conforme a imagem 2, exposta a seguir.

Figura 2 – Ato #ELENÃO



Fonte: Rafaela Vaz (2018)

O resultado foi uma crítica ao engessamento político, econômico e social representado pela candidatura do ex-presidente da república, que reiteradas vezes tentou silenciar ou minimizar as lutas das minorias, inclusive a feminista. Considero seu discurso preconceituoso, excludente e misógino, que legitima diversas violências e banaliza a vida.

Outras importantes ações<sup>10</sup> compuseram a pesquisa artística do coletivo. Entre elas, a performance *Entre Bojos e Saltos: 10 km de salto alto - Experimento II*; a participação do *II Seminário Internacional Corpo Performativo: Dissidentes e Abjetos – UEM*; a performance *Tarja Preta*; a intervenção urbana *Café para um manto* e a vivência *Clã das cicatrizes: tecendo memórias que nos entrelaçam*.

Essas duas últimas ações culminaram na construção do objeto cênico-poético *Manto de Memórias*. O *Manto de Memórias* é composto por um grande tecido vinho onde são bordados objetos, depoimentos, fuxicos e memórias de mulheres que conhecemos no nosso percurso artístico. Começou a ser tecido na primeira

---

<sup>10</sup> Apesar dessas ações serem muito importantes para a minha trajetória artística, não serão descritas em detalhes neste texto porque o coletivo Nós Clandestinas não é objeto direto da minha pesquisa. É importante contextualizar a minha trajetória e processos com coletivos feministas, sem perder de vista que esta pesquisa tem um recorte específico: o coletivo Marcas no Corpo.

ação pública do Nós Clandestinas e acompanhou todas as nossas propostas, cada vez mais alimentado por novas histórias e objetos das pessoas que nos acompanharam.

Na imagem 3, o destaque para o *Manto de Memórias* estendido sobre um suporte. É possível reconhecer objetos de diferentes naturezas bordados, entre eles: fuxicos, cartelas, caixas e bulas de medicamentos diversos, roupa de bebê, vestido de festa junina infantil, sisal, *panuello* verde, naninha, linha de tricô azul, diversas fitas coloridas, luzes de natal, marionete de espuma, entre outros. No canto superior direito, um cartaz branco com o desenho de uma mulher de longos cabelos escuros, pele e olhos claros.

Figura 3 – *Manto de Memórias*



Fonte: Lucas Godoy Chicarelli (2019)

O resultado dessa pesquisa foi a composição do espetáculo *Bizarria: substantivo feminino, boa postura*<sup>11</sup>, que trazia para a cena memórias, histórias,

---

<sup>11</sup> O espetáculo foi apresentado gratuitamente durante uma breve temporada no segundo semestre de 2019, em Vilas Culturais da cidade de Londrina (Usina Cultural, Alma Brasil e Canto do MARL). Após o espetáculo, as atrizes faziam um bate-papo com o público para falar sobre o processo e as ações performativas realizadas. O espetáculo também compôs a programação da Mostra Nacional de Artes Cênicas – FILO 50+1. Com destaque, a ficha técnica: Direção: Nós Clandestinas. Elenco: Drica

instalações das artistas e das pessoas que participaram das ações performativas realizadas.

No espetáculo, quatro mulheres artistas evocavam suas próprias experiências e de outras, por meio de histórias entremeadas que revelavam o universo feminino. Criavam um momento íntimo, em que revelavam facetas profundas e por vezes doloridas dessas histórias. Propunham uma experimentação cênica que dialogava com a performance e o teatro, construindo um espaço da presença, em que as atrizes assumiam o risco de se mostrar em ação de forma honesta.

Um espaço de partilha era evocado, e o público era convidado para jogar com as atrizes, ler e/ou escrever depoimentos, revelar suas histórias, transitar pelas instalações ou mesmo apenas assistir à construção e à desconstrução de gestos e signos.

A montagem era composta por instalações visuais e sonoras que atravessavam memórias e os corpos das atrizes. Altares sincréticos<sup>12</sup> que se relacionavam com essas experiências, como o altar do aborto, da beleza, da loucura, da disruptura. Havia um grande altar com o *Manto de Memórias* exposto e, à sua frente, um púlpito instalado com a *Bíblia de Depoimentos* para ser lida pelo público. Um microfone compunha esse altar.

A *Bíblia de Depoimentos* foi um livro confeccionado por mim a partir das histórias recolhidas durante a pesquisa cênica. Ele trazia relatos de experiências de violência de gênero vividas por mulheres cis e pessoas trans, além de páginas em branco para receber novos depoimentos.

A bíblia era feita de capa preta de couro e folhas de sulfite branca. Continha em seu interior depoimentos impressos em letra preta, pesquisados e colhidos nas ações com mulheridades, intercalados com páginas em branco ou escritas à mão.

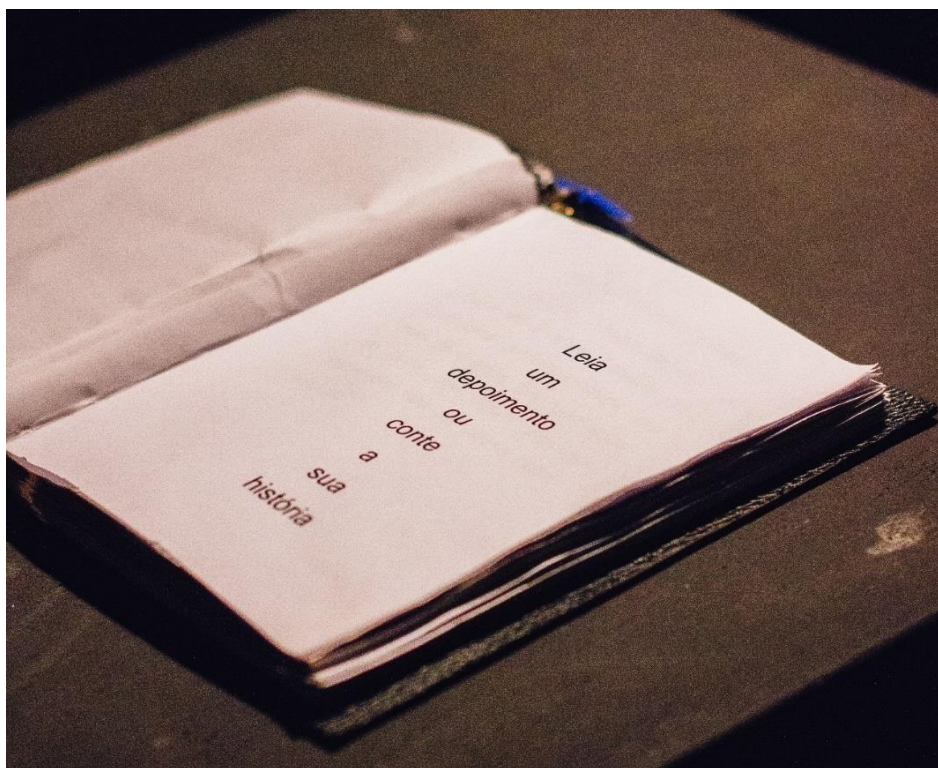
---

Nunes, Mel Campus, Raquel Palma e Renata Santana. Sonoplastia, Instalações, Figurinos: Nós Clandestinas. Iluminação: Nós Clandestinas e Ricardo Barros (Carioca). Operação de som e luz: Mel Campus. Produção: Nós Clandestinas. Assistente de Produção: Natalia Viveiros. Projeto Gráfico: Nayara de Souza. Fotografia: Stephanie Massarelli e Lucas de Godoy Chicarelli. Dramaturgia: Nós Clandestinas, a partir de relatos, memórias e histórias de mulheres e pessoas trans.

<sup>12</sup> O altar sincrético aqui é definido na perspectiva de um espaço temporário sagrado para quem o cria, com objetos carregados de memórias e são importantes para as responsáveis por sua concepção. É um altar pessoal ou coletivo que contém objetos significativos para quem o cria. Entrei em contato com esse conceito na oficina de imersão *Ilhas de desordem*, coordenada pelo Prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza, da UEL, em 2018.

Durante o espetáculo, ficava sobre um púlpito, com uma caneta à disposição, aberta na primeira página, com os seguintes dizeres: *Leia um depoimento ou conte a sua história* (destaque na imagem 4). O público era convidado a ocupar o púlpito, ler uma página da bíblia, falar ou escrever sobre sua experiência.

Figura 4 – *Bíblia de Depoimentos*



Fonte: Stephanie Massarelli (2019)

Em um dos depoimentos falados, uma mulher transexual relatou sobre a violência física, sexual e psicológica que sofreu desde a tenra infância, por ser afeminada demais para ser menino. Em simultâneo, não compreendia a distância entre seu corpo biológico e seus processos de identificação. Relatou experiências de abuso e como toda a violência sofrida a fez fugir de casa e entrar para a prostituição. Após sua fala, um homem trans subiu ao púlpito e se assumiu publicamente, lembrando violências sofridas e enfatizando como era importante encontrar espaços seguros para falar disso.

Ambos os depoimentos explicitaram violências sofridas por corpos trans, tão cotidianas no Brasil, o país que mais mata transexual no mundo (ANTRA, 2020). Nossa sociedade é generificada, com pensamento binário que reconhece somente a existência de pessoas cisgêneras, ou seja, que se enquadram nas categorias mulher e homem, construídas sob uma ótica biologizante. Nesse caso, o

reconhecimento do corpo se dá pela genitália, e as pessoas são classificadas antes mesmo de nascerem, quando o sexo é identificado no ultrassom.

Assim, a vivência das pessoas transexuais é radicalmente violentada desde a infância, na tentativa de condicionar seus gêneros e classificá-las como masculinas ou femininas. Letícia Nascimento, em seu livro *Feminismos Plurais – Transfeminismo*, reconhece que “[...] ainda circulam discursos bioessencialistas que buscam condicionar o gênero aos aspectos anatômicos de diferenciação sexual” (NASCIMENTO, 2021, p. 27).

Nos casos de crianças e adolescentes transexuais, as consequências da vigilância binária dos gêneros podem ser negativas e elas podem até mesmo produzir “[...] violências constantes, tratando de impedir que crianças trans femininas tenham uma infância livre, dado o sentimento de não pertencimento ao domínio socialmente estabelecido como masculino – ou feminino, no caso das infâncias trans masculinas.” (NASCIMENTO, 2021 p. 17)

Os depoimentos de pessoas transexuais compartilhados em cena evidenciaram a importância de falar abertamente, e em segurança, sobre a transexualidade, para que se amplie cada vez mais a consciência de que a questão de gênero é plural, ao mesmo tempo em que contribui para a desnaturalização da cisgeneridade compulsória.

Aquele espaço cênico-performativo permitia o compartilhamento de histórias ocultas em comunhão com as espectadoras, enquanto algumas delas se sentiam seguras para entrar em cena e falar sobre suas vivências, por mais dolorosas que fossem.

Nas imagens 5 e 6, apresento outros dois altares que compuseram o espetáculo. Na primeira foto, o *Altar do Aborto*, que apresentava uma manequim sentada com sondas nasogástricas penduradas no pescoço, talos e folhas de mamona entre e abaixo de suas pernas, aplicadores de pomada ginecológica, agulhas de tricô, garrafas e balde vermelho com velas, um *panuello* verde próximo ao joelho da manequim, pregadores dispostos em formato circular em torno de um passarinho dourado, uma impressão de uma mão infantil em argila com uma rosa de fita dentro. Espalhadas por todo altar, linhas vermelhas conectavam os instrumentos usados para aborto clandestino com a manequim e outros objetos apresentados.

Na segunda foto, à direita, apresento o Altar da Beleza. Dentro de um espaço



retangular delimitado por uma fita de led, era visível uma parede com fotos de modelos de revista de beleza coladas e sobrepostas. Uma luz de um abajur iluminava o fundo de uma pequena mesa preta, onde estavam espalhadas algumas embalagens de maquiagens e adereços femininos, além de uma cabeça de boneca com cabelos compridos e ruivos. No chão, revistas de beleza e moda espalhadas, com mais embalagens de produtos, como xampus, condicionadores e cremes corporais.

Figura 5 – *Altar do Aborto*



Figura 6 – *Altar da Beleza*



Fonte: Lucas Godoy Chicarelli (à esquerda) / Stephanie Massarelli (à direita), 2019

Considero que construímos um espetáculo de teatro performativo, que instalava uma *performatividade* cênica por meio da qual se reconhecia elementos como

[...] a transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular [...] (FÉRAL, 2019, p. 114).

Nossas ações tomavam o lugar no real e enfocavam a mesma realidade em que estávamos inscritas, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (FÉRAL, 2019). Nossos corpos, imagens, ações,

instalações sonoras e/ou visuais, narrativas, entre outros elementos presentes na cena revelavam signos mutáveis, ambíguos, capazes de deslocar códigos e dialogarem entre si, em um processo de desconstrução de nossos corpos e de nossa linguagem.

Como no relato anônimo compartilhado durante o espetáculo:

Obrigada pela experiência de existir com vocês!  
É sempre muito difícil falar assim de nós Mulheres, diante de tantos abusos físicos, sociais, mentais que a gente sofre! O que eu sei é que BIZARRIA, existe por NÓS, todas! Marieles, Michele, Maria, Jardelina, Dandara...  
A experiência/*performance* de cada uma atravessou o meu corpo; e é isso: Vamos existindo.  
Obrigada  
Com Amor  
1 delas  
(Depoimento anônimo escrito durante o espetáculo *Bizarria: substantivo feminino, boa postura*, 2019)

A cada apresentação, novas interferências, tempos diversos, espacialidades mutáveis de acordo com o local de apresentação, textos cambiantes e dinâmicos. Colocávamo-nos em ação e relação com todos os elementos de cena e espectadoras, num espetáculo aberto ao risco. Foi o caminho encontrado para descrever as histórias e memórias compartilhadas com diversas mulheres cis e pessoas trans, vivenciadas em diferentes contextos.

A abertura para a *performatividade* na cena proporcionou que partilhássemos experiências pessoais naquele espaço coletivo e plural, de modo que elas deixassem de ser individuais e se transformassem em linguagem, lugar de enunciação e de crítica, inclusive no momento final das apresentações, quando fazíamos um bate-papo com o público para falar sobre o processo e podíamos escutar diferentes olhares sobre as questões abordadas.

Naquele momento, ainda não reconhecia a importância da linguagem para a construção de novas discursividades, mas via que na prática estávamos promovendo espaço seguro para ressaltar discursos críticos não-hegemônicos em busca de reivindicá-los como legítimos. A performance nos permitia brincar com a estrutura do espetáculo, criar pequenas fagulhas capazes de alcançar campos do sensível geralmente não são acessados, de promoverem processos de ação, crítica, reflexão e troca.

Nas imagens 7 e 8, apresento uma cena do início do espetáculo, em que fui amarrada nua por uma das atrizes, numa referência a uma história vivida em sua

infância. À esquerda, apareço do quadril para cima, com cabelos escuros e médios, presos num rabo de cavalo na frente, como uma franja. Estou nua e atada por uma corda de sisal fina, que prende meu corpo gordo e ressalta seu volume. A gordura ficamarcada a cada volta da corda. Minha boca também está atada com a corda. Estou com uma maquiagem forte e vermelha nas bochechas e na boca.

Figuras 7 e 8 – Cena de *Bizarria*: substantivo feminino, boa postura



Fonte: Stephanie Massarelli (2019)

Nessa cena, eu permanecia amarrada por um bom tempo, sentia-me bastante vulnerável e completamente exposta. Para fazê-la, passei por um processo interno de ressignificar meu corpo gordo e de encontrar nessa exposição um lugar de potência, que me permitiu deixar sobressair aos olhos das espectadoras toda a minha dimensão, enfatizada pelas gorduras que não podiam ser contidas. Apesar de eu já estar em paz com o meu corpo como ele é, foi um desafio me colocar em cena dessa forma, pois precisei revisitar aspectos da gordofobia que me acompanham desde a minha infância gorda.

Reconheci novamente a presença deles e os enfrentei, colocando-me em exposição. O que foi outrora um motivo de vergonha e repulsa, que levava a esconder meu corpo com roupas e acessórios que diminuía o seu volume, fazer dietas

prejudiciais à saúde, passar por procedimentos estéticos em busca de um ideal de beleza, agora se revelava em outro lugar por meio da minha completa nudez. A princípio, o que parecia um corpo frágil e por vezes monstruoso, por evidenciar em público suas imperfeições, ia ganhando potência enquanto as cordas eram desatadas e eu exaltava a minha beleza, a amplitude e o movimento de minhas gorduras, bem como a naturalidade de existir com esse corpo.

À direita, estou em outro ângulo, onde é possível ver ao fundo o Altar da Beleza. Meu corpo aparece dos seios para baixo, ainda atado pela mesma corda. Ela termina numa bola de sisal, que está no chão, conectada ao fio que envolve meu corpo. É possível ver que um dos meus pés está calçado por um sapato de salto preto. O outro pé está descalço, e o sapato está caído no chão à minha frente.

No processo de criação do espetáculo e durante a breve circulação, promovemos momentos de identificação entre as espectadoras/participantes e as artistas. Durante o espetáculo, a cada apresentação, escutávamos novos depoimentos e histórias, recebíamos relatos, mensagens e bilhetes. Ao final, conversávamos sobre o processo e como aquelas trocas proporcionavam transformações em nós mesmas e nas espectadoras, em busca da desarticulação do sexismo em nosso cotidiano.

Apresento mais um depoimento forte, recebido ao final do espetáculo.

Eu cheguei aqui hoje sem saber o que encontraria.

Me vi diante de angústia, desespero.

Um nó do tamanho do mundo  
tomou a minha garganta.

Lembranças da infância,  
da adolescência,  
da sexualidade reprimida  
do cristianismo.

Incômodo necessário.

É preciso falar.

Tem que ser falado  
mil vezes se possível.  
propagado aos quatro ventos

Ser mulher não é karma

A natureza é feminina

Eles sabem bem disso.

É por isso que tentam nos calar.

(Depoimento anônimo escrito durante o espetáculo *Bizarria: substantivo feminino, boa postura*, 2019).

É importante destacar que a maioria do material trazido para a cena estava relacionado com a questão das violências de gênero que atravessavam nossos

corpos plurais. No percurso, conhecemos pessoas tão diversas, cis, trans, não binárias, sem gênero, cujas vivências se aproximavam e se afastavam a partir das interseções dos marcadores sociais.

Então de qual mulheres nós falávamos quando propúnhamos nossas ações? Será que nos interessávamos apenas pelas histórias e memórias de mulheres cis quando falávamos de universo feminino? Cada vez mais eu compreendia a amplitude que extrapolava o conceito mulher e me inquietava com isso.

No Cis-tema<sup>13</sup>, a mulher é compreendida como uma categoria social em oposição ao homem cis, e qualquer existência que fuja dessa norma é dissidente, estranha, abjeta. O padrão universalizante da experiência humana é o homem branco cis heterossexual. A mulher cis branca, é “subordinada ao homem porque mais emocional do que racional e mais próxima da natureza, mais humana, pois reproduz com o homem a próxima geração de homens e mulheres” (CASTRO, 2020, p. 149).

Essa visão era reducionista demais diante da imensa pluralidade de experiências com as quais convivi em nossas ações. Hoje compreendo que essas classificações hegemônicas de gênero e sexualidade coexistem interseccionadas com aquelas relativas à classe e à raça. Atravessam todas as dimensões sociais, materiais e subjetivas de nossas vidas.

Elas estabelecem relações de poder que mantêm a colonialidade e o capitalismo, operando na estrutura social de maneira profunda e duradoura. Maria Lugones (2020) entende essa estrutura como sistema moderno colonial de gênero. No cotidiano nos deparamos com a naturalização de múltiplas experiências de violência e opressão vividas por pessoas no mundo todo.

Ao longo da pesquisa, fui percebendo que tratar daquele conceito sem pensá-lo de modo crítico era restringir e invisibilizar importantes experiências e histórias. Era necessário extrapolar a lógica hegemônica e refletir sobre a estrutura racista, heterocisnormativa, binária de nossa sociedade como um todo, e de cada uma de nós, inclusive em nossos espaços coletivos.

---

<sup>13</sup> Cis-tema é um jogo de palavras que mistura Cisgênero com Sistema, bastante utilizado em textos de pessoas travestis. Demarca a hegemonia que sustenta nossa sociedade branca, eurocentrada, racista, cis-normativa, heterossexual e misógina e mantém o padrão mundial de poder capitalista, que regula as relações de poder, saber, gênero, raça, classe e sexualidade (QUIJANO, 2009; LUGONES, 2020).

Penso que a promoção desses espaços de trocas e afetos são ações contra-hegemônicas, se considerarmos que um dos grandes impactos do sistema moderno colonial de gênero foi a “[...] desintegração das relações comunais e igualitárias, do pensamento ritual, da autoridade e do processo coletivo de tomadas de decisões, e das economias” (LUGONES, 2020, p. 72), para a sustentação do capitalismo, da modernidade e do patriarcado.

O desenvolvimento dessa pesquisa se deu na escuta atenta para as experiências invisibilizadas que foram evocadas tanto nas ações do Nós Clandestinas como do coletivo Marcas no Corpo. Como tentativa de estabelecer uma análise interseccional, busquei enxergar o que está “no lado oculto/obscuro” (LUGONES, 2020, p. 78) do sistema moderno colonial de gênero. Aquilo que só é possível ser visto se olharmos para as margens e seus entrecruzamentos.

Com o processo, foi possível compreender com mais nitidez a complexidade de nossas estruturas sociais e revelar diferentes camadas de opressão que expõem determinados corpos a maior grau de violência, conforme a combinação de seus marcadores sociais. Enquanto as experimentações artísticas se desdobravam, eu reconhecia cada vez menos a universalidade da categoria mulher, diante de tantas etão plurais experiências relacionadas ao feminino.

Percebia que, apesar das diferenças entre as pessoas que se envolviam com nossos processos artísticos, conectávamo-nos por estruturas de opressão semelhantes, tais como o patriarcado, o machismo e o sexismo que, no decorrer da história, subjuga as experiências sociais femininas (NASCIMENTO, 2021). Eu conseguia aproximar as histórias, mas ainda não problematizava as distâncias entre tantas mulheres plurais com as quais convivi.

É importante destacar que, embora movida pelo feminismo e percebendo aproximações entre experiências plurais, naquele momento o racismo ainda não era uma questão sobre a qual eu me debruçava. Meu olhar embranquecido não me permitia enxergar com atenção as diferentes camadas de violência às quais estão expostas as pessoas negras e racializadas.

Eu conseguia identificar que as experiências coletivas revelavam diferentes processos de identificação, tão marcados e silenciados pela violência de gênero, mas que não eram solitários, eram compartilhados por muitas de nós, perpassavam e conectavam nossos corpos a partir de difíceis experiências. Eram experiências relacionadas ao feminino que se aproximavam em alguma medida, em decorrência

da violência estrutural que atravessa nossos corpos. Hoje, compreendo essas vivências como mulheridades.

Durante a pesquisa do Nós Clandestinas tive as primeiras experiências criativas com pessoas trans, que dispararam reflexões sobre as mulheridades, a cisgeneridade e a transgeneridade. Foi na convivência cotidiana com mulheres trans e pessoas não binárias, em especial Mel Campus e Linaê Mello<sup>14</sup>, que comecei a experimentar para suas mulheridades e a complexidade das experiências transexuais numa sociedade heterocisgenerificada. Elas são marcadas por violências simbólicas e explícitas, cotidianas.

Nossas conversas foram essenciais para que eu compreendesse a amplitude do conceito mulheridades<sup>15</sup>. Entendo-as como uma pluralidade de existências diversas, atravessadas por aspectos socioculturais relacionados ao feminino, que em alguma medida se aproximam, especialmente no que tange a violências de gênero.

O entendimento das mulheridades é especialmente importante para o reconhecimento das vivências transexuais, visto que demarca “[...] os diferentes modos pelos quais podemos produzir estas experiências sociais, pessoais e coletivas” (NASCIMENTO, 2021, p. 26), que constituem os processos de produção social da categoria mulher.

Reflico sobre o amplo espectro das mulheridades e compreendo que ela atravessa muitas experiências cisgêneras e transexuais. Penso, por exemplo, na experiência de um homem trans, que não se identifica com as mulheridades. Entretanto se, em algum espaço social que frequenta, é reconhecido por ser um corpo com vagina, imediatamente tem mulheridades forçadamente conectadas à sua identidade. Ou no caso de uma travesti, que exerce a feminilidade como outras mulheres, mas tem suas mulheridades negadas ao ser identificada a partir de seu

---

<sup>14</sup> Linaê Mello é artista não-binária da cena londrinense, que criou a Cia Translúcidas de Teatro ao lado da atriz travesti Mel Campus e dos atores Rafael Avancini e Herbert Proença. Nessa época, a companhia circulava com o espetáculo *Transtornada Eu*, fruto de criação coletiva a partir da provocação cênica do ator-diretor Herbert. O espetáculo fazia referência ao movimento de despatologização das identidades transexuais.

<sup>15</sup> Utilizarei o conceito de *mulheridades* a partir desse ponto do texto, para me referir às pessoas que compuseram os coletivos analisados na pesquisa, ainda que na relação temporal eu ainda não tivesse amadurecido o termo, especialmente com relação às experiências do Marcas no Corpo, que aconteceram de forma concomitante com a do Nós Clandestinas e foi importante para o reconhecimento das mulheridades. Por isso, assumo a partir daqui as mulheridades na escrita, para me referir à pluralidade de pessoas que participaram das experiências propostas, entre elas mulheres cis, trans, pessoas não binárias e homens trans.

corpo biológico.

Na relação com outras pessoas durante as pesquisas dos coletivos Nós Clandestinas e Marcas no Corpo, reconheci com nitidez que todas nós que somos atravessadas pelas mulheridades estamos expostas a uma série de violências de gênero. Elas são inscritas em corpos que performam mulheridades em algum momento da vida.

Portanto, as mulheridades podem ser reconhecidas nas experiências de mulheres cis e trans, pessoas não binárias, homens trans e outras identidades de gênero que em algum momento da vida performaram ou foram identificadas com marcadores sociais femininos.

O entendimento sobre mulheridades contribuiu para podermos aprofundar as nossas reflexões sobre as múltiplas violências de gênero às quais estamos expostas. Desse modo, pudemos promover espaços seguros para trazer para a ação os incômodos provocados na vivência das mulheridades, bem como reconhecermos a importância da acolhida e da escuta para nos fortalecermos em coletivo.

Impossível não se emocionar, toca na alma da gente de uma maneira muito forte.

Tocou em memórias difíceis, mas libertadoras.

Reviver o passado a partir da “perturbação” das memórias revisitadas não foi gostoso / foi terrível, no entanto entendo que esse nosso mundo é sim terrível com as mulheres e isso precisa ser dito e precisas ser lembrado. Não podemos esquecer umas das outras.

Obrigada de ♥ pela experiência.

Até. 23/06

(Depoimento anônimo escrito durante o espetáculo *Bizarria: substantivo feminino, boa postura*, 2019)

Após encerrada a temporada do espetáculo, o coletivo precisava de um tempo para avaliar a intensidade da experiência vivida até ali. Era necessário também voltar a atenção para nossos modos de organização coletiva, já que, durante a pesquisa, enfrentamos problemas diversos, inclusive por falta de responsabilidade e compromisso, o que tornou o processo difícil de lidar. Ainda que cansadas, gostávamos demais de nossos encontros, do espetáculo, do jogo, das instalações, das ações, dos textos, performances, vivências, tudo que construíamos juntas.

Por isso, reconhecemos que não era o momento de desistir do coletivo, mas também não era momento de circular com o espetáculo, pois precisávamos de mais



maturidade para compreender o processo intenso vivido, para lapidar e produzir o espetáculo com a atenção e o cuidado que ele requeria.

Decidimos que ensaiaríamos nos meses seguintes para experimentar mais o espetáculo e, paralelamente, continuar a tessitura do *Manto de Memórias*. Para tanto, queríamos um lugar que nos possibilitasse pensar mais sobre essa diversidade de corpos que se relacionam com o feminino.

Escolhemos realizar um processo de arte-educação com mulheres cis e trans usuárias dos serviços do CAPS AD e CAPS III. A tentativa era promover um espaço seguro onde todas se sentissem à vontade para falar o que quisessem enquanto produzíamos textos, imagens e bordávamos o manto.

Nos momentos em que estivemos nos equipamentos de saúde mental, as usuárias do serviço se identificaram como mulheres cis, trans, travestis ou lésbicas. Ainda que algumas performassem a masculinidade, não se identificavam como homem trans, fato que chamou a minha atenção, mais uma vez, para a invisibilidade social das masculinidades trans.

Com relação aos homens cis, não considerávamos suas participações, porquesabíamos que a presença deles poderia constranger e silenciar muitas de nós. Como silêncio, deixaríamos de acessar a preciosidade que era cada uma das histórias partilhadas nos encontros. bell hooks (2020) já nos ensinava que a escolha pelo diálogo envolve uma parceria na aprendizagem mútua, em que o conhecimento chega por meio da conversação. Aconversa é uma ação democrática quando todas falam, se escutam e se envolvem com o assunto.

Em todas as raças, classes e gêneros, todas as pessoas se envolvem em conversação. E todo mundo se lembra de uma boa conversa quando as ideias mutuamente compartilhadas incrementam nossa compreensão, o compartilhamento de humor e sabedoria estimulou nossa capacidade de pensar criticamente e permitiu que nos engajássemos em uma troca dialética (HOOKS, 2020, p. 82).

Era isso que queríamos, um espaço de segurança para conversar, compartilhar, aprender juntas, pensar de maneira crítica em nossas realidades, perceber os caminhos possíveis de transformação. Tudo isso enquanto escrevíamos,desenhávamos, colávamos e costurávamos no manto.

Todas essas ações foram realizadas pelo projeto *Tecendo um Manto de Memórias com a Nós Clandestinas*, no qual estabelecemos um processo de escuta e partilha, além da criação de um espaço-tempo descolado do cotidiano artístico e

institucional.

Além da tessitura do manto, também nos apresentamos para a comunidade dos CAPS (usuárias do serviço, técnicas, familiares e acompanhantes). Com o *Manto de Memórias* como cenário, contamos a história *Esconde-esconde dos sentimentos*<sup>16</sup>, para proporcionar uma experiência teatral para todas as pessoas usuárias dos equipamentos do CAPS. Muitas delas jamais haviam visto qualquer ação teatral e se mostraram muito emocionadas e valorizadas com a nossa apresentação, feita especialmente para elas.

Como continuamos os ensaios, projetamos para o ano de 2020 a circulação do espetáculo *Bizarria: substantivo feminino, boa postura* em Foz do Iguaçu (PR), Pelotas (RS) e Porto Alegre (RS). Em decorrência do início da pandemia e a incerteza de retomada das atividades, optamos por editar os materiais que tínhamos do espetáculo e criar um material audiovisual a partir deles.

O resultado do material audiovisual não ficou tão potente quanto o espetáculo e aquém do que esperávamos. Contudo, nos víamos numa situação extremamente delicada como profissionais da cultura, tal que decidimos trabalhar com os recursos que tínhamos disponíveis para entregar o material e executar o recurso. Assim, conseguimos garantir um pouco mais a nossa subsistência naquele momento de crise.

Além da exibição do espetáculo em formato audiovisual, fizemos um bate-papo com artistas das cidades em que faríamos a circulação e conversamos com Aline Cotrim e Evelin Suchard ( *Você Sabe Quem Cia de Teatro – Pelotas / RS*); Tânia Farias (*Tribo de Atuadores Ói Nóiz Aqui Traveiz – Porto Alegre / RS*); Valentina Rochae Tati Bafo (arte educadoras independentes – Foz do Iguaçu / PR). Ainda, tivemos um primeiro contato com o NINFEIAS, trazendo como convidadas para a roda a londrinense Amanda Marcondes e a prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nina Caetano (Ouro Preto / MG). Essa foi a última ação do coletivo, que interrompeu suas atividades em maio daquele ano.

As rodas de conversas foram muito potentes e disparadoras de várias reflexões sobre nosso processo criativo e as pesquisas artísticas das convidadas, em busca de aproximações e distanciamentos. Ainda, pudemos conversar sobre a violência de gênero nos espaços de experimentação e de formação em Artes

---

<sup>16</sup> Autoria desconhecida.

Cênicas.

Entretanto, diante do difícil período que enfrentávamos desde o início da pandemia, o coletivo não conseguiu manter suas atividades sem recurso. A considerar que nós, artistas do coletivo, somos profissionais da cultura autônomas, sofremos diretamente o impacto do isolamento social e a interrupção de nossa prática.

Para sobrevivermos, nos desarticulamos, interrompemos a pesquisa e priorizamos os caminhos que garantissem uma remuneração imediata. Cada uma denós seguiu em trajetórias diferentes e o que restou de nossa pesquisa foi o *Manto de Memórias*, que permanece comigo para continuar sua tessitura.

Acho importante relatar essas experiências coletivas vivenciadas com o Nós Clandestinas, porque fazem parte da construção da minha metodologia feminista. Porém, como esta pesquisa de mestrado faz uma análise das experiências em três recortes temporais distintos (pré-pandemia, pandemia e retomada das atividades presenciais), farei um mergulho mais profundo sobre as ações do coletivo que sobreviveu à pandemia, o Marcas no Corpo, do qual falarei a seguir.

## **2.1 Marcas no Corpo: pesquisa cênica sobre o feminismo<sup>17</sup>**

Em 2018, retomei o processo de investigação cênica com a artista Natalia Viveiros, minha companheira de arte-vida desde as experiências universitárias até hoje. Ao longo desse tempo, caminhamos entre reflexões, ações educativas e performativas, sempre em experiências coletivas. Juntas nos articulamos com importantes agrupamentos artísticos e políticos da cidade, como a Marcha das Vadias

- Londrina, o MARL<sup>18</sup>, o EVA, a FFL e, recentemente, o Fórum Permanente de

---

<sup>17</sup> Nome do primeiro projeto do coletivo aprovado pelo *PROMIC – Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Londrina*, realizado entre meados de 2018 e 2019.

<sup>18</sup> O MARL (Movimento de Artistas de Rua de Londrina) é uma organização horizontal e suprapartidária criada em 2012, para reunir artistas de todas as áreas, que trabalham em espaços públicos, para troca de informações e experiência, solidificação de parcerias na promoção de ações políticas-culturais e garantia de intercâmbio entre artistas da cidade e movimentos culturais brasileiros (YAMASHITA; LAGOEIRO; SILVA; CHICARELLI; OLIVEIRA, 2019). O movimento está articulado nacionalmente com a RBTR (Rede Brasileira de Teatro de Rua) e regionalmente com a RPTR (Rede Paranaense de Teatro de Rua), participando dos Encontros promovidos por essas redes. É importante destacar que, na construção do coletivo Marcas no Corpo, houve a aproximação com o movimento, a princípio quando

Culturade Londrina<sup>19</sup>. Naquele ano, demos origem ao coletivo Marcas no Corpo.

Nos dois coletivos de artistas feministas que habitei entre os anos de 2018 e 2020, vivi processos e experiências que dialogaram e se contaminaram desde o princípio. Ambos se aproximavam de temáticas relacionadas às violências de gênero e nas ações performativas desenvolvidas com as mulheridades. Entretanto, embora promovessem espaços de partilha, escuta e criação, os objetivos dos trabalhos eram diferentes.

Enquanto o Nós Clandestinas partia da experimentação de ações performativas com mulheridades para trazer elementos para pesquisa cênica e a criação de um espetáculo e de um objeto cênico-poético, o Marcas no Corpo promovia oficinas gratuitas de teatro para mulheridades<sup>20</sup> com idades acima de 15 anos, especialmente em situação de vulnerabilidades e violência de gênero. Em paralelo, retomávamos nossa pesquisa em performance e criaríamos uma ação a partir das oficinas, para apresentar nos territórios em que elas foram realizadas.

Nosso objetivo era promover espaços coletivos de experimentação do corpo, que pudessem evocar aspectos relacionados às vivências do feminino. Desconfiávamos que elas eram marcadas pela violência de gênero e, à medida que realizávamos as ações, reconhecíamos que era inevitável acessar questões relacionadas. Elas sempre vinham à tona, seja numa ação, num registro ou numa história compartilhada.

Nos estudos feministas e nas reflexões que fazíamos em coletivo, buscávamos compreender a complexidade do que acessávamos nesses espaços de troca. Juntas, desenvolvíamos estratégias de fortalecimento pessoal, coletivo e de

---

buscamos um lugar para nos reunirmos, ensaiarmos e organizarmos nossas oficinas. Tornamo-nos residentes da Vila Cultural Canto do MARL e, a partir disso, passamos a ocupar mais espaços relacionados às políticas públicas culturais da cidade, bem como na articulação do movimento cultural da cidade. O Canto do MARL é um espaço gerenciado por integrantes do movimento, oriundo da ocupação do prédio público abandonado e utilizado pela antiga ULE – União Londrinense dos Estudantes (YAMASHITA; LAGOEIRO; SILVA; CHICARELLI; OLIVEIRA, 2019). O espaço cultural se tornou nossa casa, nos acolheu e, em contrapartida, contribuímos até hoje com a sua manutenção. Já atuamos na gestão administrativa, da qual fui responsável no biênio 2019-2021, seguida por Natalia, que assumiu a função quando iniciei o mestrado. Também participamos de ações e projetos do movimento, sempre com o horizonte da promoção de arte pública.

<sup>19</sup> O Fórum Permanente de Cultura de Londrina (@forumculturalondrina) é um espaço autônomo de articulação e mobilização das trabalhadoras de diversos segmentos culturais da cidade. Retomou suas ações no início da pandemia, em 2020.

<sup>20</sup> Com o desenvolvimento do projeto, a noção de mulheridades foi se ampliando e o conceito mulher foi cada vez mais questionado. Hoje assumimos que nossas oficinas são para mulheridades, tendo ainda aberturas para atender a demanda dos territórios. Com isso, já atuamos com crianças, idosas e pessoas da comunidade LGBTQIA+ que se encontravam em situação de violência e acessaram nossas oficinas.

enfrentamento às violências de gênero.

No ano de 2018, iniciamos essas ações com o projeto *As Marcas no Corpo: pesquisa cênica sobre o feminismo*, que realizou quatro ciclos de oficinas de teatro para mulheres, com carga horária de 36 horas, distribuídas em 12 encontros com três horas de duração. Escolhemos realizar as ações em territórios periféricos e descentralizados, desenvolvendo o projeto nas regiões norte, sul, leste e oeste da cidade.

Além da delimitação geográfica do projeto, precisávamos de outra estratégia para encontrarmos com nosso público prioritário: as mulheres em situação de vulnerabilidades sociais e violências de gênero. Para tanto, estabelecemos importantes parcerias que contribuíram para a realização e manutenção do projeto, bem como para a concretização de um trabalho de alcance plural e em rede.

Assim, o projeto cultural pôde ser realizado em diferentes regiões urbanas com altas vulnerabilidades. Destaco as parcerias que disponibilizaram seus espaços e/ou contribuíram para a formação do público para a realização das ações: na região sul, a Secretaria Municipal de Assistência Social (SMAS), via Centro de Referência em Assistência Social (CRAS Sul A) e a Biblioteca Municipal Eugênia Monfranti; na região norte, o Centro de Convivência da Pessoa Idosa (CCI-ZN)<sup>21</sup>; na região centro-leste, o espaço cultural Casa da Vila; na região oeste, a Associação Ciranda da Cultura<sup>22</sup>. Ainda, contamos com o apoio na divulgação e encaminhamento da Casa

---

<sup>21</sup> O CCI acolheu o projeto nas duas primeiras edições. Por meio das ações no CCI, atendemos mulheres cisgêneras com idades entre 65 e 95 anos. Nesse caso em particular, deduzo que a ausência de mulheres e pessoas trans nessa faixa etária pode estar relacionada ao fato de que essa população ainda é bastante invisibilizada, excluída das políticas públicas, que passam por um processo de precarização histórica de suas vidas e tem baixa expectativa de vida. A expectativa de vida no Brasil dessa população é em média 35 anos, sendo o país que mais mata transsexuais no mundo, a maioria mulheres trans e travestis. Ainda, população transsexual enfrenta os piores índices de acesso à saúde e aos cuidados relacionados à transição ou à saúde específica, com médicos despreparados para os cuidados com seus corpos. Afora as transfobias institucionais nas unidades de saúde, que não respeitam a identidade de gênero ou o nome social e dificultam o acesso dessas pessoas na busca por cuidados com a saúde (ANTRA, 2021).

<sup>22</sup> A Ciranda da Cultura é uma associação de moradoras do Jd. Avelino Vieira, fundada em 1999 e localizada em bairro periférico da cidade. Gerencia o centro comunitário homônimo, onde são realizados diversos eventos culturais e organizativos, oficinas artísticas e de promoção de saúde, em parceria com a Unidade Básica de Saúde – UBS e o CRAS do território, o PROMIC e a UEL. Nessa instituição, participou do projeto de pesquisa *Cirandando Londrina: Efeitos de Redes Culturais Ecológicas de Beleza e Resistência Contra as Subcidadanias*, coordenado pela Profa. Dra. Alejandra Astrid Leon Cedeno, do Departamento de Psicologia Social da Universidade Estadual de Londrina. Esse projeto, conhecido popularmente como *Ciranda*, contribuiu para que moradoras de regiões periféricas da cidade se articulem na conquista e manutenção de centros comunitários e na promoção de ações gratuitas culturais, assistenciais e de saúde.

da Mulher e do Centro de Atendimento à Mulher, ambos espaços de proteção às vítimas de violência de gênero, administrados pela Secretaria Municipal de Políticas Públicas para Mulheres (SMPM).

No início do projeto, contamos com um recurso importante da Secretaria de Assistência Social, a cessão de passes de ônibus para as mulheres se deslocarem até o local de oficina que aconteciam nos CRAS Sul A. Quando as atividades não eram realizadas nos bairros em que elas residiam, esse recurso era essencial para garantir a adesão e a permanência dessas pessoas no projeto. Ainda assim, não conseguimos formar grupos muito numerosos nem estáveis em todos os territórios, em especial naqueles com mais vulnerabilidades e/ou sem o apoio dos equipamentos parceiros.

Com relação à metodologia, realizamos uma investigação teórico-prática que buscava conectar a experimentação cênica com o feminismo, de modo que as pessoas pudessem refletir sobre seus contextos e processos de identificação social.

Naquele início de projeto, tateávamos a teoria feminista a partir da leitura de Guacira Lopes Louro (2000), que propunha as noções de corpo, gênero e sexualidade como aquelas que ganhavam sentido socialmente. Segundo a autora, “Através de processos culturais, definimos o que é — ou não — natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente as tornamos históricas.” (LOURO, 2000, p. 6)

Embora tivéssemos em processo de desestruturar o conceito de mulher aprendido e reiterado ao longo de nossas vidas, desde o princípio das ações, já compreendíamos que ser mulher não era uma relação natural ou biológica, determinada ou reduzida ao corpo com vagina. A autora nos conduzia para a reflexão de como nossas identidades sociais eram constituídas no recorte de nossa cultura, tempo e história, cujas influências das relações sociais e das redes de poder estabelecidas moldavam nossas identidades de gênero e sexualidade.

Também questionávamos as identidades de gênero a partir da leitura de Judith Butler (2003), que propôs a noção de corpo como resultado de uma estruturação difusa e ativa do campo social, uma prática significativa que efetiva um espaço social para o corpo, de acordo com certos marcos regulatórios que o legitimam.

Deste modo, o corpo não é a matéria por si, mas carrega certos significados que possibilitam “[...] uma *materialização* contínua e incessante de possibilidades”

(BUTLER, 2019, p. 217).

Nesse sentido, a autora destaca que as pessoas não são seus corpos, elas *produzem* seus corpos. Pensar na possibilidade de construção do corpo ativa, contínua e incessante era elemento essencial para nosso processo em coletivo. Sabíamos, a partir de nossos corpos e das experiências artísticas anteriores, como a performance havia ativado nosso pensamento crítico e transformado muitas das nossas relações cotidianas.

Era necessário experimentar essa força motriz em nossas oficinas, reconhecercaminhos para produzir corpos-experiências múltiplos naqueles espaços de partilha e encontrar a nossa metodologia de pesquisa cênica feminista. Almejávamos que as mulheridades reconhecessem os contextos nos quais seus corpos eram construídos e encontrassem possibilidades de subverter, enfrentar e ressignificar a si mesmas e ao seu entorno.

Queríamos criar espaços coletivos para que as mulheridades pesquisassem a potência de seus corpos em ação, palavra e movimento. Exploramos jogos teatrais propostos por Viola Spolin e Augusto Boal, a expressividade de Rudolf Laban e a investigação das qualidades de movimento (fluxo, espaço, peso e tempo), jogos de improvisação, estudo de objetos-memória<sup>23</sup> e a construção de altares sincréticos, inspirados nas práticas desenvolvidas com o prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza. Ainda, propúnhamos exercícios de voz, jogos de fala espontânea e criação de histórias.

Para acessar a teatralidade, realizávamos a oficina com uma estrutura pré-definida, distribuída em três momentos distintos. O primeiro era de acolhida e apresentação, sempre necessária. Formávamos coletivos muito fluidos, pois tínhamos uma grande rotatividade de público, com novas pessoas presentes a cada encontro.

Iniciávamos com alongamento, massagem e aquecimento individual ou coletivo. Nessa introdução, propúnhamos jogos teatrais, exercícios de força, equilíbrio, foco, concentração, escuta do corpo (pela respiração, fluidos, pulso etc.) e do coletivo, danças circulares, dentre outros que recordassem o que já havíamos trabalhado nas aulas anteriores.

---

<sup>23</sup> Nomeio como objetos-memória os objetos pessoais que eram compartilhados nas oficinas, que utilizávamos para criação de histórias e para composição de nossos altares.

Os exercícios e os jogos propostos promoviam atitudes conscientes de cada uma de nós, realizadas no tempo-espaço presentes e não cotidianos que compartilhávamos com objetivo de realizar gestos deslocados da vida cotidiana (FÉRAL, 2019). Era o primeiro momento de se preparar para o trabalho artístico, propiciar a percepção de si e do grupo, ampliar o foco, a atenção, a percepção espacial e, quando possível, retomar processos já trabalhados.

Também trabalhávamos com exercícios de voz, para favorecer a projeção, a dicção, a modulação da voz no espaço e a experimentação do corpo inteiro, de modo que a palavra fosse bastante valorizada em nossos processos. Fazíamos alguns jogos de fala espontânea, nos quais sempre evocávamos lembranças pessoais e/ou histórias inventadas.

No segundo momento da oficina, desenvolvíamos as proposições por meio da introdução de elementos mais específicos da interpretação teatral e da expressão corporal. Explorávamos qualidades de movimento, imagens, respiração, pulsação, contato, memória, entre outros estímulos. Ainda, trabalhávamos com elementos da dança, como articulações, quedas, espirais, vetores, kinesfera, sempre em busca de estimular a criatividade, exercitar a improvisação teatral e pesquisar nossos corpos, limites e possibilidades.

Como resultado, compúnhamos pequenas estruturas cênicas individuais ou em grupo, conhecidas como partituras, que eram apresentadas entre nós. Trabalhávamos essas composições cênicas articuladas com elementos trazidos e compartilhados por nós, como objetos, histórias, poemas, imagens, músicas. Era o momento em que nos colocávamos como atrizes e espectadoras, quando acessávamos a teatralidade e o jogo cênico.

Nas imagens 9 e 10, dois coletivos formados pelo Marcos no Corpo. À esquerda do CCI – N, senhoras caminhavam pelo espaço e exploravam diferentes formas de caminhar, a partir da variação do contato do pé com o chão. À direita, na Ciranda da Cultura, as mulheres improvisavam uma situação a partir da proposição de um lugar. A proposição partia de uma delas e, quando as outras compreendiam a proposta, entravam na situação.



Figuras 9 e 10 – Exercícios propostos no CCI – N e Ciranda (2018)



Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2018)

No último momento da oficina, propúnhamos um relaxamento com o uso de músicas, estímulos sonoros, meditação guiada e outros exercícios propostos. O encerramento era sempre uma conversa em roda sobre nossa experiência compartilhada. Geralmente era nesse momento que surgiam associações diretas com as histórias de violência de gênero, em que ficavam evidentes aproximações e distanciamentos entre nossos contextos.

Eram nesses momentos de partilha que valorizávamos a subjetividade e o conhecimento de cada uma, para que essa escuta ativa e atenta pudesse disparar no coletivo novas formas de pensar contextos, invisibilidades e privilégios.

Ainda que fosse uma prática experimental, aprendíamos fazendo, buscávamos

[...] identificar conceitos, categorias, teorias, que emergem das experiências subalternizadas, que geralmente são produzidos coletivamente, que têm a possibilidade de generalizar sem universalizar, de explicar realidades diferentes contribuindo com o rompimento da ideia de que esses conhecimentos são locais, individuais e incomunicáveis (CURIEL, 2020, p. 134).

Essas experiências nos convocavam a pensar o coletivo, questionar as nossas identificações relacionadas a gênero, raça, classe, etnia, idade, bem como as nossas relações sociais e o que poderíamos construir a partir de nossos encontros. Fazíamos exercício de olhar a nós e as outras, inclusive para os abismos sociais que nos distanciavam. Tentávamos com esse olhar atento aprender novas histórias e exercitar empatia radical como estratégia de empoderamento e fortalecimento coletivo.

Era um momento em que reconhecíamos que nossas vidas eram atravessadas e marcadas por violências de gênero, muitas vezes naturalizadas e

invisibilizadas.

Eu posso dançar, encostar, batucar, torcer, retorcer, contorcer meu corpo, suar, caminhar, olhar.  
Movimentar as memórias,  
Tirar elas do lugar da ferida  
E colocar na minha mão,  
que batuca o chão!  
(Depoimento anônimo falado durante o primeiro ano de projeto,  
registrado no caderno da artista-pesquisadora)

Porém, éramos atravessadas em diferentes camadas de opressão que reconhecíamos na prática, mas que somente depois, por meio da leitura dos escritos de Lugones e outras feministas racializadas<sup>24</sup>, foi possível expandir a análise sobre essas invisibilidades e começar a reconhecer a importância de se atentar para as interseções, em especial para a questão de raça.

A prática nos conduziu o olhar para além das opressões ou diferenças em si. Pudemos compreender que, ao lançarmos o foco de nossa atenção para as interseções entre raça, gênero, sexualidade, idade e outros marcadores sociais que nos atravessam, é possível enxergar o que está no lado oculto/obscuro do sistema moderno colonial de gênero (LUGONES, 2020).

Para a autora, vivemos numa sociedade que se baseia na hegemonia racial e colonial dos homens brancos burgueses. As mulheres *brancas* são essencializadas como heterossexuais, sexualmente passivas e puras. Operam no sistema para a reprodução da classe e manutenção da posição racial e colonial dos homens.

A fictícia e socialmente construída fraqueza de seus corpos e mentes cumpre um papel importante na redução da participação e retirada dessas mulheres da maioria dos domínios da vida, da existência humana. (LUGONES, 2020, p. 78)

A normativa branca e burguesa regula a vida de todas as pessoas e sustenta o significado de homem e mulher, bem como seus privilégios. Com isso, as pessoas

---

<sup>24</sup> Compreendo como racializadas as pessoas não-brancas, categorizadas como negras, indígenas, morenas, mulatas, amarelas, dentre outras inferiorizadas pelo sistema. O Brasil passou por um processo histórico de animalização, dominação, violência extrema e submissão das pessoas racializadas, em especial negras e indígenas. Lugones (2020) se refere a elas como colonizadas, mas neste texto optarei pelo termo racializadas para construir minha argumentação. Ao longo da pesquisa, exercitei a racialização e diferenciação da branquitude para reconhecer e não perder de vista que os privilégios advindos da minha pele são muitos e estão em lugares que muitas vezes eu nem imagino. É tão estrutural e difícil de compreender, mas extremamente necessário para a construção de uma sociedade antirracista. É importante que nós, as pessoas brancas, nos conscientizemos que nossos privilégios culminam em violências e na interiorização das pessoas racializadas, mesmo que a gente não queira.

racializadas não são consideradas em sua humanidade e, por isso, estão imersas na violência estrutural e cruel do lado oculto do sistema moderno colonial de gênero.

Um lugar de invisibilidade, esquecimento, abandono, violência, negligência e aniquilação da existência. Nos coletivos que habitávamos, conhecemos muitas mulheres racializadas que viviam esse lado obscuro do sistema moderno colonial de gênero, resultado da dominação extremamente violenta, a animalização, a exploração laboral e a violência sexual (LUGONES, 2020).

Destaco a experiência compartilhada de uma senhora de 69 anos, muitas vezes institucionalizada em departamentos de saúde mental, que havia vivido uma vida complexa de abusos, violências e negligências diversas. Vivia um momento difícil de término de um casamento abusivo de longa data, em que gerou muitos filhos. Nenhum deles apoiava sua decisão de se afastar de seu abusador, pois a percebiam como uma pessoa louca e apoiavam o pai, inclusive por meio da omissão de socorro durante os abusos.

Essa senhora já frequentava as ações do CRAS há algum tempo, ávida por novas atividades, principalmente as artísticas, que permitiam fugas de expressividade. Durante as oficinas, ela foi se soltando, experimentando seu corpo no limite, compartilhando e refletindo sobre suas experiências. Em determinado momento, convidou sua nora para as atividades e, a partir do apoio recebido no espaço, deu mais um passo em direção ao rompimento do relacionamento abusivo: aceitou o encaminhamento ao CAM.

Estava disposta inclusive a buscar abrigo institucional para garantir sua segurança. Duas estratégias assumidas, compartilhadas e comemoradas entre nós, sua nora e a equipe do CRAS, durante nossos encontros: o fortalecimento de um vínculo familiar e a busca por rede de proteção. Ambas muito importantes para contribuir com a manutenção da vida dessa pessoa.

As oficinas promoviam o exercício do olhar atento sobre si mesma e seu contexto, por meio do qual era possível reconhecer os espaços de invisibilizações e as potências daqueles corpos-experiência que se colocavam nos jogos coletivos.

Mas também era um espaço informativo que contribuía para disseminar conhecimentos importantes sobre as redes de proteção e os serviços públicos de assistência e prevenção à violência contra as mulher(idad)es<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Faço o destaque na palavra mulher(idad)es porque o meu desejo é que os serviços públicos sejam adequados e atendam a todas nós. Porém, os serviços públicos do município de Londrina não são

Observamos que os resultados dessas experimentações extrapolaram o ambiente das oficinas. Algumas mulheridades conseguiram romper ciclos de violência, sob grave ameaça e risco de morte, acionaram os serviços de proteção no decorrer de nossas oficinas. Eram conduzidas para o acolhimento institucional<sup>26</sup> em Casa Abrigo exclusiva para essas situações, acompanhadas ou não de seus filhos e filhas menores de 18 anos.

Naquele espaço, começávamos a refletir sobre a estrutura racista, heteronormativa, binária, patriarcal na qual vivemos. Embora ainda não nomeássemos assim, encontrávamos disparadores para compreender a dimensão do poder no sistema moderno colonial de gênero e como ele se mantém em processo, tão duradouro e complexo.

Começávamos a construir um olhar interseccional e perceber o que se inscrevia entre as categorias sociais, para revelar o invisível, pois “quando isolamos as categorias ‘mulher’ e ‘raça’, invisibilizamos as vítimas da dominação que ocupam as duas categorias, como é o caso das mulheres negras e mulheres latinas” (CASTRO, 2020, p. 148). Era urgente olhar para as margens e reconhecer aquilo que foi esquecido nas intersecções de categorias sociais. Fazíamos isso na prática, por meio da escuta e aprendizado com tantas e tão plurais mulheridades.

À medida que realizávamos o projeto, reconhecíamos as relações sociais que eram mediadas por diferentes marcadores sociais. Refletíamos sobre como eles nos expõem ao maior ou menor grau de violência e como as diferentes camadas de opressão atravessam e violentam nossos corpos.

**APOIO SORORIDADE TROCA**  
**AFETO FORÇA EMPATIA AMOR**  
**RESISTÊNCIA FORÇA PARADOXO**  
**CRIAÇÃO SAGRADO UNIÃO**

(Registro no caderno da artista-pesquisadora, com impressões das

---

acessíveis para as pessoas transexuais. Ainda é uma luta contínua da comunidade trans para garantir seu pleno direito à assistência social, saúde, assessoria jurídica, segurança e proteção social. Para ilustrar o descaso da sociedade brasileira com a população trans, somente em abril de 2022 que a Sexta Turma do Superior Tribunal de Justiça reconheceu a aplicabilidade da Lei Maria da Penha em caso de violência contra mulheres transsexuais, possibilitando tipificar esses crimes como feminicídio.

<sup>26</sup> A Casa Abrigo Canto de Dália foi implementada em 2004, destinada a acolher temporariamente em local adequado e sigiloso, mulheres e suas filhas(os) em situação de violência doméstica e familiar sob risco de morte, para garantir sua integridade física e psicológica. Oferece um trabalho interdisciplinar com atendimento social, psicológico e orientação jurídica, articulado em rede com os demais equipamentos municipais. A principal ação é promover a segurança das mulheres, o fortalecimento da autoestima e autonomia, bem como a interrupção da violência de gênero. A Casa Abrigo atende às diretrizes da Política Nacional de Enfrentamento à Violência Contra a Mulher e o cumprimento da Lei 11.340/2006 (Lei Maria da Penha), quanto às medidas protetivas (PREFEITURA MUNICIPAL DE LONDRINA, 2022).

últimas oficinas na primeira edição do projeto)

As rodas de conversa eram momentos em que podíamos refletir sobre essas questões relacionadas ao feminismo e à interseccionalidade, bem como sobre sua importância na construção de uma sociedade com equidade de direitos para todas as pessoas. Também eram momentos em que avaliávamos o processo, em busca de adequá-lo conforme a configuração de cada coletivo.

Os jogos, exercícios, estímulos e ações trabalhadas dependiam sempre da resposta dos coletivos às nossas proposições, o que nos lançava ao desafio de estarmos atentas às diferenças de cada grupo para propor atividades adequadas para cada território. Precisávamos de uma flexibilidade metodológica a fim de adequar as oficinas aos contextos, inclusive pelo atendimento prioritário de mulheres em situações de violência doméstica, cujas rotinas instáveis e com altas vulnerabilidades dificultavam a adesão e a frequência em nossas oficinas.

Embora tivessem especificidades de acordo com os territórios, todas as etapas das oficinas eram articuladas e dialogavam entre si, dentro de uma estrutura maior que culminaria na composição e apresentação de uma ação artística, criada pelas artistas.

Para manter essa estrutura, as artistas utilizavam exercícios, textos, imagens, objetos e outros elementos que eram experimentados em todos os coletivos. Com a experimentação, entendemos que esses materiais seriam utilizados na ação final, entre eles o fio vermelho, as narrativas e objetos pessoais, a composição de altares sincréticos, a bolinha, a voz.

Aos poucos, a nossa prática feminista se delineava, com uma metodologia de investigação da potência do corpo-experiência e a experimentação de espaços de partilha e escuta ativa. Entendíamos que ambos os momentos eram complementares e essenciais para a gente se conhecer, pensar nas diferenças e aproximações que nos atravessavam.

Um dos exercícios utilizados para a escuta ativa era a Teia, que nos conectava por meio de um barbante (a princípio branco, depois vermelho). Sentávamos em roda e estimulávamos a fala espontânea, enquanto uma pessoa segurava o rolo de barbante, falava o que quisesse, segurava seu pedaço de fio e passava o rolo adiante para alguém da roda. Enquanto passava de mão em mão, o barbante formava uma teia entre nós, como se estivéssemos conectadas pelos fios.

Abaixo, uma imagem da Teia em destaque, tecida com barbante branco. Atrás da teia branca, em média dez pessoas estavam sentadas em roda, sobre cadeiras pretas. Seguravam os fios do barbante que circulou pela roda. Só aparecem as pernas e os pés das pessoas, o chão de piso claro e uma criança pequena embaixo da teia, perto da mãe.

Figura 11 – Princípio da formação da Teia



Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2018)

Como arte-educadoras, desenvolvíamos uma escuta atenta de cada pessoa e de cada coletivo com quem compartilhávamos as oficinas, de modo que conseguíamos refletir juntas sobre os contextos de violência que nos atravessavam e marcavam nossos corpos. Por meio da experiência, interpretávamos nossas realidades, como uma fonte de conhecimento que deveria ser investigada por cada uma de nós (CURIEL, 2020).

Como destaca Ochy Curiel,

Se a interpretação dessa realidade envolve entendermos como a matriz de opressão atua em nossa própria vida, como somos afetadas por opressões como o racismo, a heterossexualidade, o colonialismo e o classismo, como suas expressões estruturais, ideologias e aspectos interpessoais, então esse trabalho não é sobre categorias analíticas, e sim sobre realidades vividas que precisam de uma compreensão profunda acerca de como foram produzidas (CURIEL, 2020, p. 132).

A partir dessas experiências feministas com mulheridades, passei a compreender nossas identificações como processos, numa perspectiva mais fluida, encontrando nas intersecções muitas histórias não ditas, que marcam os corpos com violência.

Reafirmava na prática as reflexões que fazia sobre quanto mais escondidas, mais enraizadas e naturalizadas essas violências se tornavam e, à medida que vivenciávamos as oficinas, reconhecia a importância do movimento que promovíamos para encontrarmos modos práticos de interromper e enfrentar violências.

Descobríamos na prática a análise interseccional das experiências vivenciadas nas oficinas, que disparavam reflexões sobre os marcadores de raça, gênero, classe, sexualidade e idade, entre outras categorias discriminatórias que se apresentavam. Mas ainda nos faltava referências teóricas para aprofundar as reflexões e reconhecer com mais nitidez a articulação do poder “na produção e agenciamento das relações marcadas pela diferença” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2020, p. 271).

Reconhecer inclusive em nossos processos coletivos, já que algumas vezes reproduzíamos estruturas sexistas, racistas, transfóbicas sem nos darmos conta. Eram as mulheridades que nos alertavam para esses comportamentos preconceituosos. Essa troca era essencial para olharmos com franqueza para nossos contextos e relações sociais, de modo que nos tornávamos cada vez mais conscientes das ações que eram necessárias serem tomadas para contribuir com o enfrentamento das desigualdades e violências.

Só o olhar atento para nossas subjetividades já nos colocava rumo às fissuras nas relações de poder. Juntas reivindicávamos a legitimidade de nossas existências, pluralidades, saberes, diferenças e potências. Evocávamos muitas questões que atravessavam a pluralidade de nossas mulheridades. Aprendíamos a valorizar as produções de nossos conhecimentos, sistematicamente silenciados, anulados, subvalorizados e invisibilizados.

Esse mergulho na experiência artística compartilhada com outras mulheridades promoveu e fortaleceu redes locais de empoderamento e enfrentamento à violência de gênero. Nesses espaços de escuta ativa e partilha, nos acolhíamos, nos apoiávamos e criávamos estratégias pessoais e coletivas.

Buscávamos a produção de conhecimento feminista a partir da experiência

denossos corpos, na contramão da lógica hegemônica da neutralidade do saber e do ser. Construíamos saberes a partir de nós, nossas relações, interconexões e diálogos críticos. Reconhecíamos nossos diferentes pontos de vista, pensávamos e conversávamos sobre eles e encontrávamos caminhos para seguirmos juntas na experimentação de nossos corpos. Quando possível, encadeávamos nossos pensamentos e transformávamos a nós mesmas.

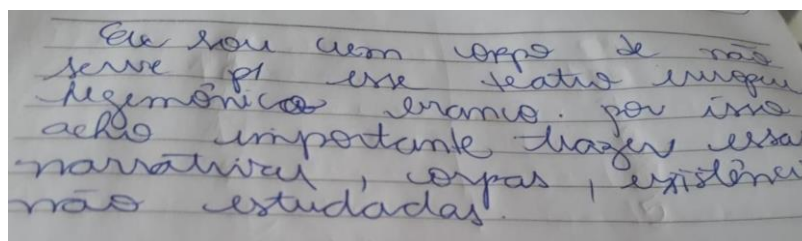
Lembro-me de uma senhora evangélica vinha em todos os encontros, mas de antemão avisou que era proibida de dançar, por causa da igreja. As poucas vezes que falamos a palavra dançar, ela interrompeu o exercício imediatamente e não participou mais naquele encontro.

Passamos então a ter mais cuidado com as palavras e a falar em movimento, em mexer partes do corpo, articulações, para despertar e fortalecer. Nesses momentos, ela se soltava e se permitia dançar. Começou a vir para a oficina com shorts por baixo da saia, para ficar mais à vontade e poder se movimentar mais.

O marido contestou suas saídas rotineiras e quis impedi-la de ir ao CRAS para as oficinas, mas ela driblou a situação. Falou que não viria mais nas oficinas e continuou vindo, escondida do marido e da igreja. Inclusive partilhava esse segredo com uma “irmã de fé” da mesma igreja, que também frequentava em segredo as nossas oficinas.

Começava a perceber que o arcabouço teórico aprendido na academia era insuficiente para compreender essas experiências. Como demonstro na imagem 12, um primeiro registro deste incômodo encontrado em meu caderno de artista, prática de escrita que exercito há bastante tempo e utilizo como material para esta pesquisa. Ele guarda algumas reflexões evocadas pela prática, além de registros de falas compartilhadas durante as oficinas. Na página, relato sobre incômodos com a pesquisa cênica que havia aprendido e que pareciam se distanciar do que eu observava na prática. Este registro foi escrito no final do primeiro ano do projeto.

Figura 12 – Registro de reflexão sobre o projeto *As Marcas no Corpo*



Fonte: Caderno da artista-pesquisadora (2018/2019)



Na imagem, é possível ler a seguinte frase escrita por mim: “Eu sou um corpo que não serve para esse teatro europeu hegemônico e branco. Por isso acho importante trazer essas narrativas, corpos, existências não estudadas”.

Apesar de me reconhecer artista-criadora, percebia uma distância enorme entre as teorias e práticas aprendidas em minha formação, daquilo que construíamos no projeto. Encontrava poucos pontos de diálogos possíveis e me incomodava com essa distância.

Foi a partir da leitura da tese de doutorado *De quem é esse corpo? - a performatividade do feminino no teatro contemporâneo*, de Lucia Romano (2009), que comecei a problematizar com mais consistência o modelo hegemônico e androcentrado que predominava no estudo das Artes Cênicas.

Entendi que as práticas cênicas com as quais tive contato até então buscavam neutralidade do corpo, conquistada a partir de técnicas de treinamento do ator contemporâneo, que pouco tinha a ver com os corpos das mulheridades que atuavam no projeto.

Nada tínhamos de neutro, ao contrário, éramos de tamanha diversidade em formas e vivências, que não cabíamos em classificações. Embora estivéssemos sujeitas ao sistema moderno colonial de gênero que insiste em definir nossas identidades, tínhamos uma imensa potência criativa em nossos corpos-experiência que era despertada durante nossos encontros.

Romano adverte para a neutralidade do discurso de gênero no teatro, que despreza a existência de outros corpos e, conseqüentemente, silencia temáticas relacionadas à produção das mulheres, em especial as feministas. A neutralidade do discurso de gênero no teatro.

[...] oculta a supremacia do corpo masculino enquanto norma de referência para as formas de representação. Tal supremacia significa uma violência contra outros “tipos de corpos” minoritários, obrigados a superar suas diferenças (tornadas incorreções), a fim de participar dos sistemas simbólicos. (ROMANO, 2009, p. 80)

Nossa busca fazia todo sentido, já que rompíamos com a pretensa neutralidade do corpo no teatro e promovíamos a articulação de mulheridades no espaço da cena e da criação. Com isso, reivindicávamos nosso protagonismo histórico, assim como tantas outras mulheres artistas-pesquisadoras apresentadas por Romano (2009). Ela também traziam para o centro de suas práticas a autoria e a criação feminina, baseadas em temáticas, modos de trabalho e estéticas que

respondiam às suas inquietações. Ainda assim, não constavam entre as principais referências sobre a história do teatro estudadas no Brasil.

Naquele momento, buscava referências contemporâneas para compreender a nossa prática, na tentativa de encontrar artistas que dialogavam com o que propúnhamos. Questionava-me sobre que tipo de prática era aquela, que estava entre a arte e a política. Quais caminhos feministas estávamos construindo quando olhávamos para aquelas margens que não eram nomeadas?

Embora eu já tivesse transitado por outras experiências com mulheridades em contexto de múltiplas vulnerabilidades e reconhecesse as questões evocadas sobre gênero, raça, classe, etnia, sexualidade e idade, nesse primeiro ano do projeto, eu ainda conservava um olhar hegemônico, que segue em contínuo processo de desconstrução por meio da prática coletiva.

Por mais que reconhecesse as experiências transexuais, não refletia radicalmente sobre elas, nem aprofundava meus estudos feministas, o que contribuía para a manutenção de um pensamento majoritariamente binário sobre gênero. Assim como não refletia sobre como a branquitude e seus privilégios mantém o racismo estrutural enraizado na sociedade brasileira.

Ainda que no início não percebesse isso, já que transexualidade e racialidade (dentre outros marcadores sociais) nunca foram questões que me atravessassem a carne, eu me deparava com elas na experiência coletiva, quando nomeadas pelas mulheridades que compartilhavam o espaço criativo.

Precisava enxergar essas experiências para aprender com elas e me (re)ver cotidianamente para interromper as minhas próprias atitudes machistas, racistas, transfóbicas. Uma educação do meu olhar feminista interseccional que, de maneira gradativa, desconstruiu colonialidades de poder, de conhecimento, do ser e de gênero (LUGONES, 2020).

Assim como Suely Aldir Messeder (2020), eu me incomodava com a invisibilidade sobre as nossas marcas, o não dito sobre as experiências que vivíamos e o não reconhecimento de nossos saberes. Por isso, considerava importantíssima a escuta ativa para os nossos saberes, localizados em nossos corpos-experiência, para que juntas legitimássemos os nossos próprios conhecimentos.

À medida que estudava a interseccionalidade, a proposição inicial sobre como as violências de gênero eram comuns entre as mulheridades se dissipou.

Passei a reconhecer que essa ideia de opressão comum “foi uma plataforma falsa e desonestaque ofuscou e mistificou a verdadeira natureza – complexa e multiforme – da realidade social da mulher” (HOOKS, 2020, p. 80).

As mulheridades que compartilhavam os espaços criativos conosco eram tão diversas e muitas viviam em situações de complexas vulnerabilidades, que exigia de nós o exercício da escuta ativa. Era o primeiro passo para compreender os seus contextos, aprender com os conhecimentos compartilhados, exercitar a empatia radical e o acolhimento dessas experiências.

Promovíamos ricos espaços de troca que extrapolavam a experimentação artística e nos moviam em direção à desconstrução de nossos desejos iniciais com relação à prática coletiva. A proposta de fazer oficinas de teatro era importante para nós, artistas da cena, que reconhecíamos a potência transformadora da experiência do corpo. Mas, para muitas das mulheridades que chegavam ao projeto, em razão de complexos cenários em que viviam, por vezes o teatro parecia, a princípio, uma experimentação descolada, desnecessária.

Por isso, sempre me perguntava sobre o que era aquilo que provocávamos para além da experiência do corpo. Inicialmente, as experimentações cênicas que planejávamos faziam mais sentido para nós do que para as mulheridades que participavam das oficinas. À medida que ampliávamos a escuta, as atividades se transformavam e estavam abertas a serem modificadas, de acordo com cada coletivo. Na prática, nosso saber específico relacionado às Artes Cênicas era sempre colocado em xeque, assim como nossa metodologia inicial, que se tornou cambiante, pelo confronto entre nossas expectativas e as urgências que se materializavam a cada encontro e com cada pessoa envolvida no processo.

Para além do ensino do teatro, a experiência coletiva nos ensinava tanto e de modo tão transformador que resultava num processo fluido, adequado a cada território e coletivo. Éramos provocadas a examinarmos e transformarmos nossas posturas sexistas, racistas, classistas, transfóbicas perante outras mulheridades.

Respondíamos o chamado à responsabilidade que bell hooks (2020) fez pra nós, ativistas brancas, quando nos advertiu que deveríamos perceber como nossos privilégios interferiam diretamente em nossas relações com mulheres racializadas e de classe social distinta.

A prática com mulheridades nos moveu em direção a essa responsabilização e, durante o processo, reconhecemos a distância entre nossas projeções como

artistas e as possibilidades reais de desenvolver as ações programadas. Por isso, afinamos nossa escuta ativa, abrimos espaços para novos aprendizados e reconhecemos que o que nos movia artisticamente eram os encontros, mais do que qualquer técnica ou experimentação cênica, que por vezes era interrompida ou modificada para que acolhêssemos quem precisasse.

Com o projeto, aprendemos a exercitar constantemente o reconhecimento das diferenças de raça, classe, sexualidade, gênero que existem entre as mulheridades, bem como os nossos privilégios e como eles operam na manutenção do sistema das estruturas de poder. Descobríamos ferramentas para desarticular o racismo, sexismo, classismo, heterossexismo, cisgeneridade e outras formas de discriminação.

Racismo, a crença na superioridade inata de uma raça sobre todas as outras e, assim, o direito a predominância. Sexismo, a crença na superioridade inata de um sexo sobre o outro e, assim, o direito à predominância. Discriminação etária. Heterossexismo. Elitismo. Classismo. (LORDE, 2019, p. 240)

Escutar essas vozes invisíveis ao sistema era um caminho para encontrar outros saberes que pudessem embasar nossa pesquisa feminista e contribuir para localizá-la no campo da Arte. Como a pensadora Audre Lorde (2019), que nos ensinou a importância de dizer sobre as diferenças e nomeá-las corretamente, para que saibamos localizá-las sempre.

Se falávamos de uma pesquisa feminista, que buscava a equidade e a justiça social, era urgente perceber como nossas diferenças e a discriminação resultante delas contribuíam para a manutenção do sistema moderno colonial de gênero. Para desarticulá-lo, era necessário reconhecer e agir no combate às desigualdades, num exercício diário de reescrita de nós mesmas, tanto no aspecto epistemológico como nas relações cotidianas.

Conforme estreitávamos os vínculos entre nós, desarticulávamos as crenças no direito a predominância de gênero, raça, sexualidade, idade, classe social e outras marcas discriminatórias, enquanto reconhecíamos as diferenças e como elas se articulavam em nossas relações interpessoais.

Esse movimento antiestrutura foi processual, marcado por muitas dificuldades que contribuíram para (re)conhecermo-nos e transformássemos o projeto no decorrer do tempo. Lembro-me de que tínhamos muitas dúvidas quanto ao processo desde a pré-produção, quando tivemos dúvidas sobre como compor a

identidade visual do projeto e criar materiais de divulgação, que dialogassem com essas mulheridades em situação de vulnerabilidades.

Não as conhecíamos e tínhamos dúvidas de como a nossa escolha as atravessariam e se despertariam a curiosidade para acessar as atividades. A partir do contato com as redes de apoio, sabíamos que muitas nem sequer tinham alguma experiência prévia com o fazer teatral, algumas não eram alfabetizadas para ler as informações, muitas acessavam os serviços em situações de extrema vulnerabilidade e não tinham tempo nem atenção para pensar em ler os murais informativos. Na prática, vimos que a ferramenta cartaz não era uma estratégia importante. A divulgação boca a boca entre as mulheridades era mais eficaz que a propaganda.

Abaixo, as imagens 13 e 14, cartazes de divulgação das oficinas. A primeira em roxo, a segunda em verde, ambas com letras predominantemente brancas. Na parte superior, o nome da ação *Oficinas de teatro para mulheres*. Ao centro da imagem, o desenho de 3 mulheres racializadas. Abaixo, o nome do projeto *As Marcas no Corpo* em amarelo e os dias da semana, horário, locais das oficinas, os contatos para inscrições e as logos de patrocínio e apoio.

Figuras 13 e 14 – Primeiro cartaz da oficina *As Marcas no Corpo*



Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2019)

A formação de público nos territórios foi muito complexa, especialmente naqueles lugares mais vulneráveis e onde tivemos pouco apoio dos equipamentos municipais ou das lideranças comunitárias. Durante as oficinas, que tinham restrição

etária, precisamos adaptar a proposta para a acolhida de crianças e adolescentes porque suas cuidadoras queriam participar das atividades e não tinham com quem deixá-las; ou de crianças e adolescentes que se encontravam em tamanha vulnerabilidade que encontraram nas oficinas um lugar de acolhimento.

Inclusive a própria linguagem artística escolhida para as oficinas, delimitada no campo teatral, se tornou uma questão, já que para muitas mulheres era um lugar desconhecido ou desnecessário. Para muitas delas, o importante era garantir a segurança e a sobrevivência.

Para nós, artistas, era um desafio compreender o rumo para o qual o projeto transitava. Inicialmente pensado como ações arte-educativas que disparariam uma performance criada por nós para as mulheres assistirem, começou a ganhar uma dimensão política e artística desconhecida.

Tínhamos objetivos a cumprir na estrutura do projeto, mas não estávamos instrumentalizadas para enfrentar as dificuldades do processo. As adaptações necessárias foram aprendidas na prática com as mulheres e em coletivo. Enfrentamos nossas barreiras juntas porque exercitamos o olhar para a alteridade.

Em coletivo, compreendemos nossas aproximações e distâncias, aprendemos a olhar para os abismos entre nós e a construir redes que nos fortaleceram. Isso porque entendemos a necessidade de escutar a todas e valorizar cada conhecimento compartilhado.

Mais do que experimentar qualquer vivência artística, nossas ações promoviam o reconhecimento entre nós, das nossas marcas, contextos sócio-históricos e culturais, das singularidades de cada uma, bem como sobre habitar os coletivos temporários que formávamos.

Por conta da complexidade dos contextos vividos por muitas de nós, para a composição da ação final, a participação das mulheres era opcional. Embora criássemos partituras e compartilhássemos histórias em nosso espaço de pesquisa, não conseguíamos ensaiar uma estrutura cênica para ser apresentada que contemplasse toda a riqueza de nosso processo.

A ausência de um processo contínuo de pesquisa interferia inclusive na relação que as mulheres estabeleciam com seus corpos. No âmbito privado das oficinas, elas se permitiam observar e serem observadas em ação, sem nenhum constrangimento e com muita expressividade. Mas, quando pensávamos em

mostrar publicamente alguma criação nossa, muitas se sentiam incomodadas, envergonhadase com medo.

Ao longo desse processo de arte-educação, também continuamos com a nossa investigação cênica para a construção da performance apresentada no final do projeto. Tínhamos reuniões de planejamento e de ensaio, para rememorar práticas cênicas, investigar o processo das oficinas e como eles reverberavam em nossa criação. Esse importante espaço de pesquisa artística era um momento para retomara investigação de nossos corpos e processos criativos.

A apresentação da performance foi pensada como uma contrapartida para as mulheridades que se envolveram com o projeto. Quando planejamos essa ação, ainda na concepção do projeto, não sabíamos se conseguiríamos construir alguma ação artística com as mulheridades, então propusemos criar para elas. Parecia, para nós, um modo de promover uma experiência performativa com elas, criada a partir das experiências provocadas em nossos encontros. Ainda não percebíamos como os nossos encontros eram, por si mesmos, performativos.

Por meio deles, promovíamos caminhos para colocar no mundo as vivências e os conhecimentos construídos por todas nós. Queríamos acessar nossas marcas via experiência do corpo, o exercício da teatralidade, a criação ou identificação “[...] de um outro espaço diferente do cotidiano, espaço criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele” (FÉRAL, 2019, p. 86). Entre nós, assumíamos o ato performativo tanto do olhar quanto do fazer. Habitar esses dois lugares em nossos encontros promovia a experimentação de um espaço liminar, que transcendia ao mesmo tempo em que habitava o real.

Pensamos numa ação mais flexível e em diálogo com a performance, nosso principal campo de investigação artística. A performance foi criada por mim e Natalia, nos momentos em que reservamos para ensaiar. Além de nossos encontros nas oficinas, mantínhamos uma rotina de ensaio, estudo, pesquisa e avaliação do projeto, o que nos permitiu conceber a ação e escolher seus elementos.

Assim, criamos a performance *Conexões Híbridas e Memórias Marginais*, composta a partir de elementos trabalhados em oficina, sejam exercícios, objetos, imagens, histórias pessoais, notícias e depoimentos compartilhados entre nós. A ação se iniciava com as performers retirando de suas mochilas todos os objetos contidos ali, espalhados aleatoriamente no chão.

Esses objetos eram proposições das performers e elementos comuns em

todas as ações. Os outros objetos que foram partilhados, doados e trazidos durante as oficinas mudavam conforme o território. Eles ganharam significações a partir de nossos encontros e diziam respeito às nossas histórias e aos nossos segredos compartilhados. Assumiram na performance uma dimensão sagrada que nos conectava com todas as mulheridades que caminharam conosco no projeto.

As performers se olhavam e, em silêncio, começavam a arrumar os objetos no espaço: no centro ao chão, a disposição de dois vestidos sujos de barro, um branco e um azul, colocados frente a frente. Entre eles, duas bolas de barbante vermelho. Próximo a um lugar mais acessível às espectadoras, eram dispostas vendas vermelhas para serem usadas.

Nas imagens 15 e 16, a performance realizada no centro comunitário da Ciranda da Cultura, organização que representa os moradores daquela comunidade periférica. Na foto acima, os vestidos dispostos no chão com os novelos de barbante vermelho entre eles. Ao lado de cada vestido, é possível ver pernas de duas pessoas, que estão tirando as suas calças. No chão, próximo aos pés, camisetas dobradas, retiradas antes das calças.

Na foto abaixo, no mesmo espaço, a sequência da ação, enquanto as duas performers estão com a roupa da cor de suas peles, entre terminar de colocar no chão as peças recém-dobradas e pegar os vestidos.

Figura 15 – Detalhes da troca de roupas na performance



Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2019)

Figura 16 – Detalhes da troca de roupas na performance



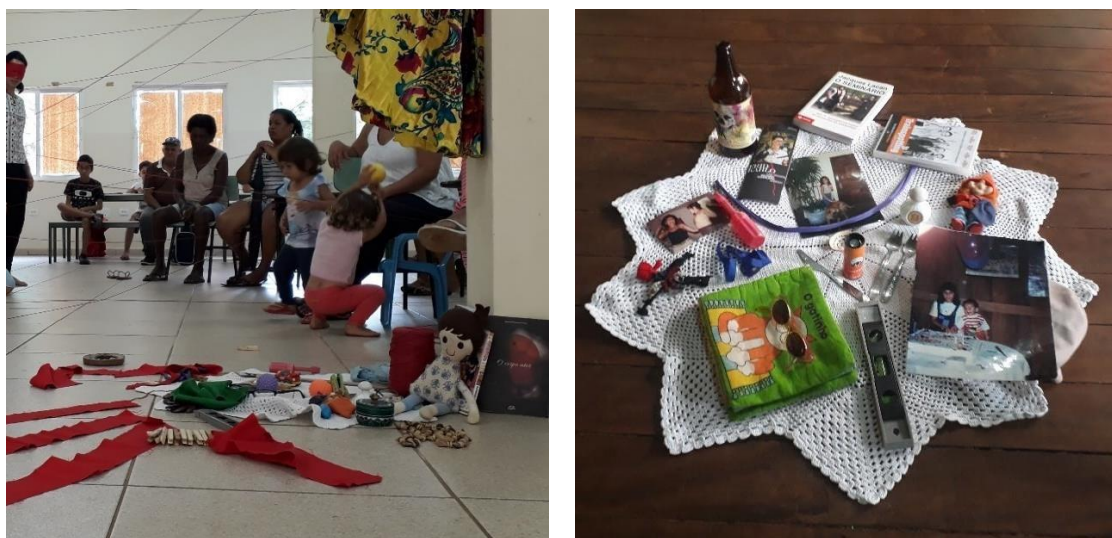
Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2019)



Os objetos espalhados pelo chão eram colocados em nosso altar sincrético, que mudava a visualidade a partir do território aonde a performance era realizada. Para montá-lo, caminhávamos e nos olhávamos, a procura no espaço de um lugar para instalá-lo. Quando descobríamos a base de nosso altar, começávamos a dispor os objetos nela de maneira intuitiva.

Nas imagens 17 e 18, apresentadas abaixo, o altar sincrético montado em diferentes territórios, na Biblioteca Eugênia Monfrinati e na Casa da Vila, respectivamente.

Figuras 17 e 18 – Altares sincréticos da performance *Conexões Híbridas e Memórias Marginais* (2018-2019)



Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2018-2019)

Na primeira foto, observamos o altar sincrético em destaque. Ele foi instalado para ocupar do plano alto até o baixo. No canto direito da imagem, está instalado o vestido amarelo com flores coloridas num pilar. Livros encostados no pilar, novela debarbante vermelho, uma boneca artesanal. No chão, diversas miudezas, entre pregadores, bonecos, óculos, caixinhas, lembrança de Dia das Mães, um *panuello* verde, entre outros objetos, dispostos sob um tapete branco de crochê. Vendas vermelhas e outros objetos estão distribuídos em volta do altar. Ao fundo, mulheridades e crianças sentadas em cadeiras, observando a ação.

Na segunda foto, o altar sincrético instalado no tapete branco de crochê, sobreo chão de madeira próximo a uma parede com janela. Nele estão colocadas fotos, um livro infantil, óculos, uma garrafa de cerveja, livros, filmes e outros objetos compartilhados. O mesmo vestido amarelo não aparece nessa foto, mas foi

instaladona janela acima do altar, ao lado das vendas vermelhas.

Após concluída a composição do altar, preparávamos nossos corpos. A primeira ação era trocar de roupas, despir da cotidiana e colocar um figurino preparadopara a ocasião. Por baixo de nossas roupas, usávamos uma camiseta e calcinha da cor de nossa pele, que causava uma primeira impressão de corpos despidos. Como não podíamos estar nuas nos locais de apresentação, queríamos causar a sensaçãoda nudez.

Os vestidos sujos de terra remetiam aos resquícios de roupas encontradas em vielas e vias públicas junto aos corpos de mulheridades violentadas, tão comuns nasimagens desses crimes. A escolha da roupa justa, decotada e curta era uma provocação para revelar partes escondidas e evidenciar as vulnerabilidades de nossos corpos expostos. Um lembrete que a violência é cotidiana, inclusive por meio do julgamento que nos é imputado a partir de nossas escolhas, sejam das roupas oudas ações.

A princípio, a escolha por um figurino era uma tentativa de remeter a um signo do teatro, brincar com ele na ação e provocar o olhar da espectadora. Pensávamos que as roupas pudessem remeter a um espaço cênico, construído a partir desse olhar. Era uma tentativa de conectar certa a teatralidade (relacionada ao evento teatral) que “[...] não é, ela é para alguém, quer dizer que ela é para o outro” (FÉRAL, 2019, p. 161).

Entretanto, nossa ação não era teatral, havia a busca pela experiência da performance. O fato de nos despirmos e nos trocarmos na frente do público não criavauma ficção, ao contrário, nos convocava para a ação realizada. Estávamos ali, inteirase presentificadas, expostas a qualquer situação que se desdobrasse de nossa proposta. Enquanto isso, mantínhamos nossos olhares conectados e, posicionadas uma em frente à outra, encontrávamos no nosso tempo da ação.

Assim, a ação que realizávamos escapava a toda representação, era parte do acontecimento que deslocava os sentidos das pessoas. Era a busca pela criação de um espaço transitório. Que espaço era aquele que acessávamos na performance, já experimentado em certa medida nas oficinas? A questão começava a se apresentar, mas só seria aprofundada mais adiante.

Após a troca de roupa, emitíamos nosso som pela primeira vez. Trazíamos paraa ação os exercícios de preparação vocal ensinados para as mulheridades nas oficinas. Era uma tentativa de compor a performance a partir de atividades comuns

compartilhadas entre todas nós, para que as mulheridades se sentissem o mais à vontade possível ao adentrar a ação.

Inclusive, propúnhamos a montagem do altar e preparação vocal porque eram exercícios realizados em oficina que transmitiam a segurança da coletividade, pois já haviam sido bastante experimentados em oficina. A própria performance foi vivenciada no último encontro em cada território, e as mulheridades foram convidadas para as apresentações públicas, orientadas a entrar na ação a qualquer tempo, se assim desejassem.

Como ao longo das oficinas trabalhamos muito com um barbante vermelho, em muitos momentos evocávamos a imagem da Teia, em que as linhas conectavam nossos corpos, histórias, memórias e objetos. A partir dessa imagem, construíamos uma enorme Teia pelo espaço, atando o barbante em pontos diversos. A intenção era conectar a nós, o público e o altar, de modo que no final do novelo tivéssemos uma grande cama de gato<sup>27</sup> tecida por todo o espaço.

Na imagem 19, a instalação da Teia pelo espaço. Fios de barbante vermelho se cruzam e ocupam o espaço de uma sala, de paredes verdes de madeira e piso marrom do mesmo material. Quatro performers estão vendadas com tiras de tecido vermelha, uma está sentada e as outras caminham entre os fios. Uma delas sorri.

Figura 19 – Instalação da Teia na Casa da Vila (2019)



Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2019)

---

<sup>27</sup> Cama de gato é uma brincadeira comum na Educação Infantil, que envolve o uso de barbante emaranhado e distribuído tridimensionalmente pelo espaço, para estimular o deslocamento da criança entre os fios. A brincadeira possui variações, pode ser feita em duplas, utilizando as mãos para montar a *cama de gato*, ou em roda, na formação do emaranhado em plano bidimensional. Durante as oficinas, experimentamos o exercício em roda e pelo espaço.

Com a Teia pronta, buscávamos a venda, oferecíamos ao público e, em seguida, cobríamos nossos olhos. Vendadas, começávamos a caminhar pelos fios e falar incessantemente fragmentos, histórias e relatos escutados ao longo do projeto, ora sussurrando, gritando, falando ou interagindo entre nós.

Essa performance foi apresentada em todos os territórios pelos quais a oficina passou, e as pessoas que participaram do processo foram convidadas a compor a ação, seja como espectadoras ou performers. Foram realizadas seis apresentações com uma média de público de 200 pessoas. Nelas, compartilhamos alguns fragmentos de histórias e memórias das participantes do projeto, emaranhados com depoimentos pessoais e escutados em espaços de convivência. Resgatávamos essas memórias durante a ação e falávamos das marcas, opressões, violências, mas também dos encontros, superações, partilhas e sororidade.

A circulação nesses espaços foi importante para o encerramento para o projeto, pois conseguimos trazer visibilidade para as nossas questões, de modo a proporcionar ao público a reflexão sobre o assunto. As pessoas foram receptivas e interagiram com a performance, reconhecendo-se nas conexões, disparadas pelas histórias e memórias partilhadas entre todas nós, durante as oficinas e as apresentações.

Por meio dos aspectos autobiográficos acessados durante as oficinas, inscrevemos em nossos espaços de partilha novas discursividades. Elas revelavam tanto questões íntimas de cada uma de nós como coletivas, que atravessavam nossos corpos. Evidenciávamos nossas experiências autorais e não normativas, de modo que exercitávamos a crítica durante nossas ações performativas e, assim, contribuíamos para a criação de um espaço discursivo contra-hegemônico (BERNSTEIN, 2001).

Ativávamos as principais características da performance elencada por Ana Bernstein (2001), definidas como o caráter autoral em que há a imbricação entre o sujeito e o objeto e a promoção de uma relação intersubjetiva entre nós e as espectadoras, “[...] trazendo à luz a relação entre visão e significado, entre o ato de fazer e o ser” (BERNSTEIN, 2001, p. 92).

Inscrevíamo-nos nossas discursividades em busca de promover rupturas com as estruturas normativas que nos oprimiam, bem como reafirmar nossa existência e potência enquanto corpos políticos e coletivos. O ato performativo

evocava elementos pessoais e/ou coletivos, expressos por nossos corpos-experiência, que culminavam em uma série de possibilidades de significações.

Foi a partir das apresentações e da avaliação final deste primeiro ano de projeto que consegui localizar com mais nitidez a nossa pesquisa. Compreendi que acessávamos o jogo teatral no processo, mas nosso foco era a experimentação de corpos-experiências que se encontravam para um fazer artístico híbrido e aberto ao acontecimento.

Investigávamos atos performativos instalados em diferentes espaços transitórios. A experimentação dos acontecimentos culminava em espaços de cambiantes que se estabeleciam durante o processo. Isso nos conduziu para a investigação daquilo que estava às margens do fazer teatral, seja no âmbito das oficinas ou na apresentação da performance.

Portanto, era mais interessante olhar para o que acontecia nessas margens do que pensar a teatralidade no recorte cênico. Em nossa prática, reconhecíamos distâncias e aproximações da experimentação teatral em relação à performance (FÉRAL, 2019).

Queríamos compreender o que era esse entrelugar tênue que promovíamos, em que se estabelecia um diálogo entre a teatralidade e a performatividade, mas não se localizava num campo específico. Reconhecíamos a sua potência criativa e críticos resultados das experimentações híbridas, poéticas e políticas que promovíamos.

Que margens eram essas? Qual era esse espaço transitório que dialogava com diversas linguagens artísticas, ao mesmo tempo em que, embora provocasse questões autobiográficas e subjetivas, sempre encontrava um caminho de reflexão e crítica, em diálogo com a perspectiva feminista interseccional?

Em busca de aprofundar a nossa prática e compreender um pouco mais sobre as questões evocadas, iniciamos a segunda edição do projeto, que ocorreu entre meados de 2019 e março de 2020, quando as atividades foram interrompidas em decorrência da pandemia da covid-19.

Oferecemos cinco oficinas de introdução ao teatro com oito encontros, destinadas prioritariamente às mulheres em situação de vulnerabilidade social e violência doméstica. Foram realizadas no Jardim Nossa Senhora da Paz<sup>28</sup>, no

---

<sup>28</sup> Conhecido como Favela da Bratac, o território participou do projeto *Cirandando Londrina* (UEL), por

CRASSul B, em parceria com a Escola de Circo de Londrina<sup>29</sup>, no CCI – Norte, no CRAS Leste, no CCI Leste e na Vila Cultural Canto do MARL. Novamente escolhemos cinco regiões urbanas da cidade, ainda com a perspectiva da descentralização das ações e ampliação do alcance geográfico do projeto.

Mantivemos as parcerias já estabelecidas anteriormente, com um diferencial importante com relação ao SMAS. Nessa edição, não tivemos o fornecimento de passagens de ônibus para a mulheridades, por alegação de cortes orçamentários da pasta. Aliado a isso, a equipe do CRAS Leste estava em defasagem e com sobrecarga de trabalho, o que resultou em pouco apoio para a busca ativa de participantes.

Ainda que oferecêssemos uma vivência potente, continuamos com dificuldades para estruturar um grupo estável, especialmente quando inseridas em territórios mais complexos, como no caso do CRAS Leste, cujo local de atendimento é de mais difícil acesso para os bairros mais vulneráveis do território.

Mesmo com os encaminhamentos da equipe, a ausência das passagens de ônibus foi um dificultador. Refletiu diretamente no alcance do projeto já que muitas mulheridades que antes conseguiam chegar nas oficinas nos equipamentos da SMAS, já não conseguiam mais por falta de transporte. Na região leste, não existe um espaço adequado para a realização das oficinas e, em decorrência desses empecilhos, não conseguimos público. Transferimos nossas ações para o CCI Leste, que contava com um público de mulheridades frequente para atividades de dança e baile. Com essas mulheridades, conseguimos realizar a oficina de iniciação.

As marcas da colonialidade também são observadas nesse caso em que o Estado negligencia o acesso da população mais economicamente vulnerável aos equipamentos e bens culturais. A pequena verba necessária para fornecer os passes foi cortada, curiosamente, para nossa ação, que propunha a investigação do

---

meio do qual formou o coletivo Ciranda da Paz, a partir da organização da juventude, ávida em debater as desigualdades, o racismo e garantir pelo menos o mínimo de acesso aos bens culturais produzidos na cidade. Durante a primeira edição do projeto, nós nos aproximamos de uma das integrantes do coletivo, psicóloga que também atua na Ciranda da Cultura. Essa aproximação foi essencial para estreitarmos os vínculos com o território e realizar ações continuadas.

<sup>29</sup> Algumas atividades do serviço sócio educativo da Escola de Circo de Londrina (Associação de Circo de Londrina / ALC) são oferecidas no espaço físico do CRAS Sul B, para facilitar o acesso das crianças e adolescentes da região, bem negligenciada em equipamentos culturais. Por meio de uma articulação com a equipe do CRAS Sul B e da ALC, atendemos as adolescentes e suas mães durante a edição do projeto. Nesse caso em específico, trabalhamos com crianças a partir de 9 anos, adaptando as atividades e as rodas de conversa em respeito a esta faixa etária. Mesmo com todo nosso cuidado, as participantes compartilharam difíceis relatos de violência de gênero vivenciados por elas.

corpo, da expressividade, da reflexão e pensamento crítico.

Além dessas ações, oferecemos duas oficinas de aprofundamento à linguagem teatral, no CCI – N e no Canto do MARL. Essas ações foram pensadas para atender a demanda daquelas que participaram da edição passada e manifestaram o interesse em continuar com a pesquisa cênica.

Valorizamos as Teias já construídas com mulheridades, serviços, espaços culturais e comunitários. Elas se materializaram nessas parcerias e redes, mas também na experimentação artística. Pensávamos as oficinas como espaços de experimentação cênica e performativa conectados com as histórias, memórias e corpos de cada pessoa envolvida. Inclusive a nós, artistas, que nos colocávamos em processo criativo com elas.

De modo geral, a estrutura das oficinas de iniciação e aprofundamento eram semelhantes ao processo desenvolvido na edição anterior. Partíamos da estrutura já criada e adaptávamos as propostas segundo o que cada coletivo trazia para nossa Teia. Entretanto, havia algumas diferenças com relação ao processo de criação e aprofundamento da pesquisa corporal.

As oficinas de iniciação eram conduzidas para a experimentação da palavra espontânea, a evocação da memória, a relação com objetos pessoais e coletivos, a construção e a instalação da Teia. Finalizávamos a oficina com a realização da performance *Conexões Híbridas e Memórias Marginais* entre nós mesmas, no espaço privado da oficina, ou com público, a critério das mulheridades envolvidas.

Destaco a experiência vivenciada das oficinas de iniciação experimentadas na Favela da Bratac. O território periférico se encontra localizado na beira de uma rodovia que cruza a cidade e faz perímetro com a empresa Fiação Bratac, tradicional empresa de colonos japoneses que produz fios de seda para exportação. Seus muros atravessam a favela na mesma medida que a indústria atravessa a vida daquelas trabalhadoras. Revela na geografia a gritante desigualdade social separada pelos tijolos da propriedade.

A chegada no território se deu por meio do estreitamento de vínculos com o coletivo Ciranda da Paz. Formamos um pequeno coletivo, que variava entre 5 e 10 pessoas, com representantes do Ciranda sempre presentes, além das muitas crianças que ocupavam o centro comunitário quando este ficava aberto ou acompanhavam suas mães nas atividades.

Embora nosso coletivo ali fosse muito diminuto, estabelecemos um laço

fortalecido com todas. Assim como outras tantas mulheridades que conheci nesta trajetória, as participantes do Ciranda da Paz me ensinaram a escutar com atenção as demandas do território para além dos objetivos do projeto cênico e transformá-lo quando necessário.

A experiência no Ciranda da Paz foi disparadora de muita crítica e transformação em mim mesma, especialmente no entendimento de minha educação racista e a necessidade de estar sempre atenta para esta questão em todas as relações. Aquelas mulheridades me ensinaram a ampliar mais a escuta ativa para as demandas do território, a apurar a minha atenção para reconhecer o que estava à margem, escondido, não-dito.

Com esse coletivo, percebi a importância de valorizar o saber localizado daquelas mulheridades e efetivamente construir nossas ações “junto com elas”, em vez de “para elas”. Assim, compreendi que “[...] reconstituir a fala da sujeita é perceber o movimento da produção do conhecimento local no âmbito de um oráculo” (MESSEDER, 2020, p. 156).

Na Bratac ficou evidente que a demanda daquelas pessoas era, principalmente, ocupar e conquistar o direito ao usufruto do centro comunitário<sup>30</sup> para fomentar a efervescente produção cultural da comunidade. Também relatavam o desejo por buscar recursos públicos para investir no espaço e nas ações artísticas locais.

As demandas da comunidade eram distantes de nossa proposta de oficina. Mais uma vez nos perguntávamos sobre como responder às necessidades da comunidade por meio da prática artística.

Essa era uma das questões mais debatidas por nós, sempre disparada a partir de nossas experimentações. As propostas culturais que chegavam ao território eram boas, mas nunca foram suficientes para expressar a diversidade cultural produzida ali. O que vinha de fora era estrangeiro, a partir de um desejo e objetivos de pessoas outras, como nós, que não compartilhavam daquele cotidiano e nem daqueles fazeres artísticos localizados.

---

<sup>30</sup> As moradoras relataram que o espaço foi construído por um padre que fazia caridade no território. Quando ele adoeceu, doou o centro comunitário para a creche do bairro. A diretora da creche assumiu uma postura autoritária e impediu os moradores de utilizarem o espaço. Até que houve uma organização da juventude local e, com a mediação de integrantes do Ciranda da Paz, o espaço foi cedido para uso do coletivo, sob sua inteira responsabilidade, inclusive para reformas e manutenções necessárias.



Para o encerramento do projeto, experimentamos nossa performance com as mulheridades que participavam das oficinas. Naquele território, elas preferiram realizar em espaço íntimo, no centro comunitário e no horário da oficina. Ainda que uma experiência privada, a performance evocou em todas nós muitas conexões, quereverberam até hoje.

No caso das oficinas de aprofundamento, tínhamos dois públicos bastante distintos. No CCI – N, com idosas entre 65 e 95 anos. O tempo de desenvolvimento das propostas era mais lento e elas também tinham uma grande necessidade de falar. Encontramos pessoas idosas com histórias marcadas pela solidão, por relacionamentos abusivos, que haviam vivido caladas para atender as demandas da família e se encontravam agora sozinhas, pela viuvez ou abandono.

As atividades eram sempre adaptadas pensando nas limitações de movimentos que poderiam ter aqueles corpos envelhecidos e enrijecidos pelo tempo e pelo silêncio. Sempre nos surpreendíamos com seus corpos, pois elas se envolviam e experimentavam seus corpos nos limites.

Entre nós, algumas aposentadas que tinham um pouco mais de estabilidade e outras desempregadas por conta da idade ou algum problema crônico de saúde, sem direito à aposentadoria ou que viviam com o auxílio de familiares e benefícios sociais. Muitas delas analfabetas ou sem concluir a educação básica, por imposição familiar, que na época valorizava mais o casamento que a educação.

Havia mulheres brancas e racializadas. Nesse coletivo, as intersecções de raça e classe se destacavam, assim como eram perceptíveis os privilégios da branquitude. Em geral, as mulheres brancas mantiveram um casamento estável, ainda que abusivo, tinham mais estabilidade financeira e maior acesso aos estudos, com mais presença da família em seus cotidianos e cuidados.

As negras e racializadas eram mais solitárias, tanto no sentido de não manter um relacionamento afetivo duradouro como nas vivências como cuidadoras solo (sejadas filhas, como das netas), com presença menos expressiva das famílias em seus cotidianos. Um exemplo que me marcou muito foi uma das participantes, mulher negra de 69 anos que, meses depois do encerramento de nossas oficinas, foi encontrada morta em sua casa pela vizinhança, alguns dias após ter sofrido um infarte.

O trabalho com as idosas evidenciou a importância de nossa trajetória no fortalecimento de vínculos entre elas e a formação de redes de apoio. Nossas

práticas começavam a responder questões daquela comunidade por meio da experimentação artística.

Com elas, promovíamos mais jogos de fala espontânea, abríamos muitas rodas de conversa e espaços de escuta. Também mantivemos os grupos mais fluidos entre si, de modo que muitas delas participaram das oficinas de iniciação e de aprofundamento. Inclusive, no encerramento das oficinas de iniciação, em que promovíamos a experiência da performance, elas optaram por convidar familiares e amigas para assistir à ação. Ali conseguiram falar muitas coisas importantes e não ditas sobre os atravessamentos do cotidiano, o que despertou o interesse de algumas convidadas em compor nossa Teia e falar sobre si e suas relações.

Já no Canto do MARL, aprofundávamos as investigações sobre nós e nossas Teias, a evocação das palavras espontâneas, memórias e a investigação dos objetos-memória. Com esse coletivo, tivemos momentos destacados em que fizemos oficinas intensivas com encontros de seis horas, para introduzir o conceito de performance e apresentar referências, além de realizar algumas performances, inclusive experimentar a performance *Invólucro: uma poética do nascer*.

Nesse território, a maioria das mulheridades que acessou a oficina chegou de maneira espontânea, a partir das divulgações que fizemos nas redes sociais e mídia local. Grande parte dessas mulheridades eram brancas, e os privilégios em relação às outras participantes era nítido. Com exceção de algumas mulheridades em situação de rua e trabalhadoras sexuais encaminhadas pelo Centro POP<sup>31</sup> e poucas racializadas periféricas, a maioria teve acesso à educação, entre estudantes do ensino médio, universitárias ou com curso superior completo.

Nesse coletivo, algumas mulheridades demoraram mais tempo para falar e/ou reconhecer situações de violência vivenciadas, em grande medida porque tinham melhores redes de apoio para enfrentá-las e se fortalecerem. Mas, à medida que escutavam as demais e experimentavam algumas de nossas propostas, acessavam e reconheciam suas próprias marcas, dissidências e privilégios.

Inclusive as mulheridades desse coletivo se apropriavam com maior facilidade das propostas, permitiam-se com mais naturalidade a vivência do corpo, identificavam-se mais com a linguagem teatral e inicialmente se mostravam mais

---

<sup>31</sup> Centro de Referência em Assistência Social direcionado para o atendimento da população de rua.

disponíveis para a experimentação.

Com nossas oficinas, considerávamos cada uma de nós detentora de importantes saberes a serem partilhados naqueles espaços, com uma infinidade de possibilidades criativas. Estabelecíamos conexões fundamentais para refletirmos sobre os diferentes contextos que nos atravessavam e olharmos para além da superfície. Não havia corpo/ação certa ou errada, o importante era a presença e a abertura para a experimentação.

Assim, refletíamos sobre nós mesmas, nossos encontros, desencontros, nossos lugares e nossos nós, de modo que pudéssemos enunciar experiências, diferenças e memórias. Mais tarde compreendi que a investigação de nossos corpos-experiência era um caminho de descoberta da potência do que Camila Bastos Bacellar chamou de corpo-encruzilhada, por meio das alianças afetivas que tecíamos entre nós.

Para Bacellar (2017), o corpo-encruzilhada convoca o pensamento feminista interseccional, no sentido de interconectar os marcadores sociais que nos expõem às pressões e privilégios, segundo as marcas e contextos que nos atravessam. É também uma maneira de fluir desejos, descobrir processos de singularização, habitaras contradições que nos perpassam, de modo que o corpo-encruzilhada seja o movimento, revelado nos caminhos que se encontram.

Nós criávamos uma metodologia que seguia nessa direção, com a utilização de jogos, movimentos e ações que identificavam as nossas marcas mais latentes e/ou evidentes. Aprendíamos a refletir sobre elas de maneira interseccionada, levando em consideração questões raciais, sexuais, etárias, de classe e gênero, que de alguma forma estivessem ligadas às dissidências de nossos corpos. Durante o processo de criação cênica, elaborávamos essas relações investigadas sobre nossos corpos e presenciávamos ações *performativas* muito potentes.

Embora naquele momento ainda não nomeássemos nossas ações como performativas, desenvolvíamos poéticas que evocavam as intersecções que operavam em cada uma de nós e nos conduziam pelos nossos corpos-experiência.

Convocávamos as mulheridades a se lançarem em ato inerentemente político de evocar e nomear a própria história, relacionadas ao contexto histórico-cultural, político e socioeconômico (BACELLAR, 2017). Estávamos implicadas

[...] na *performance* e no cotidiano da vida com uma consciência expandida sobre os enredamentos de mundo que nos dão contorno

podendo assim refletir criticamente sobre eles e tecer alianças afetivas para habitar o próprio corpo. É também atentar para o que está em tensionamento no corpo, o que tensiona cada corpo, como ele subjetiva-se e em que encruzadas busca dar densidade as suas paisagens existenciais (BACELLAR, 2017, p. 13).

Habitávamos corpos-experiência, memórias e afetos que se teciam entre nós, encontrávamos o que tensionava cada uma de nós e pensávamos sobre nossos contextos, encontrávamos caminhos para o enfrentamento de situações opressoras.

Sabíamos que enfrentaríamos muitas dificuldades naquela segunda edição doprojeto, já que continuávamos a atender mulheridades em situação de risco social e violência. Naquele momento, estávamos mais preparadas para experimentar coletivos fluidos, com grande rotatividade de pessoas. Para aquelas que conseguiam acompanhar toda a oficina, pensávamos numa estrutura geral que culminaria na vivência da Teia e da performance criada na edição anterior. Tínhamos encontrado um processo que promovia a cada encontro uma potente experiência artística e política dos corpos-experiência dentro de coletivos de mulheridades. Isso porque entendíamos a responsabilidade de promover nossa Arte como “[...] ato de convivência, como espaço de diálogo e encontro” (CABALLERO, 2011, p. 24), em direção às novas discursividades.

Gradativamente, eu reconhecia cada vez mais a potência daquele espaço coletivo e transitório, como uma comunidade temporária que se assemelhava à ideia de *communitas*, “[...] uma anti-estrutura na qual se suspendem as hierarquias, como ‘sociedades abertas’ onde se estabelecem relações igualitárias, espontâneas e não racionais” (CABALLERO, 2011, p. 37).

Em nossas comunidades temporárias, realizávamos ações performativas inscritas em liminaridades, em que se percebiam as intersecções entre aspectos pessoais, sociais, políticos, estéticos e artísticos. Ileana Dieguez Caballero (2011) conceitua liminar como aquilo que se conduz para a relação entre o fenômeno, seja ele ritual ou artístico, e o seu entorno social.

A liminaridade é reconhecida na cena contemporânea no entrecruzamento do ato ético, assumido pela performer, com linguagens artísticas e ativismo, num processo mutável, em trânsito e inacabado, aproximado por Caballero (2014) do conceito de exílio, de não territorialidade.

Essa desterritorialização se expressava em nossa prática artística como uma

forma estética de um ato ético (CABALLERO, 2014), compreendido como nossa responsabilidade perante as mulheridades que compartilharam o processo conosco, que se materializavam nas experimentações dos acontecimentos propostos.

Isso nos conduziu para a investigação daquilo que estava às margens do fazerteatral, seja no âmbito das oficinas ou na apresentação da performance. Construíamos nossa prática nas liminaridades por meio da criação de espaços que habitavam uma zona complexa de cruzamento entre arte e vida, condição ética e criação estética (CABALLERO, 2011).

Em nosso cenário liminar, construímos novas Teias, fortalecemos laços importantes e promovemos experiências artísticas e políticas que contribuíram para as mulheridades enfrentarem violências de gênero, ao mesmo tempo em que resultou em criações cênicas e performativas muito potentes, inclusive entre corpos não legitimados como capazes de fazer Arte.

Penso nessas ações como promotoras de fissuras na lógica do sistema moderno colonial de gênero, que permitem a descoberta sobre outras possibilidades para a construção de nossas subjetividades. Reconheço a ampliação da consciênciasobre os marcadores sociais que nos atravessam, interseccionados, como elemento essencial para nossas práticas liminares, pois nos possibilita lançar novos olhares sobre a vida e romper com ciclos de violência, submissão e opressão.

Nesta trajetória, que compreendeu o período de 2018 até o início da pandemia, reafirmei que o feminismo é uma prática inclusiva, de exercício diário de escuta e empatia radical. Com o início da pandemia, fomos forçadas a adaptar as atividades a serem concluídas para as plataformas digitais. Conseguimos manter vínculo com alguns coletivos, mas o projeto adentrou um campo inacessível para muitas mulheridades que caminharam conosco até aquele momento. Precisávamos desbravar novos caminhos, sobre os quais falarei no próximo capítulo.

### 3 ISOLAMENTO PANDÊMICO: PESQUISA COM O NINFEIAS – NÚCLEO DE INVESTIGAÇÕES FEMINISTAS

*GERMINAR<sup>32</sup>*  
*Nascemos imensidão*  
*Perdemos a conexão*  
*Pela doença de ouvir*  
*A voz da falsa razão*  
*Abrindo os olhos sem acordar*  
*Fechando o olho da intuição*  
*Abrimos mão de enxergar*  
*O desabrochar da vida*  
*Obedecer, entristecer*  
*Procrastinar, sem tempo de ser*  
*O que a nossa alma pede*  
*Dentro de nós acumulamos pesos cruéis*  
*Acreditando que é assim que a vida é*  
*Tá na hora de reagir*  
*Entender que somos gigantes*  
*Ocupar o nosso lugar*  
*Acolher nossas almas*  
*Nunca é tarde pra replantar*  
*Nossa terra é de amor infindo*  
*A semente vai germinar*  
*É assim que a vida é*  
*É assim que a vida é*  
(Flaira Ferro e Ylana Queiroga)

No início de 2020, eu carregava grandes expectativas tanto para a pesquisa cênica quanto para minha carreira em produção cultural. Tinha no horizonte o início da circulação do espetáculo *Bizarria: substantivo feminino, boa postura* e havia começado há pouco na produção administrativa da Vila Cultural Canto do MARL, com uma agenda de eventos e compromissos efervescente e muito rica. Abria-se a possibilidade de conhecer artistas de rua do Brasil inteiro, representar o movimento na Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR, realizar eventos estratégicos locais, articular estratégias coletivas para as políticas públicas culturais e aprender ainda mais sobre a gestão de um espaço cultural.

Estava envolvida na produção de outros seis projetos culturais que haviam sido aprovados no último edital do PROMIC (009/2019), apenas no aguardo da

---

<sup>32</sup> Essa música foi composta por Flaira Ferro e Ylana Queiroga em 2019 e compõe o álbum *Virada na Jiraya*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Vu6THzEgJw>. É uma das músicas usadas durante as práticas com mulheres.

liberação do recurso para executá-los.

Com o Marcas no Corpo, estávamos em processo de finalização das oficinas de aprofundamento no CCI-N e no Canto do MARL, previstas para fevereiro e março, respectivamente. Ainda, em meados de fevereiro, havíamos sido procuradas por estudantes de Designer Gráfico do Centro Universitário Filadélfia – UNIFIL, interessadas em produzir todo o material gráfico que quiséssemos para o projeto, como o trabalho de conclusão de curso da graduação.

Entretanto, naquele momento, não previmos a continuidade das oficinas em todos territórios, apenas no MARL. A nova edição do projeto não havia sido aprovada pelo PROMIC e não tínhamos como custear o transporte para as periferias, nem manter a abrangência do projeto.

Consideramos continuar com as ações em nosso espaço de residência artística, que se localiza numa região central, mais acessível para mulheres de territórios diferentes. Para melhorar nossas condições de trabalho, buscávamos outras possibilidades de financiamento para as ações. Enquanto isso, mantínhamos em perspectiva ampliação do coletivo com a continuidade das oficinas no MARL, mesmo que de maneira mais restrita.

A questão estrutural do projeto é muito relevante para ser analisada. Ele é limitado por si só. Por mais que buscássemos a continuidade por meio de fomento público, a ação ainda era temporária. Na lógica do incentivo municipal, são seis meses recursos, durante os quais escrevemos os projetos para submissão em editais, e outros seis meses executando projetos, muitas vezes de maneira atropelada para cumprir os objetivos e entregar os resultados.

Almejavamos que as oficinas se tornassem importantes estratégias para a formação de multiplicadoras da nossa proposta metodológica. Queríamos ampliar o alcance de nossas ações nos territórios e desenvolver o projeto de maneira mais abrangente e continuada. Com reconhecimento, articulação e recursos para que suas ações não dependessem apenas de editais culturais.

Como trabalhadoras da cultura, não vivíamos somente desse projeto, então sempre passávamos por ele de maneira intensa, rápida e também mal remunerada, diante de todo o trabalho que a produção geral demandava. Mas não tínhamos condição de realizá-lo voluntariamente. Além de dispendioso em relação ao tempo necessário para a realização das ações, o projeto o era também em termos financeiros.

Eu estava muito sobrecarregada de trabalhos e cansada por não poder aprofundar a pesquisa com a qualidade de atenção e dedicação que eram necessárias. Não conseguia aprofundar ainda mais o olhar, os processos ficavam em aberto, a sensação de ser estrangeira reverberava, a distância entre nós, o excesso de trabalho. E, ainda, duas crianças que continuavam crescendo e ocupando uma boa parte da minha dedicação diária.

Reverberava o incômodo com a rapidez com que os processos chegavam ao fim. Pareciam sempre inacabados para nós, precisávamos de um tempo para repensar as ações nos territórios, a nós mesmas, a nossa proposta, de modo que conseguíssemos ampliar a pesquisa. E, quem sabe, diminuir nossa frustração, mesm mediante de tantos e tão transformadores aprendizados.

Seríamos sempre as estrangeiras nos territórios. Íamos, propúnhamos a nossa ação a partir de nossos conhecimentos e questões, finalizávamos e voltávamos para o conforto de nossos lares. Enquanto isso, as mulheridades mais vulneráveis que acessavam o projeto usufruíam do momento como uma válvula de escape para seus cotidianos brutais, negligentes, doloridos. Porém, as demandas pela sobrevivência continuavam, assim como as violências, as negligências e as opressões.

O incômodo era mais um indício de que precisávamos decolonizar ainda mais o nosso pensamento. Conseguíamos entender e nos solidarizar com as opressões das mulheridades, reconhecer as interseccionalidades, exercitar a empatia, a alteridade, falar e escutá-las. Mas nos faltava problematizar o nosso privilégio epistêmico naquele processo, pois “[...] a subalternidade precisa deixar de ser objeto e passar a ser sujeito do conhecimento” (CURIEL, 2020, p. 132).

Enquanto partíssemos de nossos conhecimentos, expectativas, desejos e caminhos para propor as ações, manteríamos o lugar de protagonistas daquele processo de produção de conhecimento. Por mais que sentíssemos o incômodo da desterritorialização e efetivamente buscássemos horizontalizar as nossas relações, partíamos de nosso lugar de privilégio, na condição de detentoras de códigos artísticos e propositoras de ações. E nos questionávamos pouco sobre ele.

Como bem nos lembra Audre Lorde,

Enquanto as mulheres brancas ignoram seu privilégio natural de brancura e definem a mulher apenas em termos de sua própria experiência, as mulheres de cor se tornam “outras”, as forasteiras cuja experiência e tradição são “exóticas” demais para se entender



(LORDE, 2019, p. 242).

Inclusive penso ser necessário refletir também sobre nossa frustração. Se não tínhamos nenhuma intenção de sermos “salvadoras” de ninguém, deveríamos abandonar qualquer sombra dessa pretensão. Não éramos superiores àquelas pessoas, mas entrávamos nos territórios a partir de nosso lugar: profissionais artistas com formação superior.

À medida que realizávamos o projeto, reconhecíamos que muitas vezes nosso saber artístico fazia mais sentido para nós do que para as mulheres, era limitado para responder aos anseios da comunidade. Por isso, estávamos sempre abertas para a escuta dessas necessidades e a transformação da prática.

Assim, a prática desconstruía nosso olhar hegemônico ao indicar que os saberes delas eram de extrema urgência e importância. Mas a voz predominante continuava sendo nossa, as proponentes das ações. Não reconhecíamos uma questão que nos saltava aos olhos: em que medida olhávamos para nossos privilégios se o ponto de partida de nossas ações eram nós mesmas? Como radicalizar ainda mais essas ações e pensamentos para de fato decolonizarmos nosso pensamento?

Naquele início de ano, Natalia e eu começávamos a divergir em alguma medida sobre qual era o foco do trabalho. Para ela, havia emergência da investigação do corpo, da expressividade e da criação, inclusive de nós mesmas. Para mim, o interesse maior era pelo espaço liminar que criávamos, embora ainda não o nomeasse assim, nem o compreendesse com tanta nitidez quanto agora.

Ainda que houvesse a distância entre nossas experiências como artistas e as das mulheres presentes nos territórios, após o encerramento, permanecemos em processo, conectadas com os coletivos. Observávamos reverberar questões que emergiram nas oficinas, por meio do maior contato que mantínhamos após o encerramento das oficinas: os grupos de WhatsApp. A maioria das mulheres tinha acesso a eles e, em alguns casos, continuaram ativas como importantes ferramentas de comunicação, informação e apoio entre nós.

### **3.1 A artista em tempos pandêmicos: novos horizontes para a cena feminista**

Em março, fomos surpreendidas pela disseminação da pandemia da covid-19. Com ela, a corrida para adaptar os últimos dois encontros que faltavam no Canto

do MARL e cumprir a burocracia do projeto no prazo. Na época, fizemos as reuniões via WhatsApp, pois era o único canal possível para todas nos encontrarmos. Foi um encerramento precoce, distante, mas importante para compartilharmos a preocupação com as mudanças que estávamos prestes a encarar.

Com o apoio das estudantes da UNIFIL, mantivemos nossas redes sociais ativas, com produção de conteúdo informativo sobre as redes municipais de proteção em casos de violência sexual e doméstica, bem como com outros assuntos relevantes sobre o projeto e nossas ações.

Também fomos motivadas a escrever nosso Manifesto, que se tornou um podcast e cujos trechos foram publicados semanalmente em nosso Instagram, até todo o texto ser disponibilizado na rede. Abaixo, reproduzo o manifesto<sup>33</sup> na íntegra.

Somos um coletivo de mulheres e para mulheres

Cis, trans, não-binárias e homens trans.

Todas aquelas que tem ou tiveram mulheridades inscritas nos corpos

Recusamos a embalagem, o corpo mensurado, medido e comparado

Contestamos o corpo objetificado, consumido e descartado

Rejeitamos o olhar que controla atos e movimentos

Resistimos às todas violências que banalizam, diminuem e ferem  
nossa existência

Somos portadoras de significados alheios

Que nos identificam, nos marcam e pouco dizem de nós

Reivindicamos nosso direito de existir

Com plenitude, pluralidade, liberdade e força

Conectadas

Atravessadas

Marcadas

Por uma sociedade patriarcal, machista, misógina

Conectadas

Atravessadas

Marcadas

Despertamos nossa potência

No corpo-encontro e na Arte

Somos artistas criadoras de sentidos múltiplos

Pretendemos destruir o patriarcado

E reescrever nosso lugar na história

---

<sup>33</sup> O manifesto foi composto coletivamente e pode ser conferido no perfil do Instagram @asmarcasnocorpo, assim com as demais peças produzidas pelas estudantes naquele período. Ele sofreu uma pequena adaptação na primeira estrofe, para ficar mais inclusivo e abranger as identidades plurais que passaram pelo projeto. Em especial, homens trans e pessoas não binárias que não performam mulheridades, mas podem tê-las associadas aos seus corpos e, com isso, sofrer violência de gênero.

Construir a partir da nossa própria Arte,  
do nosso próprio corpo.  
Corpo-memória compartilhado  
Marcas que saltam e aprofundam  
Emerge a consciência de si e da outra  
Corpo-memória investigado  
Cada pedaço da história em nossas mãos  
Para ser transmutado em nova trajetória

Mulher-marca-memória  
Detentora de potência  
Criadora de sons e movimentos  
Ressignifica a vida  
Num ambiente artificial que desnuda o real

Fechamos os olhos para perceber o abismo  
Cultivamos a sororidade para receber o terror

Aqui algo assustador se revela no habitual  
Não fornecemos mais risco que o cotidiano  
Fornecemos mais risco ao cotidiano

Nossos olhos ligam  
Nossos movimentos rompem  
Nossa voz torna comum

A perda de limite é intencional  
Assumimos o risco  
Estamos empoderadas  
Não aceitamos o padrão ordinário

Militamos para escolher  
Nos acolhemos para desobedecer  
Nos apoiamos para fortalecer  
Estabelecemos redes para sobreviver

Somos artistas aqui  
Neste tempo histórico  
Nada mais

Além das informações compartilhadas em nossas redes sociais, a produção do manifesto e do podcast, realizamos durante a pandemia duas transmissões ao vivo no canal do YouTube da Vila Cultural Canto do MARL. A primeira foi realizada em agosto de 2020, para falar sobre a trajetória do projeto *As Marcas no Corpo*, na programação *Cultura em Resistência*, uma ação virtual que convidava artistas para falar sobre seus processos criativos e como enfrentavam os desafios vividos em tempos de pandemia.

A segunda transmissão ao vivo foi realizada em setembro de 2021, como parte da programação da Mostra MARL de Grupos Residentes, inteiramente online

e gratuita e, nela, o coletivo falou sobre o processo de criação e apresentação da performance “Conexões Híbridas e Memórias Marginais” (2019-2020). A Mostra MARL de Grupos Residentes contou com apresentações de seis grupos residentes da Vila Cultural Canto do MARL, que mesmo em período de tantas incertezas, continuaram mobilizados e articulados com o movimento.

O WhatsApp continuou uma ferramenta importante durante esse período de pandemia. Por ali, conseguíamos acompanhar os grupos criados e auxiliar, na medida do possível, com as demandas compartilhadas pelas mulheres. Especialmente em dois territórios que acompanhávamos: o CCI – N<sup>34</sup> e a Favela da Bratac.

No primeiro caso, o prédio aonde as idosas se encontravam foi adaptado como Centro de Vacinação da Covid-19 até o início de 2022. As idosas se apropriaram do grupo e faziam dali um espaço de encontro virtual, desabafo, pedido de ajuda, palavras de conforto, exposição de dúvidas, busca por informações e, também, disseminação de muitas notícias falsas.

Paulo Freire (1987) afirma que a manipulação é o mecanismo de controle e conquista exercido pela elite dominante para manter seu poder e privilégios, de modo que promova uma anestesia das massas populares, para que elas não pensem. Quanto menos conhecimento sócio-histórico e político, mais fácil enganar e manipular informações. Assim, muitas pessoas reproduzem as informações às quais tem acesso, sem um olhar crítico para o contexto social e as camadas de opressões envolvidas.

No caso das idosas, especialmente naquele momento em que elas não estavam inseridas em outras atividades fora de casa, elas tinham o WhatsApp, a família (quando havia) e a igreja para formarem suas opiniões. Sempre que possível, interferíamos e explicávamos a notícia, compartilhando informações verídicas. Parecia-me um dos únicos espaços de partilha que elas mantinham para enfrentar a solidão, amplificada ainda mais no contexto do isolamento social.

Na Favela da Bratac, continuamos a auxiliar a Ciranda da Paz, contribuindo para a formação de agentes culturais no território. Conversávamos sobre as políticas públicas para a cultura, além de contribuir com a elaboração dos primeiros projetos do território, organizar algumas ações de solidariedade com o território e

---

<sup>34</sup> É importante destacar que este grupo continua ativo até hoje, com participação diária das idosas.

continuar a trocar informações importantes sobre como estávamos lidando com o impacto da pandemia.

Ainda no primeiro ano da pandemia, a creche trocou as fechaduras do centro comunitário, impedindo o coletivo e a comunidade de utilizarem o espaço. Todo o material do Ciranda da Paz ficou guardado no local, assim como outros equipamentos doados para a comunidade realizar cursos profissionalizantes de cabeleireira, manicure e panificação.

A *Biblioteca Carolina Maria de Jesus*, que até aquele momento estava sendo estruturada, tinha se tornado um espaço importante para o coletivo, principalmente para continuar as atividades com as crianças, por meio da troca semanal de livros, que eram selecionados, separados e sanitizados para que as crianças pudessem ter algum estímulo à leitura. É importante destacar que naquele período as aulas foram direcionadas para plataformas virtuais e houve uma expressiva evasão escolar.

Os dados sobre a evasão escolar nas escolas municipais de Londrina contabilizaram 560% de aumento (EVASÃO..., 2020) durante a pandemia da covid-19 no ano de 2020, comparado aos anos anteriores. A média anual girava em torno de 800 alunos que deixavam de frequentar e reprovavam por falta. Até outubro de 2020, esse número disparou para 4.500 alunos. Nas escolas estaduais, a cidade contabilizou um aumento de 10% para 15% na taxa de evasão, entre 2020 e 2021, com cerca de dez mil alunos matriculados sem registro de frequência, sejam nas atividades presenciais ou remotas (PANDEMIA..., 2021).

As dificuldades enfrentadas na Favela da Bratac eram um pequeno recorte do cenário estarrecedor vivido por todo o Brasil, que contabilizou mais de 670 mil (CASOS..., 2022) mortes em decorrência do coronavírus. A crise sanitária aliada à crise política foi um prato cheio para o governo de extrema-direita representado pelo ex-presidente da república.

Durante todo o seu governo, diariamente enfrentamos a desinformação da população por meio de notícias falsas disseminadas pela web, a batalha antigênero, a contestação dos direitos da população LGBTQIA+, a negação do direito ao aborto, a valorização das masculinidades e feminilidades tóxicas, a relação abusiva com o meio ambiente, o racismo escancarado. Foi um governo que conduziu a gestão da sexualidade e das relações de gênero por forças conservadoras, com forte discurso pela moralidade sexual como uma estratégia de poder (ALMEIDA, 2020).

Para Guilherme Almeida, em seu artigo *Muito além que a perda da libido*, escrito para a revista *Para além da quarentena: reflexões sobre crise e pandemia* (2020), destaca grupos de apoiadores do governo fascista

[...] a saber: parte dos/as católicos/as e neopentecostais, militares e agentes de segurança, políticos, juizes e outros operadores do Direito, jornalistas e operadores de novas mídias igualmente. Tais agentes permitiram uma propagação viral destas ideias junto a segmentos populares no contexto eleitoral (ALMEIDA, 2020, p. 193).

Com a influência e coalizão desses grupos mais conservadores, a política do controle, do desprezo e da morte se tornou ainda mais cotidiana. Durante aquele governo, todos os dias eu acordava com a sensação de que era um dia pior que o outro, traduzido pelas notícias cotidianas que escancaravam a necropolítica (MBEMBE, 2018) brasileira. Não era como o ditado *um dia de cada vez*. Era o pior dia a cada dia. A desigualdade e a violência ampliaram ainda mais nesse cenário perturbador. Com elas, a violação de direitos humanos.

No âmbito da cultura, enfrentamos muitos percalços. Em meio às incertezas quanto à continuidade de nossos processos artísticos e a produção cultural, nós nos vimos completamente desamparadas pela ausência de políticas emergenciais nas três esferas de poder: municipal, estadual e federal.

O setor cultural se organizou e realizou uma grande articulação nacional de coletivos e trabalhadoras da cultura, para amparar os diversos segmentos artísticos, em resposta ao descaso do governo. Por meio da articulação virtual, com envio em massa de e-mails para deputados e senadores, campanhas virtuais criativas e outras ações importantes, conseguimos a aprovação da Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017, de 2020)<sup>35</sup>. O projeto de lei foi proposto pela deputada Benedita da Silva e teve como relatora a deputada Jandira Feghali. Mesmo com o veto do presidente, a lei foi regulamentada em agosto de 2020 e foi o resultado de uma complexa articulação entre sociedade civil e diversas instâncias do poder público.

Em Londrina, vivíamos o abandono do poder público perante o setor cultural. Mesmo com uma política cultural muito bem estruturada (PROMIC), a Prefeitura de Londrina contingenciou o recurso da cultura em 2020 (FRANÇA, 2020), não pagou os projetos aprovados nos editais de 2019 e não abriu novos editais emergenciais. Toda a articulação do poder público foi para estudar e repassar o recurso da Lei Aldir

---

<sup>35</sup> Acesse o Instagram: @agenciasenado.

Blancdestinado ao município, negligenciando os recursos municipais que poderiam ser utilizados em um momento tão delicado.

Os projetos que estavam em andamento precisaram se adaptar para utilizar o recurso ainda aquele ano ou adiar a execução para um cenário posterior mais viável para sua execução. Nesse caso, os recursos também não eram repassados até a execução do objeto artístico. Diante do contexto de abandono do poder público e das vulnerabilidades econômicas que se tornaram crescentes entre a classe artística, retomamos a articulação do *Fórum Permanente de Cultura*.

O *Fórum Permanente de Cultura*<sup>36</sup> é um espaço autônomo de articulação e mobilização das trabalhadoras de diversos segmentos culturais da cidade, organizadona cidade pela primeira vez em 2000 (SEGLIN, 2000). Retomou suas ações no início da pandemia, em 2020, diante da emergência em que nos encontrávamos enquanto classe trabalhadora.

Tive um papel expressivo na rearticulação do Fórum, em parte por representaro MARL, mas também por ocupar, como suplente, a cadeira de Teatro no Conselho de Cultura de Londrina<sup>37</sup>. Dentro dessa esfera de representação da sociedade civil na política pública municipal, participei do Grupo de Trabalho Emergencial, inicialmente criado para tentar reverter o corte orçamentário da pasta.

Com a rearticulação do fórum, conseguimos ampliar a participação popular nos espaços do conselho, inclusive na participação com direito a voto nas elaborações de propostas dentro do GT Emergencial. Isso foi possível apenas com pressão popular. Para tanto, lançamos o abaixo-assinado e o vídeo-manifesto *A cultura de Londrina não pode morrer*<sup>38</sup>, o manifesto musical *Não deixe a cultura de Londrina morrer*, que tiveram grande repercussão na imprensa local e pressionou o prefeito a escutar nossas demandas.

Embora tenhamos conseguido apresentar pelo menos duas propostas para implementar uma política emergencial com os recursos do PROMIC, ambas foram negadas com a justificativa de que o corte orçamentário era necessário, por conta

---

<sup>36</sup> Acesse o Instagram: @forumculturalondrina.

<sup>37</sup> O Conselho de Cultura de Londrina é um órgão de consulta com finalidade consultiva, fiscalizadora e deliberativa na definição da política cultural e na articulação dos programas culturais. É composto por representantes eleitos, distribuídos entre as áreas culturais e regiões da cidade, e indicados pelo secretário de cultural, entre instituições e funcionários da Secretaria Municipal de Cultura.

<sup>38</sup> O vídeo *A cultura de Londrina não pode morrer* está disponível no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=GCQbEWELVZg>. O manifesto musical *Não deixe a cultura de Londrina morrer* está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=NPS1h5lxexo>.

dabaixa expectativa de arrecadação de impostos municipais mediante o contexto de pandemia. Com a implementação da Aldir Blanc, voltamos nossa energia para planejar o melhor instrumento para aplicação de todo o recurso repassado ao município.

Foram longas horas entre reuniões e debates, com a nítida postura de resistência do poder público e de alguns agentes culturais em debater as nossas urgências. É importante destacar que essas pessoas eram majoritariamente brancas, classe média-alta, com segurança financeira e projetos estratégicos já estabelecidos na cidade de longa data.

Apesar das extremas dificuldades pelas quais passávamos, a chegada do fórum e a ampliação desses espaços populares de debates foram um importante avanço para a política cultura da cidade. Ali pudemos escancarar a dificuldade que agentes culturais das periferias têm para acessar os recursos públicos e validar suas propostas como de interesse para o município.

Com isso, ampliamos os debates sobre racismo estrutural na política municipal, bem como a necessidade de olhar para os territórios periféricos como potência, não apenas como espaços para receber ações culturais fomentadas por agentes de outros territórios. Nesse percurso, contribuí para a aproximação do coletivo Ciranda da Paz desses espaços deliberativos, o que fortaleceu ainda mais os debates sobre as potências criativas das periferias londrinenses.

Recebemos o recurso da Lei Aldir Blanc<sup>39</sup> apenas no início do ano de 2021, após grande campanha midiática promovida nas redes sociais. Nesse ínterim, tivemos uma mudança da gestão da secretaria de cultura, o que atrasou ainda mais a organização de pagamentos e processos. Há de se considerar também que a equipe da secretaria de cultura está em defasagem de pessoal há anos, com sobrecarga para operacionalizar todas as demandas da pasta e a contratação de pessoal é uma reivindicação antiga da classe artística.

Em 2021, a secretaria de cultura abriu novos editais para o recurso remanescente da Lei Aldir Blanc e editais de fomento do PROMIC, a partir de meados do ano. Novamente a sobrecarga de trabalho e a equipe reduzida foram justificativas para que nem todo recurso orçamentário do PROMIC fosse executado naquele ano, nem o remanescente da lei federal repassado a todos os agentes culturais como o

---

<sup>39</sup> Todos os editais da Secretaria de Cultura de Londrina podem ser encontrados no link: <https://portal.londrina.pr.gov.br/incentivo-cultura/promic/editais>.



previsto, até o último dia do ano.

Novamente, o atraso do repasse das verbas nos conduziu para uma manifestação pública. Na penúltima semana do ano, ocupamos durante três dias o saguão da prefeitura, até sermos recebidas pelo prefeito e ele se comprometer publicamente com a execução prevista do orçamento.

Destaco que, nessa ação, participei artisticamente com a instalação da Teia<sup>40</sup>, criada no projeto *As Marcas no Corpo* e trazida para ações artísticas e políticas das quais participo no movimento cultural e feminista da cidade. Escolhi um material diferente para testá-la e passei a usar fio de malha vermelho.

A Teia foi atada na entrada principal da prefeitura, limitando o acesso do público a apenas um corredor lateral. Abaixo, duas imagens da Teia. Na primeira, atada em torno de um totem construído sobre um banco alto de madeira, em que é visível a frase *Vidas negras importam*. Logo abaixo, um cartaz que compõe a Teia, escrito com canetão preto e vermelho sobre cartolina branca: *Prefeito paga a cultura*. Na imagem ao lado, ao fundo pés de agentes culturais entre os fios da Teia, em que é possível ver um cartaz branco com escrita em vermelho dos seguintes dizeres: *Desde 2019 artistas não tem acesso aos recursos da cultura*.

Figuras 20 e 21 – Teia instalada no saguão da prefeitura



Fonte: vídeo-registro do Instagram da artista-pesquisadora (2021)

Na Teia, foram penduradas frases escritas pelas agentes culturais que participavam presencialmente do ato. Quem não pode estar presencialmente

---

<sup>40</sup> O vídeo-registro da Teia, do momento em que esperávamos a chegada do prefeito para a entrega de nossa carta com as reivindicações da classe artística, pode ser acessado no meu perfil do Instagram @renatasantana\_arte. Acesso em: 25 de junho de 2022.

contribuiu com a divulgação online e a arrecadação de doações para o transporte e alimentação das pessoas que se dispuseram a manter a ocupação.

Como resultado da negligência do Estado com o setor cultural, tivemos muitas dificuldades para acessar os recursos destinados à cultura durante o período mais crítico da pandemia. A situação começou a regularizar apenas no início de 2022, como repasse dos recursos atrasados e o lançamento de novos editais.

Somado a esse cenário estarrecedor pelo qual passamos como trabalhadoras da cultura, especialmente nos primeiros dois anos de pandemia, a sobrecarga de trabalho que se acumulou quando ficamos em período de isolamento social.

No meu caso, a sobrecarga ficou tão intensa, entre as demandas do MARL e da militância cultural, os cuidados domésticos, as tentativas de adaptar projetos para as plataformas digitais e conseguir continuar os trabalhos previstos, a insegurança quanto ao futuro, a falta de dinheiro e a necessidade de pedir ajuda para manter as contas pagas, a gestão da casa, da escola das crianças, a carência afetiva delas, a escassez do tempo para estar mais presente e para dar conta de tudo. E, ainda assim, por mais difícil que estivesse, eu tinha a consciência de meu privilégio de poder manter minha família em segurança e trabalhar de maneira remota, até porque contava com uma rede de apoio, inclusive financeiro.

Nesse contexto, eu me via totalmente perdida e sem saber que rumo profissional tomar. Os projetos que mais faziam sentido para mim estavam interrompidos, o coletivo Nós Clandestinas desarticulado, o Marcas no Corpo na tentativa de manter alguma atividade, mas as ações relevantes nos territórios sem nenhuma perspectiva de continuidade. E a sensação de impotência diante daquele presente insuportável e que parecia não ter fim, com a consciência de que para a maioria das mulheres brasileiras a situação estava muito pior, com maior exposição ao vírus, às violências e às vulnerabilidades.

Rita de Cássia Santos Freitas e Carla Cristina Lima de Almeida, no artigo *As mulheres e a pandemia da COVID-19 na encruzilhada do cuidado (2020)* avaliam a dimensão histórica do cuidado, definida como um papel das mulheres e, como isso, sobrecarregou de maneira especialmente intensa a nós, mulheres, durante a crise sanitária.

Elas relembram um importante dado brasileiro: mais da metade das famílias

são chefiadas por mulheres, responsáveis pela gestão da vida familiar e por garantir os recursos para sobrevivência de suas dependentes (FREITAS; ALMEIDA, 2020). A ausência das redes de apoio familiares e comunitárias, especialmente nas famílias mais pobres, por conta da necessidade de isolamento social e o risco de contaminação e morte das pessoas mais idosas, a falta de acesso à escola como um espaço seguro para as crianças e adolescentes, o desemprego.

Várias dimensões das desigualdades de gênero e raça se escancararam nesse período, como o aumento da violência doméstica, as dificuldades e incertezas sobre manter as atividades de trabalho formal e informal, os riscos às quais muitas se expuseram nas ocupações cotidianas, como as empregadas domésticas e as agentes de saúde, trabalho majoritariamente feminino, ou sobrecarga de trabalho em domicílio (FREITAS; ALMEIDA, 2020), no caso das mulheres mais privilegiadas que conseguiram manter o teletrabalho.

Nesse período, adoeci física e psicologicamente, com a sobrecarga de trabalho e a mental, pela gestão da casa e a incerteza quanto ao meu futuro como artista e trabalhadora da cultura. Foi quando comecei a reconhecer um caminho possível no mestrado para continuidade da minha pesquisa. Com isso, reavivei um desejo antigo de continuar os meus estudos, interrompido pelas exigências da vida cotidiana de uma mãe artista e trabalhadora. Muito antes da pandemia, já alimentava a ideia de investigar novas epistemologias que dialogassem com os feminismos e as Artes da Cena.

A sensação de corpo deslocado para o teatro, ao qual fui treinada na academia, a sensação de nunca conseguir atingir a expressividade tão valorizada pelas e pelos docentes, o meu corpo mais velho e mais gordo que os demais, minha cabeça sempre inquieta e problematizadora sobre os difíceis processos experimentados na graduação, as distâncias ampliadas com a maternidade e o deslocamento de mim, meu corpo e história.

Mesmo com a sensação de que não conseguiria, pois acreditava que a pesquisa acadêmica em arte não era um espaço para um corpo como o meu ocupar, reconheci no formato online uma possibilidade concreta de conciliar estudo, trabalho e família. Decidi fazer mestrado e estudar aquelas experiências com mulheridades que me atravessavam a memória e foram precocemente interrompidas pela pandemia.

### 3.2 O retorno à academia: o giro epistemológico necessário

Para minha surpresa, fui selecionada para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, com um projeto de mestrado para analisar o meu processo criativo em performance, baseado nas experimentações cênicas com coletivos de mulheridades<sup>41</sup> que acessavam memórias, experiências cotidianas e se relacionam com a temática da violência de gênero. Ainda, pretendia relacionar essas práticas com performances de artistas mulheres latino-americanas, e descobri-las práticas feministas e decoloniais.

O que eu desconhecia é que o mergulho seria intenso, transformador e que promoveria um potente reencontro com esses processos criativos suspensos pela pandemia e, o mais importante, comigo mesma. Tampouco imaginava a importância da pesquisa para compreender que os processos artísticos vividos eram legítimos, mesmo que “diferentes”, e para aprender a olhá-los com mais generosidade e sabedoria, de maneira a compreender com mais nitidez a sua importância e dimensão.

Na academia, compreendi que a preservação da memória e os registros são muito significativos para a construção de outros mundos possíveis. Que olhar com atenção para o mundo que habito e dizer dele é necessário para a emersão daquilo que não é visto ou dito.

O mestrado me provocou a urgência em inscrever novas discursividades e dizer sobre o que considero relevante ser lembrado, as experiências com mulheridades, que foram tão plurais, fortes e transformadoras. Como naquele momento não podiam acontecer na presença, essa trajetória da pesquisa era uma maneira de mantê-las presentes, transformá-las em registros.

Conforme a pesquisa avançava e eu vivenciava novas coletividades que me alimentavam teórica e afetivamente, novas frestas se revelavam e contribuíam para a conquista de territórios. Encontrei um chão para pisar e passei a reivindicar como legítimo, no campo de pesquisa das Artes Cênicas, o espaço daquelas práticas coletivas com mulheridades.

Passei a pensar sobre elas como possíveis estratégias de produção de conhecimento artístico não-hegemônico, embora reconhecesse que ainda não conseguíamos radicalizar nossos processos como era necessário para que

---

<sup>41</sup> Conceito não investigado na época.

caminhassem em direção à uma prática decolonial. Compreendo que o pensamento decolonial é um processo de (des)construção de nossas bases epistemológicas e vemse consolidando com meus estudos e experimentações desde a entrada no mestrado.

Foi nesse período que vislumbrei com nitidez a potência das ações artísticas, políticas e performativas com mulheridades. Encontrei ressonância para reafirmá-las enquanto promotoras de transformações nas subjetividades, na experiência com o próprio corpo e na resignificação das marcas. E também consegui reconhecer com mais nitidez a vontade de potência descoberta em nossa coletividade, aquela capaz de dilacerar, destruir e modificar conceitos em busca da transformação (THÜRLER; WOYDA; MORENO, 2020).

Por mais difícil que seja traduzir em palavras toda a reviravolta que senti desde o início desta trajetória acadêmica, é importante registrá-las, dar-lhes corpo-palavras. A pesquisa pulsa em mim em fluxo contínuo entre ir e vir, revirar, desestabilizar e transformar, desde os primeiros encontros remotos. Como se, durante esse curto tempo, eu vivesse em uma espiral capaz de deslocar, movimentar, desencontrar e reorganizar meus pensamentos a todo instante.

Ao lado de outras artistas-pesquisadoras, busquei alimentar meus questionamentos com muito mais perguntas do que respostas, para pensar sobre a minha prática cênica desenvolvida até ali. Por meio do estudo compartilhado e da escuta afinada nas comunidades temporárias que habitamos enquanto nos encontrávamos nas salas virtuais, fabulamos futuros, partilhamos desejos e trajetórias.

Novamente a ideia de *communitas* me invade o pensamento quando lembro as aulas do mestrado, pois reconhecia as relações temporárias e transitórias que estabelecíamos espontaneamente (CABALLERO, 2011) e reverberavam em meu corpo-escrita. Na maioria dos encontros virtuais que vivi no mestrado, construíamos nosso próprio ritual dialógico de reflexão, escuta e partilha. Flertávamos com a antiestrutura, no sentido de que estabelecíamos relações horizontalizadas com a maioria das docentes, de modo que nossos pensamentos se complementassem e contribuíssemos umas com as pesquisas das outras.

Além disso, essas experiências com novas coletividades possibilitaram que eu reafirmasse a importância da instauração de comunidades, ainda que temporárias, como meio de viabilizar espaços de dissenso onde habitam o comum

e o múltiplo. Espaços para provocar incêndios, tantas vezes conclamados pelo professor Dr. Clóvis Domingos<sup>42</sup> em nossos férteis encontros, capazes de produzir discursos não-hegemônicos e, no meu caso, a partir da enunciação feminista e interseccional.

Entrelaçamo-N(ó)s!

Como Teias abertas que fomentavam a resistência ao Brasil da fome, da miséria, do negacionismo, do fascismo, da aniquilação da diferença, do desprezo à arte. Como afirma Victor Leandro Chaves Gomes,

O país padece de um mal tão grave quanto a pandemia, que é ser conduzido por um governo neofascista, propagador de obscurantismo, desinformação, intolerância, exclusão, violência e almeja a morte como projeto. (GOMES, 2020, p. 119)

Nesse contexto, estudar era um caminho para fabular futuros, buscar novas tessituras da pesquisa em Arte, decolonizar o pensamento. Um espaço para exercitar o pensamento crítico, um ato de criação que suscita a crise ao mesmo tempo em que abre a possibilidade de (re)criar e de curar (MARTINS, 2018).

Curar a nós, curar o mundo, curar as marcas da colonialidade, em um processo denominado por Soraya Martins (2018) como fabulação, para encontrar novas formas de habitar o mundo. É importante destacar que ela é, em suas palavras,

[...] atriz-pesquisadora-crítica que coloca a mão e o corpo na massa e tenta atuar (aqui no sentido amplo da palavra) com astúcia e habilidade na luta antirracista, nas fissuras e brechas de uma sociedade que ainda tem um entendimento torto sobre a produção artística negra (MARTINS, 2018).

Eu, como artista branca antirracista e feminista, escuto atenta as suas palavras e aprendo com elas. Assim como com outras feministas negras e racializadas, que tanto nos ensinaram sobre a importância de pensar a interseccionalidade em todas as relações, para compreender a realidade de forma crítica e atuar no sentido de garantir equidade e justiça social.

Isso exige de nós, que vivemos os privilégios da branquitude, atenção ao nosso modo branco de habitar o mundo e às reproduções de relações racistas estruturais, para que possamos efetivamente mudá-las em nós mesmas, para contribuir na construção de uma sociedade antirracista.

---

<sup>42</sup> Os encontros aos quais me refiro aconteceram na disciplina Tópicos de Pesquisa em Estética, Crítica e História das Artes.

Nesse emaranhado de pensamentos compartilhados, continuei a construir minha trajetória de artista-pesquisadora atuante na luta feminista. Ali encontrei algum alívio para todo aquele desamparo causado pela pandemia, especialmente quando participei de três espaços mediados por Nina Caetano. A disciplina optativa chamada *Tópicos Especiais em Poéticas Híbridas: Performance, Gênero e Feminismo*, o NINFEIAS e o estágio de docência na disciplina *Arte e Contemporaneidade*.

Foram aproximações importantes, como estratégias de sobrevivência no espaço acadêmico. Nesses espaços fui provocada a experimentar dispositivos cênicos que disparam ações artísticas potentes, ainda que em formato virtual, o que ampliou meus horizontes artísticos.

Pude me reconhecer novamente em movimento, o que me estimulou ainda mais a aprofundar os estudos feministas e continuar a decolonizar meu pensamento e minhas ações. Aprendi mais sobre experimentações performativas, reflexões sobre arte contemporânea, feminismo negro e interseccional, feminismo decolonial e o estudo da performance como linguagem.

Foi por meio desses encontros que aprofundei o exercício cotidiano e necessário ao feminismo, a problematização da questão racial. Reconhecia com mais nitidez a urgência em estudar o feminismo negro e como ele contribuiu largamente para a construção do pensamento interseccional como metodologia de combate ao racismo.

Escurecer o meu olhar me auxiliou a compreender melhor o “cisheteropatriarcado, capitalismo e racismo, coexistindo, como modeladores de experiências e subjetividades da colonização até os dias da colonialidade” (AKOTIRENE, 2019, p. 31). As novas referências indicavam caminhos para pensar como esses modeladores se apresentavam em minha subjetividade e refletiam nas práticas com mulheridades.

Por meio das experiências e relações tecidas no mestrado, passei a compreender melhor o sistema moderno colonial de gênero e reconhecer quem é a outra<sup>43</sup>, que não aparece nas categorias sociais. “Somente ao perceber gênero e

---

<sup>43</sup> Mais uma vez flexiono no feminino, agora deliberadamente para fazer referência àquelas que estão no lado obscuro do sistema moderno colonial de gênero, cujas definições categóricas revelam o seu apagamento. Nesse sentido, na “intersecção entre ‘mulher’ e ‘negro’ há uma ausência onde deveria estar a mulher negra, precisamente por nem ‘mulher’ nem ‘negro’ a incluem. A intersecção nos mostra um vazio” (LUGONES, 2020, p. 60).

raça como tramados ou fundidos indissolúvelmente, podemos realmente ver as mulheres de cor” (LUGONES, 2020, p. 60).

Mudar essa chave de pensamento contribuiu para que eu construísse uma atuação cada vez mais interseccional nos coletivos feministas. Entendi que valorizar a alteridade e buscar o exercício da empatia radical com pessoas vulneráveis às mazelas da colonialidade, é um caminho para reconhecer e legitimar seus conhecimentos, valorizar suas existências, histórias e memórias, escutar suas dificuldades, demandas e reivindicações.

Aproximei a minha pesquisa do que Curiel (2020) denomina de *antropologia da dominação*, ou seja, a busca pela exposição dos modos, estratégias e discursos que definem determinados grupos sociais como “outras”, a partir de certos lugares de poder e dominação. Com a autora, descobri que reconhecer a etnografia<sup>44</sup> das mulheridades é um caminho importante para pensar lugares e posições da produção de privilégios (CURIEL, 2017).

A partir dos saberes das mulheridades plurais que encontrei nesta trajetória, reconheci novas possibilidades para construir caminhos artísticos e políticos legítimos que partem de olhares do lado obscuro do sistema moderno colonial de gênero. Inclusive nos espaços acadêmicos, em especial o NINFEIAS, onde tecemos fabulações de presentes e futuros possíveis.

### **3.3 Estudos com o NINFEIAS e outros espaços acadêmicos: a descoberta da palestra-performance**

Mesmo atravessada pela tela e em isolamento social, experimentei importantes espaços criativos, descobri novos dispositivos e realizei ações artísticas, formativas e políticas relevantes para a pesquisa durante o primeiro ano de mestrado. Entrei em contato com novas referências e experimentei propostas artísticas que ampliaram o que eu conhecia sobre performance, principalmente nos três espaços educativos que compartilhei com Nina Caetano.

Esses espaços se complementavam e me alimentavam criativamente com

---

<sup>44</sup> Etnografia é uma metodologia surgida no campo das Ciências Sociais, baseada na investigação empírica como exercício para obter conhecimentos diretamente de povos originários e/ou grupos sociais que habitam as margens do conhecimento eurocentrado (CURIEL, 2017).



referências e dispositivos performativos potentes. Em especial o NINFEIAS, composto naquele período pelas artistas-pesquisadoras Amanda Marcondes, B. Campos, CarolAndrade, Caroline Silva de Paula, Carol Moraes, Dani dos Anjos, Giulia Oliva, Jackeline Análio, Keila Assis, Marcia Sousa e Nicolý Fogaça.

O NINFEIAS iniciou suas ações em 2013 e, desde então, é coordenado pela Profa. Dra. Nina Caetano. Realiza ações artísticas, formativas e informativas na cidade de Ouro Preto, em parceria com escolas públicas, e na UFOP. Produz conteúdos digitais sobre questões que inquietam as pesquisadoras. Desde 2020, criam episódios para o podcast *Pílulas Feministas*<sup>45</sup>, como uma estratégia para continuar suas ações no contexto pandêmico.

Com o NINFEIAS, fui estimulada a pensar em outras possibilidades criativas possíveis de serem experimentadas no ambiente doméstico com os recursos disponíveis. Realizei ações relevantes, como a organização de *V e VI Semana Afrofeminista*, na qual pude consolidar pontes entre Londrina e Ouro Preto, em atividades remotas e presenciais.

A Semana Afrofeminista é um evento anual realizado pelo NINFEIAS, dedicado ao protagonismo da mulher negra. Tem a prática de homenagear mulheres negras e, nas duas edições, homenageou Carolina Maria de Jesus (2021) e Lélia Gonzales (2022).

Como exemplo dessas pontes, apresento dois cartazes de ações virtuais que participei como mediadora, realizadas na *V Semana Afrofeminista*. À esquerda, o bate-papo com Juuara Barbosa e Beatriz Batista, sobre *Vivência cotidiana e afetiva de mulheres pretas*<sup>46</sup>.

Na imagem, em destaque duas mulheres negras. Beatriz usa óculos preto, redondo e grande, brincos pretos grandes, cabelo crespo preso em cima da cabeça e sorri. Juuara está maquiada, com longos cabelos crespos, soltos, com tons dourados nas pontas, olha para o lado esquerdo com boca entreaberta. No rodapé do cartaz, há a imagem de Carolina Maria de Jesus e ao lado o nome da atividade, das convidadas e o canal de transmissão.

---

<sup>45</sup> Os episódios podem ser acompanhados no Spotify, Youtube e SoundCloud, nos links destacados a seguir:

Spotify: <https://open.spotify.com/show/5NBF6tkAouVJGj6Bnf1jqf>;

Youtube: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL2GTfd-lmsL\\_Vts2aKdecztQXmC2dlJY](https://www.youtube.com/playlist?list=PL2GTfd-lmsL_Vts2aKdecztQXmC2dlJY);

SoundCloud: <https://soundcloud.com/ninfeias/sets/pilulas-feministaspodcast>.

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HEP57OoOw08>.

À direita, o bate-papo com Bruna Lima e Isabely Silva, sobre *Gestão compartilhada, empoderamento e feminismo negro: enlaces com a trajetória de Carolina Maria de Jesus*<sup>47</sup>.

Na imagem, em destaque duas mulheres negras. À esquerda, Bruna usa óculos preto arredondado de armação grossa, batom vermelho, sua mão apoia o lado direito de seu rosto e ela sorri. À direita, Isabely usa óculos arredondados de armação fina, tranças compridas e azuis. Ela também sorri. No rodapé do cartaz, a imagem de Carolina Maria de Jesus e ao lado o nome da atividade, das convidadas e o canal de transmissão.

Figuras 22 e 23 – Divulgação da V Semana Afrofeminista



Fonte: vídeo-registro do Instagram da artista-pesquisadora (2021)

Nas edições em que participei, o evento aconteceu na semana do dia 25 de julho, o Dia Internacional da Mulher Negra, Latino-Americana e Caribenha, como forma de destacar esta data tão importante. No formato remoto e híbrido, o evento contou com programação diversa, com lives, rodas de conversa, oficinas, palestras, apresentações de vídeo-performance e palestra-performance, exibição de filmes, contação de histórias, exposição<sup>48</sup>.

Outra ação importante a se destacar é a criação/participação em cinco episódios do podcast *Pílulas Feministas*. Com lançamento quinzenal, é produzido pelas artistas-pesquisadoras do NINFEIAS, de acordo com os seus interesses de pesquisa. Os episódios abordam temáticas importantes para o feminismo

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gbCD2YthoVQ>.

<sup>48</sup> Para mais informações sobre as ações do NINFEIAS, siga nosso o perfil do instagram: @ninfeias\_.

interseccional, como racismo, transexualidade, aborto, violência de gênero, entre outros temas transversais relevantes. O podcast é elaborado em diferentes categorias, entre elas, Pesquisa, Entrevista, Bate-papo, Especial, Entre nós, Para crianças e De T para T.

Os episódios que participei em alguma medida se relacionavam com reflexões tecidas na trajetória do mestrado. Apresentei uma pesquisa sobre *Gestação e parto: retrato da desigualdade no Brasil* (2021), que foi alimentada com referências estudadas com o NINFEIAS, em especial a leitura de feministas negras como Lélia Gonzales (2018), bell hooks (2019b; 2020), Audre Lorde (2019) e Carla Akotirene (2019). Essas leituras contribuíram em grande medida para a construção de uma análise feminista interseccional sobre a questão. O resultado foi a criação de um texto que compôs minha palestra-performance, ação que será estudada com mais atenção adiante.

Em outro episódio, conversei com Amanda Marcondes, Cecília França e Meire Moreno sobre o movimento feminista de Londrina e suas *Ações artivistas no enfrentamento à violência de gênero* (2021). Parte dessas ações estavam sendo analisadas nesta pesquisa e fazem parte dessa história.

No final do primeiro ano de mestrado, contribuí com a participação no podcast coletivo *Cartas da Fome* (2021), no qual cada uma ia escrever uma carta com essa temática para quem quisesse. Foi uma reunião de textos e vozes numa ação coletiva, poética, política, estética e virtual. O encontro possível do NINFEIAS para encerrar mais um ano difícil em que terminávamos famintas de diversas formas, carentes em um desgoverno da morte que parecia infundável.

No ano de 2022, fiz um podcast especial para contar sobre a pesquisa de mestrado, agora mais amadurecida e chamada *Marcas no Corpo – Aproximações entre arte, violência e gênero* (2022). Foi um exercício importante para amadurecer ainda mais as reflexões que fazia, ao mesmo tempo em que vivia a retomada das atividades presenciais e me inquietava com aquele turbilhão de informações me atravessando e, em certa medida, incluí nesse episódio.

O último episódio criado nesse período foi relacionado a um assunto que me atravessa a pele: *Gordofobia e Resistência nas Artes da Cena* (2022). Para esse episódio, convidei para a conversa Aline Luppi Grossi e Maria Clara Camarotti, duas artistas da cena gordas.

A produção de podcasts foi importante para o exercício de criação de roteiros,

o amadurecimento da técnica em edição e tratamento de áudio, o aperfeiçoamento da minha escuta para a seleção de áudios e conteúdos para compor a paisagem sonora dos episódios.

Ao olhar com atenção para a temporalidade em que esses podcasts foram criados, reflito sobre como as temáticas estavam imbricadas com o que eu vivenciava na trajetória da pesquisa. Os episódios evocavam questões, reflexões, referências e dados relacionados ao universo crítico que atravessava a minha escrita, mas também, em alguma medida, refletiam aspectos autobiográficos.

Passei a refletir se as *Pílulas Feministas* também não seriam performativas, ações compostas por diferentes linguagens, uma mescla de metodologias para registrar os processos de pensamentos artísticos, políticos e culturais das artistas pesquisadoras.

Encontrei, na definição de performance de Diana Taylor (2012), uma referência fundamental para refletir sobre a inserção dessas e outras ações realizadas com coletivos de mulheres nesse campo de estudo. A imagem da performance como uma esponja mutante “que absorve ideias e metodologias de várias disciplinas para aproximar-se de novas formas de conceituar o mundo” (TAYLOR, 2012, p. 54, tradução nossa).

O podcast foi uma das ações públicas possíveis no contexto de pandemia, uma estratégia do NINFEIAS de produção de discursos relevantes para a agenda feminista e para nós mesmas. No caso dos podcasts que produzi e dos quais participei, os materiais não se encerraram na composição e publicação dos episódios. Eles continuaram a serem experimentados e transformados em outros processos criativos que aconteceram ao longo da minha pesquisa.

Por isso, reflito sobre essas produções como performativas e reconheço a importância de aprofundar a reflexão sobre o que é performance, um conceito amplamente estudado nas ciências sociais e humanas. Por sua amplitude, inclui manifestações de natureza plural, encontradas nas artes cênicas, rituais, cerimoniais, eventos festivos, esportivos.

Féral (2019) indica que a complexidade do conceito apresentava um perigo de esvaziamento, caso não fosse reconhecido o recorte artístico da performance, para uma análise no campo teatral. Na perspectiva de Taylor (2012), o conceito e sua indefinição poderiam ser atributos positivos, já que

[...] *performance* carrega a possibilidade de desafio, inclusive auto desafio, como um termo que conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo (TAYLOR, 2012, p. 55, tradução nossa).

Esse entendimento da performance possibilitou que eu olhasse para a minha prática como um processo em construção que busca evidenciar a epistemologia feminista nas Artes. Passo pela experimentação de diferentes modos de transmissão de conhecimento, geralmente em coletivo, como no caso das produções com o NINFEIAS. Mesmo ações pontuais, como os podcasts, estão interligadas em um processo maior que imbrica Arte e Vida e que eu não conseguia nomear até entrarno mestrado.

Antes eu me apegava ao conceito de performatividade de Féral (2019), que serelacionava ao recorte artístico da performance e sua natureza essencialmente espetacular. A Arte vista sob o ponto de vista de uma pesquisadora teatral francesa, para analisar a produção das nossas mulheridades, em um dos piores períodos da história de nosso país.

Tinha muita dificuldade de conceituar a performatividade em algumas práticas realizadas, que as vezes me pareciam mais educativas ou comunitárias do que espetaculares. Embora reconhecesse performatividade nas ações e refletisse sobre isso, tinha dificuldade de inscrever essas práticas como expressões legítimas no campo artístico.

Hoje arrisco a pensar sobre a possibilidade de um processo de produção de podcast ser performativo, já que é uma ação em processo, que cria conteúdo relacionado à agenda feminista, ou seja, tem um viés crítico, busca produzir novas discursividades e promover fissuras nas estruturas no pensamento capitalista.

Além disso, no caso desta pesquisa, elementos dos episódios foram desdobrados, incorporados e/ou transformados em outros materiais artísticos, o que evidencia esse caráter processual da performance e busca alcançar campos do sensível que geralmente não são acessados.

A imersão no NINFEIAS, mesmo de maneira remota, me deu o combustível necessário para incendiar o que estava posto em minhas ideias. O núcleo me ajudou a encontrar novas fabulações possíveis para as experiências com mulheridades. Com essas artistas, compreendi com mais nitidez a performance e a interseccionalidade, como esses conceitos se estabeleciam em minha prática

artística. Juntas, vivenciamos espaços férteis para a nutrição do pensamento crítico, da criação e das trocas.

### **3.4 Estudos sobre a palestra-performance: a crítica da artista-mãe-pesquisadora**

As referências estudadas com o NINFEIAS, os espaços de debate e dissenso, a mediação de Nina neste e em outros espaços coletivos foram muito importantes para localizar a performance na minha pesquisa, “[...] uma prática e uma epistemologia, uma forma de compreender o mundo e uma lente metodológica (TAYLOR, 2012, p. 31).

Ratifiquei a sua importância no desenvolvimento da metodologia de pesquisa cênica feminista que construo a partir de experimentações em coletivo e/ou autobiográficas. Para além da experiência do encontro, promovida pela presença e suspensão durante a pandemia, consegui realizar processos artísticos híbridos, sujeitos a interferências, materializados no tempo-espaço da ação artística ou transformados em registros, para ser utilizados em outras ações. Esses registros vinham em forma de textos, imagens, vídeos e áudios produzidos.

Como afirma Taylor (2012), existem diferentes tipos de performances, obras híbridas que combinam diversos tempos e modalidades, que encontram sua continuidade dentro de outra obra. Em se tratando de obra híbrida, experimentei uma importante ação disparada nos encontros do NINFEIAS, que desvelou um novo campo de pesquisa a ser aprofundado, a palestra-performance.

Logo no início de nossos encontros, fomos estimuladas a produzir materiais audiovisuais que investigassem a palestra-performance. Estudamos o conceito em coletivo, trocamos ideias, levantamos temáticas de interesse de cada artista-pesquisadora, apresentamos fragmentos de materiais produzidos entre nós e o material final.

Experimentamos processos criativos que partiam dos olhares das artistas-pesquisadoras, mas estavam abertos às interferências do coletivo nesses espaços de troca, tanto no NINFEIAS como em outros espaços acadêmicos mediados por Nina. A produção de minha palestra-performance se tornou um processo colaborativo bastante fecundo.

O resultado foi a produção audiovisual chamado *Como você nasceu? Uma*

*palestra-performance sobre a gestação no Brasil*. A composição da palestra-performance surgiu entre experimentações de dispositivos performativos vivenciados ao longo do primeiro semestre de mestrado, que dispararam importantes ações para o processo criativo. Com ela, pude retomar a minha pesquisa artística e autobiográfica.

Acho importante destacar que minhas experiências artísticas se relacionam em alguma medida com aspectos da maternidade, temática que me atravessa e imprime certas tensões que implicam o exercício da resistência. Em especial num país como o Brasil, que não reconhece as artistas como trabalhadoras, tampouco valoriza e/ou incentiva as mães a ocuparem espaços no mercado de trabalho.

Na condição de feminista, reflito sobre as minhas experiências e me manifesto no mundo sempre nesse lugar da luta, do enfrentamento, em defesa dos direitos plenos de todas as mulheridades. Encontro nesse caminho um modo de tecer reflexões sobre o contexto sócio-histórico e cultural em que estamos inseridas e como eu me posiciono no mundo de maneira ética, estética e política.

É o modo de habitar o mundo como ato ético que me indica um caminho potente para a experimentação da performance. Corroboro com o pensamento de Eleonora Fabião (2008, p. 237) sobre a força da performance, capaz de

[...] turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial.

Para a autora, chama a atenção a performance realizada por agrupamentos e coletivos, nas quais ela reconhece a estreita ligação entre política, ética e estética, que dispara a ativação do corpo como potência relacional e a consciência ativa (FABIÃO, 2008) de que somos atravessadas pelo contexto que vivemos. Interessa a *performance* por ser “a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora” (FABIÃO, 2008, p. 237).

Para mim, interessa a performance que se inscreve na esfera pública, por meio de ações performativas que assumem uma posição crítica e possibilitam a criação de um espaço discursivo contra-hegemônico.

Nesse sentido, o movimento feminista trouxe grandes contribuições para a performance autobiográfica. Num primeiro momento, muitas artistas promoveram performances que evidenciavam questões relacionadas a opressões, violências e desigualdades vividas por mulheres, principalmente as brancas. Com o avanço da luta das feministas negras e os debates sobre a interseccionalidade, as performances ganharam novos contornos e provocaram outras fissuras no pensamento normativo.

Assim, para que a Arte da performance seja o espaço da crítica e o corpo da performer se inscreva como corpo-experiência, que promove fissuras no pensamento normativo, é sempre importante compreender o sistema discursivo que opera na localização social desse corpo.

Por isso, reconheço como imprescindível a atenção para a interseccionalidade ao tratar de aspectos autobiográficos na Arte, como um caminho para diminuir o risco de esvaziar a potência política da ação artística. O pensamento interseccional conduz o olhar para além de nós mesmas e nos leva de encontro às outras pares, que estão imersas em diferentes camadas de violência de gênero, de opressões, de negligência de direitos que inscrevem seus corpos em determinados lugares, ou até mesmo na invisibilidade, no não-lugar ou na aniquilação do corpo.

Reconhecer e evidenciar a potência do corpo político na performance é criar resistência, reafirmar existência e se expressar de maneira artística e política. É a partir desse entendimento da performance que sigo em minhas investigações cênicas, sejam elas em processos individuais ou coletivos.

No caso do processo de criação da palestra-performance, resgatei alguns elementos relacionados à gestação, abordei questões que se relacionam ao nascimento e ao aborto no contexto brasileiro, marcado pela violência obstétrica.

Para Daniele Ávilla Small (2020), a palestra-performance cria espaço para a arte e a reflexão, é a crítica de artista que permite elaborar e articular ideias, pensamentos e ações relacionadas aos acontecimentos do mundo, a partir de disparadores artísticos e de um lugar de enunciação. Não existe neutralidade, é o discurso da artista assumido de forma estética. Small (2020) identifica que o conhecimento é inscrito e atravessado pela pessoa, seu corpo e afetos, na construção de saberes.

As experimentações envolvidas na produção da palestra-performance convergiam para a reflexão sobre a performance, a crítica e a produção de discurso



em minha prática artística. Embora não seja o objeto desta pesquisa me aprofundar nos estudos sobre crítica, conseguia identificá-la transpassada em vários processos criativos analisados.

Reconheço que a performance transita pela crítica no sentido de contribuir para a produção de discurso, inscrever um lugar de enunciação, estimular a reflexão e a articulação de pensamento e ação. É lugar de desestabilização, de ruptura com o ordinário.

Possibilita a experimentação do corpo em atos disruptivos que estabelecem “[...] relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários” (FABIÃO, 2013, p. 6) e evidenciam o seu lugar político, ou seja, como ele se coloca no mundo e em relação às pessoas. Desse modo, em muitas performances feministas, como observado, o corpo-experiência se inscreve em busca de provocar fissuras no pensamento normativo, a partir de sua localização social e da análise do sistema discursivo que atuam sobre ele.

Tal como preconizou Small (2020), as ações experimentadas no período fecundo do mestrado exercitavam a crítica, desafiavam formas e ideias sobre a produção de conhecimento, sobre os sentidos da palavra. Finalmente, favoreciam a inscrição e o debate sobre novas discursividades, como no caso da palestra-performance.

Por meio dela, descobri um caminho instigante para fazer arte, uma prática que funciona como meta-performativa, enquanto apresenta elementos da palestra acadêmica associados à performance artística, cujo eixo principal é o efeito performativo do discurso crítico (THÜRLER; WOYDA; MORENO, 2020).

Para aprofundar o pensamento crítico sobre a questão da gestação, do parto e do aborto no Brasil, escrevia um texto crítico para minha palestra-performance, que mais tarde seria transformado em episódio do *Pílulas Feministas*. Este texto foi criado a partir de referências feministas interseccionais e decoloniais.

Diante do desafio de produzir a palestra-performance, estabeleci como meta a produção do material para a ação final da disciplina *Performance, gênero e feminismo*, e para apresentação na *V Semana Afrofeminista*. Preparei o vídeo com materiais produzidos durante o semestre, a partir de alguns dispositivos e programas performativos experimentados nessas aulas e no estágio de docência em *Arte e Contemporaneidade*.

Os programas performativos foram propostos por Eleonora Fabião (2013)

comoprocimentos que contribuem para a desconstrução da representação e cuja prática “[...] cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” (FABIÃO, 2013, p. 4), o que culmina numa experiência psicofísica e política potente, inscrita em temporalidade muito diversa daquela encontrada no processo e no espetáculo teatral.

Para Fabião (2013), o programa performativo enuncia as ações, articuladas e conceituadas previamente, a serem realizadas pela artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. O programa performativo apresenta outra maneira de pertencer ao mundo e à arte, como aponta Fabião (2013, p. 5):

Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos.

A experimentação dos programas performativos me provocaram a resistir ao pertencimento passivo provocado pela virtualidade. Ao mesmo tempo em que buscava reinventar a minha consciência de pertencimento naquele espaço restrito do contexto pandêmico, a minha casa e o seu cotidiano sufocante.

Apresento um registro do meu corpo-experiência em programa performativo proposto na disciplina de Nina Caetano. Ela nos orientou a encontrarmos um objeto cotidiano que representasse nosso animal de força e a instalá-lo numa parte de nosso corpo, para fotografarmos e compartilharmos com a turma.

Encontrei um pino vermelho de plástico de um jogo de tabuleiro de criança e um cadarço preto grosso de um tênis velho descartado, que se transformou em brinquedo de gato.

Com esses dois materiais, criei a *Viúva-Negra*, aranha venenosa que habita meu imaginário como um animal pequeno e preto, com uma marca vermelha no abdômem. Era aquele o meu animal de força pandêmico, a fêmea que pratica canibalismo sexual e devora o macho após a cópula.

Abaixo, a imagem da aranha em destaque, instalada perto da minha vagina

peluda, entre barbantes brancos tecidos nas minhas pernas. Atrás da aranha, é possível ver o volume de minha barriga e coxas. A aranha foi fotografada por mim.

Figura 24 – *Viúva-Negra*



Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2021)

Outros dispositivos e programas performativos foram experimentados durante o semestre. Havia desenvolvido dois materiais relevantes que apontavam para questões relacionadas à maternidade, que resgatei para utilizar na composição da ação final.

O primeiro dispositivo apresentava a noção de corpo multiepidérmico do artista austríaco Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser e estudado nas artes cênicas pelo prof. Dr. Éden Peretta (UFOP), na investigação de “[...] uma matriz que representasse o corpo composto por sua pluralidade, isto é, um corpo que assumisse matizes da alteridade na constituição de si” (PERETTA, 2012, p. 5).

A teoria das cinco peles descreve o corpo constituído pela epiderme, vestimenta, casa, identidade social e planeta, que alcançam múltiplas dimensões a partir das relações que estabelece entre as peles.

O enunciado do dispositivo solicitava que cada participante pensasse e escrevesse duas palavras para cada uma das peles. Em seguida, que escolhesse apenas duas dentre todas as palavras e buscasse, no ambiente doméstico, um objeto que as representasse. A partir da escolha, cada um deveria definir uma composição de imagem ou ação realizada com o objeto e apresentar ao grupo.

As palavras escolhidas por mim (desorganizada e machista), me levaram à seleção de uma meia preta de adulto, suja. A experimentação me conduziu para a ação de colocar aquela meia na boca e mantê-la até o momento em que não fosse possível, para então cuspi-la. Estava elaborado o enunciado de meu programa performativo: “Colocar meias na boca, uma a uma, até não caber mais. Cuspir as meias lentamente, até esvaziar a boca”.

Sem nenhuma pretensão de criar uma ação com interpretação fechada ou comunicar qualquer conteúdo específico, experimentei o programa performativo e, a partir da prática, elaborei uma ideia, relacionada à sobrecarga doméstica, especialmente evidenciada no contexto de pandemia, mas que está presente na vida de muitas mães ou cuidadoras, trabalhadoras brasileiras, assim como eu. Pensei sobre como esse contexto de sobrecarga habita o não dito, a invisibilidade social e o silenciamento de vozes que abdicam de si para o cuidado com o outro, muitas vezes em contexto de abandono, vulnerabilidade e violência.

A prática de programas performativos contribuiu para suspender o automatismo cotidiano e me colocar num outro lugar de pertencimento, mesmo diante de todas as limitações encontradas no ambiente doméstico. A potência do corpo-em-experiência e as ideias, imagens e associações disparadas serviram como elementos de pesquisa para outras experimentações artísticas.

Até a entrada no mestrado e a participação nesses espaços de experimentação e pensamento, não conseguia perceber muitas possibilidades de criações caseiras em audiovisual. Especialmente porque estava muito exposta à tela no período da pandemia para cumprir compromissos profissionais, o que causava até uma certa repulsa de pensar em trabalhar com audiovisual.

Essas fissuras na relação com meu ambiente doméstico me conduziram à composição da palestra-performance, apesar de muitas incertezas quanto a maneira de estruturá-la. Tinha definida a temática sobre alguns aspectos que considero importante relacionados aos modos de gestar no Brasil. Desenhava-se a possibilidade de criar um material artístico e reflexivo localizado na intersecção entre

a arte e a mediação de conhecimento de um assunto que eu já dominava e reconhecia a importância de pensar sobre ele.

No semestre de elaboração da palestra-performance, vivenciei algumas experimentações audiovisuais que estimularam esse movimento de revisitar minha trajetória e me relacionar novamente com materiais que abordassem aspectos da maternidade. A maior provocação feita por Nina era lidar com “[...] um desconforto fresco para um problema antigo” (POPE L. *apud* FABIÃO, 2013, p. 3).

Ainda que tivesse dificuldades de execução e experimentação de algumas propostas, em parte pelo pouco conhecimento técnico, principalmente no uso de tecnologias digitais e produção de conteúdo audiovisual; pelas limitações espaciais, em função das restrições impostas pelo isolamento social e da falta de local apropriado para experimentações cênicas; e pelo cotidiano sobrecarregado de artista-mãe-pesquisadora, consegui criar alguns materiais interessantes.

Deparei-me com novas possibilidades criativas não exploradas em outros contextos e tive que lidar com as zonas de desconforto disparadas durante esses processos, bem como ressignificar o ambiente doméstico como único espaço de criação possível naquele momento.

O outro dispositivo que compôs a ação final foi a experimentação livre de diferentes gêneros textuais (manual de instrução, verbete, slogan, classificados de jornal, manifesto, carta, contrato, declaração de princípios, testamento, dentre outros). O objetivo era extrapolar a sua forma e compor um texto que pudesse ser transformado a princípio em material sonoro e, em seguida, transposto para uma ação, de preferência audiovisual.

Nessa criação, um desconforto fresco veio à tona: a questão da criminalização do aborto no Brasil. Para tratar do assunto, escrevi o *Manual de Sobrevivência ao Aborto Clandestino*<sup>49</sup>. É preciso considerar, antes de tudo, que o contexto de ilegalidade do aborto no Brasil é uma violação dos direitos sexuais e reprodutivos de pessoas.

O recorte racial expõe as pessoas com útero negras, indígenas e periféricas às maiores vulnerabilidades com relação ao abortamento inseguro,

---

<sup>49</sup> O manual contém dez passos importantes a serem considerados no caso de abortamento inseguro. Foi inspirado no Manual de Redução de Danos - Abortamento Inseguro, material de utilidade pública para reduzir o impacto do aborto clandestino no Brasil, produzido pela médica da família Débora Anhaia de Campos e disponível em seu canal do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=8krYRPSIJsU>.

bem como à negligência, à violência e/ou à omissão de socorro na assistência obstétrica, sendo que essas pessoas estão entre os maiores índices de óbito materno. Segundo o Ministério da Saúde (2020), 67% dos óbitos maternos são decorrência de violência obstétrica e das pessoas com útero que morrem, 65% são negras, pobres e periféricas.

A maternidade – e, num recorte mais amplo, a sexualidade das pessoas com útero – é regulada e controlada em nossa sociedade desde o princípio da vida das crianças, por meio de marcadores sociais, como por exemplo o uso de brinco em bebês identificadas como pertencentes ao sexo feminino, ou a precoce diferenciação da educação das crianças, em que as meninas são estimuladas a cuidar, e os meninos a explorar o mundo. A criminalização do aborto, a meu ver, é o extremo do controle social de aspectos reprodutivos e sexuais das pessoas com útero.

O Brasil da atualidade vive um intenso retrocesso social, econômico e político, intensificado no contexto da pandemia da covid-19, como já abordado neste texto. Segundo levantamento de Vitória Régia da Silva (2021), em reportagem publicada no site Gênero e Número, 100% dos projetos de lei sobre interrupção de gravidez apresentados na Câmara dos Deputados no ano de 2021 foram contrários ao aborto legal.

Enquanto isso, outros países da América Latina avançam na legislação pela descriminalização do aborto. A prática é legalizada na Guiana Francesa, Guiana, Porto Rico, Cuba, Uruguai e, nos últimos dois anos, na Argentina, no México e na Colômbia. No último caso, o aborto passou a ser permitido em um período equivalente a seis meses, o maior prazo em território latino-americano para a interrupção da gestação (SILVA, 2022).

No Brasil, vemos situações cotidianas de extrema violação dos direitos das pessoas com útero. Como é o recente caso da menina de 11 anos na cidade de Florianópolis (SC), que engravidou em decorrência de estupro. Em três reportagens sobre o assunto publicizadas pela Mídia Ninja, em parceria com Planeta Ella (2022) é possível acompanhar o desdobramento do caso.

A gravidez foi descoberta pela mãe, que buscou o Hospital Universitário Professor Polydoro Ernani de São Thiago (UFSC) para a interrupção da gestação. Ocorre que a equipe médica se negou a realizar o procedimento, pois a gestação estava avançada, com 22 semanas e dois dias. As normas internas do hospital

regulamentavam o aborto até a 20ª semana.

O caso foi judicializado e, em audiência, a juíza Joana Ribeiro Zimmer e a promotora Mirela Dutra Alberton (PLANETA ELLA, 2022) induziram a criança a manter a gestação por mais “uma ou duas semanas”, para aumentar a chance de sobrevivência do feto, proferindo frases violentas como “Você suportaria um pouquinho mais?”. A criança ficou em torno de sete semanas em um abrigo, impedida de ser acolhida pela mãe e de realizar o aborto.

Com a repercussão nacional do caso, houve a intervenção da Procuradoria da República, que recomendou ao HU-UFSC que realizasse o procedimento na criança e garantisse a qualquer paciente no geral a realização do aborto legal nos casos previstos pela lei. A criança finalmente pôde voltar aos cuidados da mãe e realizar o procedimento. Não sem antes ser inúmeras vezes violentada pelo sistema médico e jurídico.

A violência de gênero é uma realidade cotidiana na vida de milhares de pessoas em nosso país e, no caso do aborto, evidencia a estrutura desse sistema racista e desigual, que expõe determinados corpos às maiores vulnerabilidades, violências, falta de acesso aos métodos mais seguros e ao risco de morte.

Revisitar a questão do aborto me levou a pensar mais ainda sobre as desigualdades promovidas pelo sistema. A partir da criação da sonoplastia para o manual, entendi que a ação final deveria contemplá-la em sua composição. Relacione esse material com o programa performativo desenvolvido, no sentido de que ambos trouxeram incômodos frescos relacionados à maternidade. Na minha visão, o exercício de transpor o manual para o audiovisual foi muito importante para a composição da ação final, que foi bastante potente e trouxe várias camadas de significação.

O texto do manual partia de questões legais relacionadas ao abortamento inseguro, passando por dicas sobre saúde, cuidados necessários para reduzir o risco de morte, até chegar na escolha da pessoa com útero e a importância do movimento feminista como rede de apoio e proteção. O manual era dividido em dez passos e, enquanto enunciava cada um, eu colocava uma meia infantil na boca, até ela estar cheia. No décimo passo, não cabia mais nenhuma meia e, pouco a pouco, elas foram saindo da boca até esvaziá-la.

A composição criada com a junção dessas duas ações me remeteu ao processo de fortalecimento e cuidado que se estabelece quando habitamos redes

feministas, especialmente no que tange aos direitos sexuais e reprodutivos das pessoas com útero.

Considero que a questão dos processos de gestação e todos os atravessamentos vinculados a eles são pautas importantes na luta feminista. O Estado se apropria do corpo e controla os aspectos sexuais e reprodutivos de quem tem útero. Quando estão em situação de gestação, ficam vulneráveis a sofrerem diversos tipos de violências.

Ao lançar um olhar interseccional para a questão, é possível perceber que a violência é direcionada com maior intensidade e frequência para a população negra, indígena, periférica e pobre, geralmente a parcela da população mais vulnerável e sujeita a violências institucionais e estruturais.

Para abordar o assunto, elaborei um texto com algumas reflexões tecidas sobre três importantes modos de gestar no Brasil: a violência obstétrica, o parto humanizado e o aborto. O texto como elemento central para a produção da palestra-performance possibilitou a criação de um discurso como ato performativo, ou como define Lia da Rocha Lordelo (2020), uma prática cujas fronteiras entre a arte e o discurso sobre ela se confundem.

Ainda assim, foi um processo cheio de incertezas quanto às escolhas e ao processo de concepção imagética. Principalmente porque deveria ser pensado para o formato audiovisual, que demanda uma criação diferente daquela que é feita para a presença, bem como exigia a utilização de recursos e técnica desconhecida por mim. Reconheço que estruturei a palestra-performance como se fosse uma ação presencial, tive dificuldades para desconstruir esse olhar e compreender todas as nuances envolvidas numa criação audiovisual, que exigem atenção diferenciada para a questão do tempo e relações entre as visualidades e ações apresentadas.

A todo momento pensava que seria muito mais simples e interessante propor a palestra-performance por meio do encontro. Porém, diante do contexto e da decisão de entregar o material editado para exibição, segui na elaboração do roteiro e no levantamento das imagens utilizadas.

A palestra-performance é uma prática que cria espaço para a reflexão e permite a elaboração e articulação de ideias, pensamentos e ações relacionadas aos acontecimentos do mundo, a partir de disparadores artísticos. Possibilita a “[...] composição de modos diversos de exposição de ideias, de poéticas da fala, de articulação de referências, de repertórios e de arquivos – que podem ser de qualquer



natureza, não necessariamente material” (SMALL, 2020).

O corpo que se coloca em jogo para a realização da palestra-performance performa o saber em primeira pessoa, na apresentação dos modos de conhecer e dos dispositivos para mostrar o que se conhece, de modo que a pessoa que fala e o enunciado estejam imbricados. O resultado é a

[...] experiência-escrita que não é sobre si, mas que passa necessariamente por si e, nessa passagem, se reposiciona, se atualiza, se transforma, se remaneja. A fala ou a cena na palestra-performance é uma cena-pensamento, uma experiência simultânea de fazer e pensar (SMALL, 2020).

É nesse lugar da cena-pensamento que localizo a palestra-performance criada, uma prática importante que me levou a revisitar questões que atravessam meu corpo de artista, mãe e feminista, e se refletem em diversos corpos socialmente vulneráveis de outras pessoas com útero que vivem na mesma sociedade patriarcal, machista, racista, sexista e transfóbica, o que culmina numa infinidade de intersecções que marcam cada corpo de acordo com sua cor, raça, classe, gênero.

Foi no processo da experiência-escrita da palestra-performance que compreendi porque ela é entendida como uma espécie de teatro documental, em que texto, atuação, encenação e reflexão crítica fazem parte de sua estrutura (THÜRLER; WOYDA; MORENO, 2020, p. 5).

Nela criei todos os elementos, desde a elaboração de um programa performativo, passando pela criação do texto do *Manual de Sobrevivência ao Aborto Clandestino*, até a criação do roteiro da performance, do texto da palestra e o roteiro do vídeo. Além disso, diante do contexto da pandemia, fui responsável por atuar, captar as imagens e editar o material.

Para a composição da imagem, escolhi a predominância do branco como uma forma de remeter à branquitude e à higienização do corpo e da gestação, bem como a todos os procedimentos médicos, cirúrgicos e estéreis que docilizam corpos.

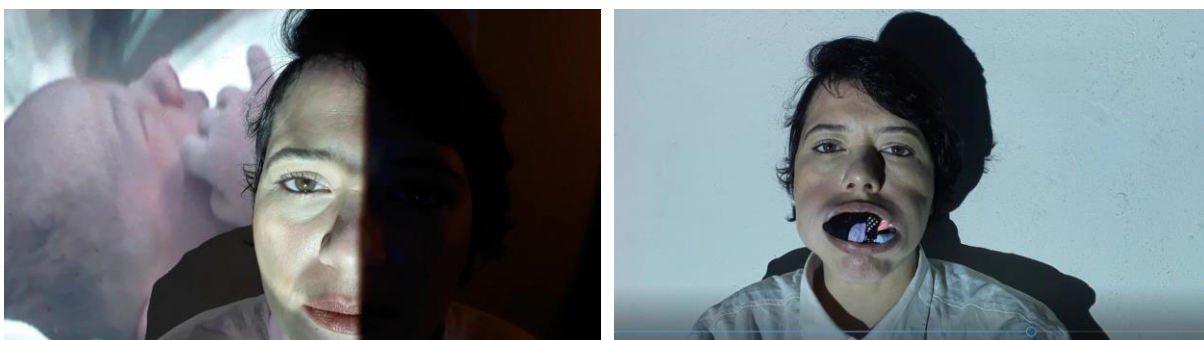
Num momento em particular, quando falo de violência obstétrica, resgato o primeiro registro do meu filho, após uma cesárea desnecessária, que traz imagens dessa higienização e docilização dos corpos. O vídeo apresenta algumas intervenções desnecessárias que ele sofreu ao nascer, não autorizadas nem por mim nem pelo pai. Enquanto projeto a imagem sobre metade de meu rosto, digo a frase que ouvi do médico em seu nascimento: *Não queria sentir alguma coisa,*

*mãezinha?*

Nas imagens abaixo, apresento fragmentos da palestra-performance. A imagem à esquerda mostra o momento relatado do nascimento de meu filho. A imagem de uma bebê que chora é projetada sobre o rosto de uma mulher de pele branca, olhos e cabelos castanhos. Seu rosto não está completamente visível, apenas metade é iluminada pela imagem. A outra metade está na sombra.

Na imagem à direita, apresento um momento da vídeo-performance criada em casa para o Manual de Sobrevivência ao Aborto Clandestino. Na imagem, a mesma mulher está de camisa social branca com a boca cheia de meias infantis, que caem aos poucos para fora por não caberem mais. Ela olha para a câmera. Ao fundo, uma parede branca com a sombra da mulher projetada nela.

Figuras 25 e 26 – Palestra-performance



Fonte: Acervo pessoal da artista-pesquisadora (2021)

As duas imagens apresentadas exemplificam um pouco essa tentativa de destacar esses procedimentos estéreis e processos de docilização e higienização dos corpos. Entendo-os como uma maneira de sustentar a dualidade corpo-mente, de modo que seja mais fácil nos distanciar de nossa natureza, de rituais e saberes ancestrais, essenciais para conexão com o mundo de maneira mais consciente, empática e respeitosa.

Maria Lugones analisa como a colonialidade de gênero desarticulou “[...] as relações comunais e igualitárias, do pensamento ritual, da autoridade e do processo coletivo de tomada de decisões, e das economias” (LUGONES, 2020, p. 74). Estabeleceu um processo binário, dicotômico e hierárquico, no qual a imposição do sistema moderno colonial de gênero coexiste com a colonialidade de poder e a classificação racial da população.

Essa condição é necessária para manter as estruturas do capitalismo

eurocêntrico global, por isso é essencial que estejamos atentas a ela. Exige de nós adescoberta de estratégias e o exercício cotidiano do pensamento interseccional para desarticular as relações de poder estabelecidas sob a égide do racismo e das relaçõesdesiguais de gênero.

Com esse horizonte, continuei o processo de criação da palestra-performance. Pensei em trazer elementos que se aproximassem dessa imagem asséptica hospitalare trouxesse um aspecto de uma aula sobre saúde reprodutiva. Uma tentativa de jogar com a dúvida sobre quem era a agente do discurso: a profissional da saúde psicóloga,ou artista-pesquisadora?

O desafio era desestabilizar a lógica da criação artística, a produção de um material quase institucional e, ao mesmo tempo, crítico e estético. Um modo de me apresentar, negar a personagem e o procedimento fabular (THÜRLER; WOYDA; MORENO, 2020, p. 11), para me aproximar dos fatos e desorientar as regras do jogoteatral, atuar sem ilusão ou fábula.

Para a palestra-performance, revisitei lugares da memória e trouxe materiais de repertório, arquivos pessoais, vídeos, imagens e outros materiais que contribuíramcom a composição imagética do vídeo, além de aprender, ainda que superficialmente, algumas técnicas e metodologias que não domino, como iluminação, edição de imagem e som, entre outros elementos do audiovisual, que se tornou tão importante no contexto de pandemia.

Foi um grande desafio em todos os aspectos, desde a construção da ideia de palestra-performance até a edição final do material, mas principalmente em relação aproduzir a imagem para o vídeo. Sinto que o resultado ficou aquém do que eu pretendia, muito extenso, sem conseguir tocar as questões simbólicas que eu havia imaginado.

Um material pouco poético com uma parte textual muito densa e longa, que talvez fosse interessante na presença, mas cansativa para o formato de vídeo. Compreendi na prática que a composição de vídeo deve ter o cuidado de reduzir o conteúdo textual ao essencial e valorizar a produção imagética para comunicar da maneira mais direta possível e ainda provocar diferentes camadas de sentido.

Apesar de minha experiência-escrita ter ficado muito extensa para o formato audiovisual, identifico a presença da parrésia, nas palavras de Small (2020), “[...] umaforma da fala franca, da coragem da verdade”, que sustenta uma posição crítica sobreum assunto tão polêmico como o aborto, num país cada vez mais conservador.

Considero um ato de parrésia trazer nitidez para aspectos silenciados e cotidianos relacionados ao aborto, à violência obstétrica, à falta de acesso aos modos de nascer seguros, às questões raciais e sociais envolvidas. Reconheço também como uma crítica ao sistema obstétrico, ao modelo médico que higieniza processos naturais e minam a autonomia corporal das pessoas com útero.

A palestra-performance poderia ter trazido para a cena outras imagens sobrepostas ao texto central para torná-la mais poética. Para mim, a imagem captada, num único ângulo, com o branco em destaque e o texto sendo narrado, pareceu cansativa. Após o material ficar pronto que percebi que poderia ter explorado mais outros arquivos que tinha, como um vídeo que produzi com Nina ou a foto de meu animal da força.

Apesar de ser importante recolher arquivos de repertório e memória relacionados ao período anterior ao mestrado, ao valorizar esses materiais, deixei de me atentar para imagens interessantes que produzi ao longo do semestre. Não experimentei algumas ideias criadas e registradas em meu caderno pessoal, que poderiam contribuir para uma composição mais poética que evocasse na cena o meu corpo da artista hoje. Aquele corpo pandêmico, isolado e sobrecarregado, que procurou conciliar o cotidiano doméstico com a descoberta de novos modos de produzir Artes do corpo de forma remota.

Nesse processo de composição, pude compreender um pouco mais sobre a linguagem da palestra-performance, essa interessante maneira de declarar a minha crítica de artista. Elaborei uma ação performativa que lança luz para elementos coletivos relacionados com a maternidade e o nascimento, expressos pelo meu corpo-experiência, que reafirma sua existência e potência como corpo político. Um corpo que assume sua expressividade, busca compor possibilidades de significações a partir de propostas artísticas que abarcam questões feministas e reivindica o olhar e reconhecimento da sua arte.

Percebo que ainda tenho uma longa trajetória para percorrer no desenvolvimento da minha poética, como artista e feminista. O caminho é árduo e extenso já que nós, artistas feministas, estamos a tempos em busca de valorização e reconhecimento de nossa arte e sua potência, dentro e fora da academia, sem sermos reduzidas às artistas subjetivas, emotivas, pessoais ou panfletárias demais.

A pesquisa de Stela Fischer (2017) nos aponta para um número crescente de pesquisas feministas latino-americanas, encabeçadas por artistas, ativistas e coletivos

que produzem ações artísticas e ativistas nas quais os corpos, discursos e poéticas são caminhos para inscrições políticas e de articulações das questões de gênero, classe e etnia.

Assim como eu, muitas artistas feministas revelam processos de pesquisa que transitam pelas bordas entre o pessoal e o político, entre o público e o privado. Nesse trânsito, evidenciam desigualdades e criticam as relações de poder que nos violentam cotidianamente, em termos de classe, raça, gênero e sexualidade. Penso que essa é uma maneira de reafirmar nosso lugar no mundo e avançar, cada vez mais, em busca de reconhecimento, espaço e existência plena.

Diante de um contexto cuja violência de gênero opera como lugar-comum, a pesquisa feminista é necessária e urgente, assim como a elaboração de práticas que trazem luz para questões coletivas, inclusive aquelas suscitadas a partir de aspectos autobiográficos, desde que estejam implicadas como ato ético, estético e político.

Nesse contexto de descobertas de caminhos que promovem a desestabilização de estruturas hegemônicas, do controle e da ordem, a palestra-performance desponta como uma linguagem importante que contribui para a reflexão e o aprofundamento do pensamento crítico, na produção de novos sentidos, significados e modos de existir no mundo.

Como feminista, artista, performer, pesquisadora, educadora e mãe, assumo, em minha prática, a postura política de participar de coletivos feministas e produzir a partir desses afetos, de modo a permanecer em constante luta, reflexão e movimento com outras pessoas que me apoiam, motivam e me lembram cotidianamente que desistir da luta não é opção.

Busco traçar minha trajetória de agente epistemológica feminista e, como tal, refletir sobre as minhas experiências e como me manifesto no mundo sempre a partir da perspectiva da luta e defesa dos direitos plenos de todas as mulheridades. Encontro nesse caminho um modo de tecer reflexões sobre o contexto sócio-histórico e cultural em que estamos inseridas e como eu me posiciono no mundo de maneira ética, estética e política.

E com esse olhar de habitar o mundo como um ato ético que encontro nas ações performativas e, em particular na palestra-performance, espaços potentes para a experimentação artística. É nesta função de artista, autora e persona que abordo questões da atualidade, vinculadas a posicionamentos políticos e sociais que

refletemo contexto. Reconheço em minha obra um importante espaço para tratar dos direitos das mulheres, do enfrentamento à violência de gênero e de experimentação da potência de si.

Por fim, a vivência coletiva com artistas-pesquisadoras me ensinou a olhar com um pouco mais de sabedoria para aquilo que antes achava desvalorização de meu trabalho: a arte panfletária. Ainda preciso de mais tempo de pesquisa e reflexão para aprofundar esse ponto, mas consigo reconhecer potências e espaços de produção de conhecimento que reafirmam o caminho escolhido por mim: a performance. Por mais difícil que seja ser artista no Brasil que se recupera do lastro de destruição deixado pelo último ex-presidente.

Quero contar histórias dissidentes, quero fissurar hegemonias, quero inscrever memórias invisibilizadas na história para serem reconhecidas, valorizadas, lembradas e refletidas. Penso na performance como arte de combate, que contribui para fortalecer territórios de resistência e para que as violências estruturais que ferem nossos corpos sejam desnaturalizadas.

Diana Taylor apresenta coletivos que exercem a performance em busca de alcançar a democracia, desobediência e justiça social, como ação eficiente para “[...] confrontos políticos e sociais, contra forças militares, ou poder persuasivo, performativo e simbólico” (TAYLOR, 2012, p. 168). Um ato político por definição, uma arma poderosa para sustentar ou derrubar sistemas hegemônicos.

No caso das ações liminares, artísticas e políticas vividas com os coletivos de mulheres, as entendo como processos para fissurar o sistema e fabular novos futuros. Experiências mediadas pelo pensamento interseccional, pela vivência do coletivo, pelo aprimoramento da escuta e o direcionamento da atenção para o conhecimento situado compartilhado por cada pessoa envolvida nas ações performativas.

#### 4 RETOMADA PÓS-VACINA: UM NOVO OLHAR PARA O MARCAS NO CORPO

As experiências virtuais em performance vivenciadas no mestrado e com o NINFEIAS, relatadas até o momento, contribuíram em larga medida para a compreensão da minha trajetória, bem como para a continuidade da pesquisa nos coletivos de mulheridades e a retomada de meu processo criativo, interrompido abruptamente pela pandemia.

Habitar novamente o espaço de produção de conhecimento foi essencial para reconhecer a relevância e a legitimidade desta pesquisa. Encontrei referências importantes que dialogaram e deram novos sentidos à minha prática. Ampliaram e transformaram a experimentação criativa no retorno à presença.

Na medida do possível, ao longo da pandemia, continuei articulada com coletivos de Londrina, em especial o Marcas no Corpo, o Ciranda da Paz, o Movimento de Artistas de Rua de Londrina e a Frente Feminista de Londrina. Ainda que mediada pela tela, mantínhamos nossas ações coletivas no horizonte e realizávamos o que era possível naquele contexto.

A retomada das atividades presenciais essenciais no segundo semestre de 2021 foi precipitada pelo governo brasileiro, com a flexibilização das medidas sanitárias diante de um cenário expressivo de mortes diárias e baixa cobertura vacinal da população<sup>50</sup>. Ainda que a Organização Mundial de Saúde (OMS) orientasse sobre a necessidade de implementação rigorosa e reforço das medidas de proteção para minimizar o cenário de morte, como uso de máscaras, evitar aglomerações e manter distanciamento social (LORENZETTI; VERDUM, 2021).

Foi nesse contexto que comecei a retomar ações públicas, com o cuidado de seguir o protocolo de segurança sanitária da OMS. Em duas importantes ações, resgatei a *Teia*: na instalação realizada com o movimento cultural de Londrina<sup>51</sup> e coma *FFL*, na participação do ato realizado no Dia da Luta pela Descriminalização e Legalização do Aborto na América Latina e Caribe<sup>52</sup>.

Nos atos, trabalhei com a visualidade da *Teia* experimentada em oficinas. Para

---

<sup>50</sup> Segundo o mapeamento do Instituto Butantã, no início de agosto, 50% da população brasileira havia tomado ao menos uma dose da vacina contra covid-19 e apenas 22% da população tinha o esquema vacinal completo, porcentagem muito abaixo dos 80% da cobertura vacinal da população, porcentagem esperada para retomada das atividades presenciais de forma segura.

<sup>51</sup> Essa ação foi descrita no capítulo 2.

<sup>52</sup> A data é visibilizada no dia 28 de setembro.

além da interessante imagem que formava no espaço, despertar a percepção da conexão entre os nossos corpos de luta que reocupavam os espaços públicos me interessava.

Havíamos passado um longo período da pandemia sem nos mobilizar nas ruas, mas o governo tornou-se exponencialmente insustentável. As mobilizações eram uma tentativa de construir a resistência nas ruas. Segundo a Sempre Viva Organização Feminista (2021), as mobilizações foram protagonizadas pela esquerda organizada na luta contra o bolsonarismo, em busca da reconstrução do país, assolado pelo fascismo em todas as dimensões possíveis.

A frase que ecoou a partir das primeiras mobilizações<sup>53</sup> foi: “Se o povo vai às ruas durante uma pandemia, é porque o governo é pior que o vírus” (FRENTE FEMINISTA DE LONDRINA, 2021). Diante daquele governo da morte, em Londrina, houve manifestações que seguiram o calendário da esquerda organizada e de movimentos sociais, como a ação da *FFL*, anunciada anteriormente.

No caso da ação com a *FFL*, a Teia foi instalada no calçadão de Londrina, com a participação da artista Amanda Marcondes. Intercalávamos o grande novelo de fio de malha vermelho enquanto tecíamos a espacialidade de nossa ação. Depois de pronta, escrevemos frases, dados e estatísticas de pessoas que morreram ou foram violentadas numa situação de abortamento e instalamos esses cartazes na *Teia Memorial*.

Também levei objetos importantes do meu primeiro altar pessoal, o *Altar do Aborto*, criado com a Nós Clandestinas. Transformado nesta ação em *Altar para Aquelas que se foram*, continha uma bandana laranja escrita *Cytotec*, canelas em pau, arames, folhas e talos de mamonas, tecidos vermelhos, sonda nasogástricas, aplicadores ginecológicos de pomada. Esses elementos foram instalados no chão, próximos à *Teia Memorial*.

Taylor (2012) apresenta uma definição para memórias de arquivo, relacionadas aos materiais que resistem ao tempo, como textos, fotos, vídeos,

---

<sup>53</sup> O dia 29 de maio de 2021 marcou o retorno às mobilizações nas ruas brasileiras para o Dia Nacional de Mobilização pelo Fora Bolsonaro e Mourão. Com a organização de centrais sindicais, movimentos sociais, sindicatos, entidades de trabalhadores e trabalhadoras da Educação, estudantes, entre outros, foram convocadas mobilizações em todo território nacional, exigindo a saída imediata dos representantes do governo federal, à época responsáveis pela morte de mais de 450 mil brasileiras, pelo aprofundamento do desemprego e da fome. O movimento também reivindicava a vacinação imediata de toda a população, o auxílio emergencial de, no mínimo, seiscentos reais e denunciava os cortes orçamentários na Educação, a reforma administrativa e privatizações (ANDES, 2021).



restos arqueológicos. Sobre o repertório, aponta para “[...] a memória corporal que circula através de performances, gestos, narração oral; movimento, dança, canto, em suma, um saber efêmero e não reprodutível” (TAYLOR, 2012, p. 155, tradução nossa).

Nessa ação com a Frente Feminista, os objetos de altares, fios de malha vermelhos e os dados sobre o Aborto Clandestino eram meus materiais de arquivo, enquanto a ação de montar o altar, tecer a teia no espaço, escrever e instalar cartazes faziam parte de meu repertório artístico, recolhidos de outras ações performativas.

Abaixo, duas imagens das ações descritas. A primeira, à esquerda, destaca o altar *para aquelas que se foram*, composto pela bandana laranja escrito Cytotec, sobre folhas e talos de mamona. Nos cantos superiores, tecidos vermelhos emaranhados. No canto esquerdo, parte de sondas nasogástricas preenchidas por arames. Em cima da bandana, canelas em pau.

Apareço na segunda imagem entre a *Teia Memorial*, no momento em que instalo um cartaz com letras vermelhas sobre papel branco, com estatísticas sobre mulheres mortas em decorrência de aborto clandestinos. Estou de cabelos curtos e presos, máscara PFF2, grandes óculos, camiseta listrada e shorts preto.

Figura 27 – *Altar para aquelas que se foram*



Figura 28 – *Teia Memorial*



Foto: Frente Feminista de Londrina (2021)

À medida que voltava para as ações performativas na rua, revisitava materiais recolhidos ao longo dos últimos quatro anos e os experimentava de outras maneiras. O olhar de pesquisadora me permitiu reconhecer neles as memórias de arquivos e repertórios artísticos.

A presença dos objetos e do corpo na performance, reexperimentados em

múltiplas relações com o tempo e o espaço, permitia a utilização de arquivos e repertórios do passado, *reperformados* em outras ações. Eram objetos carregados de significados pessoais relacionados à minha história de maternagem, mas ressignificados a partir de um minucioso estudo sobre o contexto das pessoas com útero que gestam no Brasil, aliado aos relatos e partilhas de memórias recolhidas ao longo das práticas com mulheridades.

Nesse sentido, reconheci outro giro epistêmico de pensamento ao compreender o aspecto autoetnográfico da minha pesquisa artística em performance. Ações são disparadas por inquietações subjetivas, incorporadas às suas dimensões coletivas e interseccionais, para expor violências e opressões sistêmicas que atravessam corpos de mulheridades.

Assumi a experiência autoetnográfica para compreender a práxis,

[...] ao lado de diferentes agências à luz de um contexto social macro. Frequentemente utilizada pelos grupos tidos como marginalizados — movimentos feministas, mulheres negras, população LGBTQi+ — trata-se de um dispositivo e uma perspectiva de pesquisa que vem sendo ampliada no campo dos estudos sobre as questões sociais de raça, gênero e sexualidades (SILVA; EUCLIDES, 2022, p. 80).

Nesse sentido, é muito importante a inter-relação entre subjetividade e objetividade. No estudo de Joselina da Silva e Maria Simone Euclides (2022) sobre *Autoetnografias dialogadas de feministas negras: experiências de docentes negras em programas de pós-graduação*, as autoras destacam como essa inter-relação exercita o olhar aguçado na transcendência e nomeação de violências silenciadas, especialmente quando relacionadas às mulheres negras.

Mesmo ações que partam de aspectos subjetivos ganham abrangência coletiva ao abordar a dimensão política e ética da temática, estimulando o pensamento crítico e a transformação social. Quando realizadas em coletivos de mulheridades, os corpos são movidos para a experimentação de performances que permitam colocar o saber em primeira pessoa.

Para escrever sobre o período de retomada das atividades presenciais depois do início da pandemia, uso como base os arquivos que coletei durante o projeto. Resgato as anotações de meu caderno de artista, textos, relatórios de execução do objeto, imagens, além de outros materiais produzidos pelas participantes e apresentados em espaços públicos.

#### 4.1 Contaminações epistêmicas no retorno à presencialidade

No início de 2022, com a pandemia mais branda por conta da ampliação da vacinação, as atividades artísticas puderam ser retomadas com maior segurança. Assim, as oportunidades de trabalho em produção cultural voltaram a aparecer gradativamente.

Como o coletivo *Marcas no Corpo* conseguiu manter-se mobilizado durante a pandemia, conseguimos captar recursos para a continuação do projeto *As Marcas no Corpo*<sup>54</sup>, que realizou sua 3ª edição naquele ano.

Buscamos reestabelecer os vínculos com a SMPM e a SMAS, principalmente para parceria na divulgação do projeto e dos serviços prestados pelos equipamentos públicos para mulheresidades. Entretanto, a proposta era fortalecer os vínculos com as comunidades nas quais já existiam processos iniciados.

Para tanto, oferecemos duas oficinas de introdução à linguagem teatral em territórios periféricos de Londrina, a Favela da Bratac e a Ocupação Flores do Campo. Fizemos também uma oficina de aprofundamento à linguagem na Vila Cultural Cantodo MARL. O projeto retornou à atividade presencial entre janeiro e julho de 2022, com as oficinas de teatro para mulheres cis e pessoas trans.

O CCI Norte não foi contemplado porque, quando elaboramos o projeto, não sabíamos quando o equipamento público seria liberado após tornar-se o Centro de Vacinação contra a Covid-19.

Para a formação de público, além do apoio das secretarias municipais, divulgamos as oficinas principalmente pelas redes sociais (Instagram, Facebook e WhatsApp) e em rádios e jornais locais. Nos territórios periféricos e em equipamentos públicos, também distribuimos cartazes, além da divulgação realizada com o auxílio de líderes comunitárias.

Novamente ficou bastante nítido para nós que o acesso ao conteúdo produzido para as redes sociais foi mais direcionado para o público da região central, que manteve a característica de serem pessoas com maior nível de educação formal. O público do Canto do MARL era prioritariamente estudantes universitárias, profissionais com formação superior e trabalhadoras com superior incompleto.

---

<sup>54</sup> Essa edição foi patrocinada pelo PROMIC, por meio da concessão de bolsa de atividades formativas para a artista Natalia Viveiros.

Já nos territórios periféricos, as atividades só foram realizadas com a articulação e participação das lideranças comunitárias, essenciais para mobilizar a comunidade. Ainda que tivéssemos a sensação de *estranhas no ninho*, fomos acolhidas por essas lideranças em nossa chegada.

Nesse retorno às comunidades periféricas eu já compreendia que esse estranhamento estava ligado à *colonialidade do saber*, ou seja, “[...] um tipo de racionalidade técnico-científica, epistemológica, que se coloca como modo válido de produção de conhecimento” (CURIEL, 2020, p.128).

Para nós, era relevante a experiência do corpo, o exercício de elementos teatrais e performativos, os espaços de escuta, a promoção de comunidades temporárias. Para as mulheridades que chegavam ao projeto naqueles territórios, a questão da sobrevivência era urgente, parte de uma luta cotidiana de enfrentamento de violências, negligências e opressões.

Adentramos esses lugares num momento de extrema complexidade, em que muitas mulheridades se encontravam em situação de fome, uma realidade que eu nunca vivi. Como artista-pesquisadora, encarei esse abismo social existente entre nós para escutar em profundidade o que as mulheridades nos diziam, compreender suas demandas e somar forças.

Foi a tentativa de construir uma prática que pudesse realmente contribuir para visibilizar as marcas corpóreas de todas nós, artistas e mulheridades.

Além do fato de essas marcas (classe, raça, gênero, prática sexual, regionalidade, nacionalidade) não serem sopesadas havia a sensação de que o conhecimento dessas mulheres não era devidamente reconhecido (MESSEDER, 2020, p. 157).

Esse movimento de reconhecer e problematizar nosso privilégio epistêmico como artistas brancas classe média, deixar nossos saberes em segundo plano para escutar e aprender a partir do conhecimento das mulheridades foi um passo significativo para decolonizar nossas ações e o meu pensamento.

Com isso, reconhecíamos a complexidade do contexto complexo das mulheridades que acessaram a oficina, nos quais a subsistência era prioridade. A partir daí, buscamos promover espaços nos quais a arte era experimentada como potência de vida.

Ainda que causasse insegurança trilhar esse caminho desconhecido, compreendi que para construir uma prática decolonial era fundamental perseguir

- 1) a corporeidade do “nativo” e da pesquisadora cujas marcas de gênero, raça, classe, colonialidade e desejo sexual são consideradas;
- 2) o saber das sujeitas/sujeitos que não pode ser reduzido às representações e práticas;
- 3) as trocas com os saberes localizados; e
- 4) geopolíticas e descolonização do conhecimento (MESSEDER, 2020, p. 156).

A decolonização<sup>55</sup> do conhecimento era um processo pelo qual eu passava em decorrência dos estudos no mestrado e que interferia nas ações realizadas, mas ainda não era um movimento apropriado por todo o coletivo Marcas no Corpo.

Conforme os meus estudos avançavam, apresentava referências para embasar nossa prática, sinalizava sobre os nossos privilégios epistêmicos e questionava a ausência de horizontalidade no planejamento das ações com mulheres, em especial nos territórios periféricos, onde tínhamos mais dificuldade de formação de público.

O exercício do pensamento crítico contaminou profundamente as experiências vividas no projeto e pude compartilhar, em nossos espaços de criação, os dispositivos cênicos, experimentações e reflexões disparadas pelas ricas trocas acadêmicas.

Relacionava com mais segurança a nossa prática coletiva com o pensamento feminista interseccional e decolonial, bem como com referências contemporâneas das Artes da Cena.

Finalmente reconheci a legitimidade de nosso fazer artístico feminista, para o qual interessava as práticas liminares, este território que não almejava o teatral e o estético, mas que promovia movimentos simbólicos capazes de trazer para a esfera pública as vontades coletivas, na construção do ser político (CABALLERO, 2011).

No caso dessa nova experiência coletiva com o Marcas no Corpo,

---

<sup>55</sup> Assumo o termo decolonial, pois considero importante destacar o estudo de feministas negras e racializadas, que contribuem para a construção do pensamento decolonial. Com elas aprendo a escutar com atenção como o racismo atravessa as suas peles e quão importante é conhecer essas experiências para desconstruir a cultura racista na qual fui educada. Escutá-las com atenção possibilita o exercício da empatia radical com suas experiências e com o reconhecimento da minha branquitude e a desarticulação do pensamento racista incrustado em minha educação. Procuro contribuir para a luta antirracista ao enegrecer a minha pesquisa feminista (CARNEIRO, 2020) e minha atuação, como artista, educadora e mãe. Por isso assumo o termo decolonial, a partir da pesquisa sobre o feminismo decolonial de Maria Lugones (2020).

investigamos ações performativas que colocaram em evidência corpos não normativos, muitas vezes invisibilizados e relegados às margens. Colocamos os nossos corpos em ação para sermos transformadas

[...] individualmente, coletivamente, à medida que criamos um espaço criativo radical que afirma e sustenta nossa subjetividade, que nos dá um novo lugar a partir do qual podemos articular nosso sentido de mundo (hooks, 2019a, p. 295).

Na fabulação de novos sentidos de mundo, a performance se apresenta liminar, multidimensional, como ato estético e intervenção política, para “recontextualizar, ressignificar, reacionar, desafiar, parodiar, performar e reperformar com diferença” (TAYLOR, 2012, p. 108).

Estudar performance e liminaridades provocou abertura para experiências inesperadas, especialmente nos territórios periféricos, já que havia uma escuta atenta para os saberes situados das mulheridades. Ainda que não fosse um campo seguro para nós e mais desconfortável ainda para Natália, que não tinha mergulhado nos estudos sobre nossa prática, conseguimos experimentar novas proposições.

Vivíamos o dissenso, mas estávamos instigadas para voltar a criar em coletivo. Então nos colocamos à prova e assumimos o risco de iniciar um novo processo sem tanta certeza com relação às ações que seriam desenvolvidas. Anteriormente nos apegávamos ao nosso repertório para proposição de ação e agora estaríamos abertas a novos dispositivos performativos para a sensibilização das mulheridades. Desejávamos nos aproximar da comunidade como fosse possível.

Foi o momento ideal para o retorno à Favela da Bratac e a continuidade da parceria com o Ciranda da Paz. Inclusive, nessa edição, conseguimos dispor de recursos para remunerar uma das integrantes do coletivo, estudante de jornalismo, que registrou algumas ações.

Tínhamos a consciência que enfrentaríamos dificuldades nos territórios periféricos, porque não tínhamos espaços adequados para realizar as oficinas, por isso adaptamos as oficinas de acordo com as condições climáticas, como frio e chuva, as condições de segurança nos territórios e a disponibilidade das participantes.

No Flores do Campo, a situação era ainda mais agravada. Escolhemos o território porque tínhamos iniciado o contato com uma líder comunitária em 2019 e

sabíamos que o território estava ainda mais vulnerável após a pandemia, assim como as mulheres estavam mais expostas às violências de gênero. É uma comunidade que vive num contexto bastante complexo de extrema vulnerabilidade e violência.

Flores do Campo<sup>56</sup> é uma ocupação por moradia, geolocalizada nos arredores da região norte da cidade de Londrina. É difícil encontrar dados sobre a violência de gênero na cidade, mas, a partir da atuação do Néias Observatório de Femicídio de Londrina<sup>57</sup>, ativistas feministas começaram a mapear e acompanhar casos de feminicídios na cidade, além de divulgar dados e informações correlacionados.

O coletivo mapeou e acompanhou os casos na cidade durante a pandemia e realizou um levantamento de oito casos de feminicídio e tentativa de feminicídio em 2019, de 216 autuados no Paraná. No ano seguinte, representou 10 dos 211 casos no Estado (NEIAS, 2021).

Porém as ativistas do Néias apontaram que, embora o Paraná tenha altas taxas de feminicídio e de violência contra as mulheres, não participou do Monitoramento “Um vírus e Duas Guerras”. O mapeamento foi publicado quadrimestralmente entre junho de 2020 e março de 2021 e compara os índices de violência contra mulheres na pandemia (GUZZO, 2021).

No caso da ocupação Flores do Campo, a violência se acentua pela total ausência do poder público no local, que não atende às necessidades da população e não garante a implementação de asfalto, serviços básicos como escola, saúde, coleta de lixo e transporte público (BORTOLIN; FRANÇA, 2022).

A violência policial, o racismo estrutural, a negligência do Estado, a ausência de políticas públicas, a falta de saneamento básico e moradia eram questões urgentes naquele território. Realizamos a maior parte da oficina na rua ou no único espaço disponível um pouco mais adaptado para o lazer: um barracão precário, com

---

<sup>56</sup> Flores do Campo é uma ocupação por moradia em um residencial do programa Minha Casa Minha Vida, que ficou inacabado porque a construtora responsável faliu, após atrasos dos repasses de verbas públicas. A área pertence à Caixa Econômica Federal, que está na justiça pela reintegração de posse desde a ocupação, em 2016. Em torno de 500 famílias vivem na ocupação, sob o risco de ficarem sem moradia. (BORTOLIN; FRANÇA, 2022).

<sup>57</sup> Em janeiro de 2021, com o protagonismo da Frente Feminista, organizou-se um grupo de mulheres feministas em Londrina para chamar a atenção da opinião pública para a tentativa de feminicídio de Cidnéia Aparecida Mariano da Costa, que ficou tetraplégica e sem fala após a agressão. Hoje as Néias se movimentam para fundar uma organização da sociedade civil, para reverberar casos de feminicídio tentado e em julgamento, na cidade de Londrina, além de realizar outras ações de prevenção à violência contra mulheres (NEIAS).

chão de terra batida e parcialmente destelhado, com poucos pontos de luz conservados.

Ainda, sabíamos que teríamos dificuldade para a adesão e continuidade na participação do público, em razão das múltiplas vulnerabilidades. Por isso, atendemos crianças e familiares, uma estratégia assumida para ampliar o vínculo com a comunidade e para realizar nossas ações continuadas nos territórios.

Destaco a primeira ação nos territórios periféricos, o início do projeto, porque foi a ação mais elaborada que realizamos. Todas as outras atividades foram adaptadas no território, geralmente na própria oficina.

Tanto na Bratac quanto no Flores do Campo, Natalia Viveiros e eu fizemos uma performance (sem nome), na qual caminhávamos pelo lugar enquanto desenrolávamos o fio de malha vermelho, colávamos lambe-lambes com trechos de nosso manifesto e convidávamos as pessoas para conhecer o projeto.

Revelo a seguir uma imagem da ação realizada no Flores do Campo. Em destaque, no centro da imagem, o fio de malha vermelho desenrolado sob a terra roxa, típica do Paraná. À esquerda, em primeiro plano, aparece a cintura e pernas de uma pessoa, vestida de camiseta branca e calça cor caqui, de sandálias pretas.

Ao fundo, à esquerda, uma mulher de cabelos compridos e pretos, vestida de camiseta regata e shorts pretos, carrega uma bebê de camiseta branca, em frente às casas ocupadas. No centro, estou de camiseta regata e shorts cor caqui, desenrolo o novelo e olho para linha desenrolada, com grandes óculos vermelhos e máscara PFF2. À direita, árvores e casas compõem a paisagem.

Figura 29 – Performance de abertura da 3ª Edição do projeto *As Marcas no Corpo* (2022)



Foto: Isabely Mariana Ramos da Silva (2022)

Enquanto uma de nós desenrolava o fio, a outra colava lambe-lambes com



fragmentos de nosso manifesto e cartazes das oficinas pelo trajeto. À medida que transeuntes entravam na ação, ora assumiam o desenrolar do novelo, ora colavam os lambe-lambes. Tivemos uma participação expressiva de crianças e adolescentes nos dois territórios.

Na imagem à esquerda, uma criança negra, com cabelos presos num coque notopo da cabeça, cola um lambe quadrado rosa em um poste, com o auxílio de um pedaço de bucha de louça amarela e verde. A criança está de costas, não é possível ver seu rosto. Na imagem à direita, um lambe-lambe quadrado verde colado em um poste, no qual se lê a última estrofe do manifesto. Ao fundo, atrás do poste, a dianteira de um carro branco.

Figuras 30 e 31 – Performance de abertura da 3ª Edição do projeto *As Marcas no Corpo* (2022)



Foto: Isabely Mariana Ramos da Silva (2022)

Durante a caminhada, conversávamos com quem nos acompanhava ou quem encontrávamos pelo caminho. Explicávamos o projeto, nossas intenções e a vontade de articular as mulheridades dos territórios. Algumas delas seguiram a ação, enquanto outras nos encontraram no final para entender o que propúnhamos no território.

Terminado o desenrolar do fio, conversávamos com quem estava presente, recolhíamos o que sobrava dos fios e íamos embora, na expectativa de retornar na semana seguinte, no mesmo horário, e iniciar as atividades.

Pensamos nessa ação da caminhada porque, sempre que chegávamos em novo território, precisávamos fazer a busca ativa das participantes, essa divulgação direta, de porta em porta.

Caminhar pelo território e deixar um rastro vermelho era uma ação para interferir no cotidiano como um elemento estético, para despertar a curiosidade da

comunidade. Segundo Taylor (2012), independentemente da escala do evento, a performance é sempre mediatizada pelos corpos das artistas e participantes, que reativam um repertório de gestos e significados.

Nossa ação despertou a atenção de algumas mulheridades, muitas crianças e pouquíssimos homens. Eles nos olhavam com estranhamento e pouco conversaram conosco em todo o projeto.

Abaixo, a imagem da roda de conversa realizada ao final da ação no Flores do Campo. Duas pessoas enquadradas da cintura para baixo, sentadas numa mureta desgastada. Uma é criança branca, de shorts azul e camiseta rosa, chinelo, tem ao lado dois brinquedos coloridos e está de pernas cruzadas. Ao seu lado, uma mulher negra idosa, de longas saias estampadas em tons terrosos, abraçada a um cabo de vassoura, usado como bengala. Ambas seguram nas mãos um panfleto com o rosto da Elza Soares, com 8M escrito em destaque<sup>58</sup>.

Figura 32 – Roda de conversa no Flores do Campo (2022)



Foto: Isabely Mariana Ramos da Silva (2022)

---

<sup>58</sup> O panfleto foi distribuído na ação, embora não fosse a data 8 de março. Era um material excedente da ação realizada pela Frente Feminista que continha informações importantes sobre o combate à violência doméstica e os serviços municipais de assistência à mulher.

Essa ação foi a que reuniu mais pessoas em ambos os territórios, mas tivemos dificuldades de formação de público. Na ocupação Flores do Campo, experienciamos vários momentos de conflitos no território, que refletiam diretamente na participação da comunidade.

O território é dividido em dois lados com lideranças distintas. O barracão em que fazíamos as atividades era no meio do território. As pessoas tinham medo de sair de casa quando acontecia alguma situação violenta. Vivemos três momentos tensos desde o início de projeto que interferiram diretamente na continuidade das ações.

O primeiro foi o incêndio criminoso de uma casa, na segunda semana do projeto, do lado do território em que a líder comunitária morava. Ela parou de frequentar o projeto e, pouco tempo depois, mudou-se de bairro.

Algumas semanas depois, uma invasão abusiva da polícia resultou na execução de um líder comunitário que apaziguava os conflitos no território e contribuía com melhorias para o território. A ação aconteceu no horário de saída das crianças da escola. As famílias foram impedidas de subirem até a rodovia para buscar suas crianças, e as crianças foram impedidas de acessar o território pelo caminho mais direto.

A última situação foi o cruel assassinato e a ocultação do corpo de uma mulher, mãe solo de cinco crianças, dentre elas uma com deficiência. Seus restos mortais foram encontrados em um chiqueiro na comunidade, dias depois de seu desaparecimento.

As mulheres refletiam sobre a pouca adesão ao projeto, em razão das situações de violência que geravam medo na comunidade. Mas também falavam da fome, emergência cotidiana. Diziam que, se nossa ação fosse de distribuição de comida, teria público, mas como é oficina, as pessoas não tinham condições de fazer. Para elas, a própria ideia de oficina de teatro não era interessante, muitas nunca tiveram acesso a uma experiência teatral. O mais próximo que conheciam eram as novelas.

Nossa estratégia era fazer atividades com as pessoas que chegassem na lona que estendíamos no chão. Geralmente as crianças, que estavam na rua sozinhas e vulneráveis, aproximavam-se curiosas. Elas nos levaram para conhecer suas mães, a partir de uma atividade de escrita de cartas, da qual falarei adiante.

Conforme as oficinas se transformavam, desconstruíamos a prática cênica

para encontrar outros espaços criativos que pudessem contribuir para a formação de nossa comunidade temporária.

No decorrer de três meses, fizemos exercícios de relaxamento, jogos teatrais, alongamentos, tivemos momentos para desenhar, escrever e conversar. Em outros momentos, caminhávamos pelo território, conversávamos com as moradoras, escutávamos histórias. Durante esse período, realizamos alguns encontros com uma média de três a quatro pessoas adultas e/ou crianças.

Num encontro específico, em que tínhamos um coletivo misto entre crianças e duas adultas que acompanhavam as atividades, fizemos um programa performativo, proposto por Tania Alice em seu *Manual para performers e não-performers*.

Denominado *Ensine algo essencial para você em 5 minutos*, tem como enunciado montar uma sala de aula num espaço público, com uma lousa escrito o nome do programa performativo. Cada performer assume sua vez à frente da sala para ensinar algo essencial para si, ou fica como aluno.

Adaptamos o programa performativo para nossa realidade, não tínhamos móveis nem tampouco lousa, mas utilizamos papéis, canetas e as muretas do barracão. As mulheres trocaram receitas de sobremesa com poucos ingredientes e fáceis de fazer, para situações em que não tivesse forno ou gás.

Ao mesmo tempo em que trocávamos receitas ou fazíamos um exercício juntas, conversávamos sobre as dificuldades do território, os conflitos locais, a presença do tráfico, a situação carcerária de parentes, a total ausência do poder público, as doenças, a fome e a morte.

Buscávamos promover uma [...] “modalidade de interação social oposta à estrutura, na sua temporalidade e transitoriedade, onde as relações entre iguais dão-se espontaneamente” (CABALLERO, 2011, p. 38). Encontrávamo-nos em coletivos fluidos, transitórios, estabelecíamos relações desierarquizadas e criávamos espaços de produção de pensamento crítico sobre nós mesmas, nossos contextos e nossos marcadores sociais, atravessados pelas categorias de gênero, raça, classe, idade, sexualidade e outras.

Juntas, compúnhamos um ritual dialógico de reflexão, escuta e partilha, criávamos oficinas antiestruturas nas quais construíamos um espaço de encontro, criação e reinvenção do conhecimento, das narrativas (HOOKS, 2019c) e de nós mesmas.

Encontrei uma diversidade de narrativas, pessoas detentoras de importantes saberes situados, com tanta potência criativa, que me senti completamente comprometida a romper o véu da branquitude e ficar cada vez mais atenta para enxergar e transformar as estruturas racistas que atravessam o cotidiano.

Como quando conheci uma violeira idosa que morava sozinha após uma vida de relacionamento abusivo. Natália havia contraído covid-19 e eu estava sozinha no território, logo após um grave episódio de violência ocorrida ali. Essa pessoa me convidou para conhecer sua casa e mostrou seu violão. Contou do sonho de ser cantora e mostrou suas composições de modas de viola e louvores, escritos à mão em folhas de papel sulfite branco, com caneta esferográfica escura, cuidadosamenteguardados em uma pasta preta escolar.

Depois de cantar majestosamente algumas de suas modas de viola e louvores, refletiu sobre a discriminação que sofriam por ser daquele território periférico e resultante de ocupação, como era difícil para ela acessar a escola<sup>59</sup>, por negligência do estado, e que sentia o peso de ter que ver como benfeitoria projetos, ações sociais e filantrópicas, quando deveriam ser direito, especialmente para a comunidade negra e indígena, que são a ascendência majoritária da população e são as pessoas mais violentadas pelo sistema desigual.

Aquela senhora me ensinava naquela conversa os seus saberes situados, construídos ao longo de toda sua vida e sua percepção sobre a negligência de seus direitos, bem como da identificação de seu lugar de fala (RIBEIRO, 2017) e de seus marcadores sociais, ainda que ela não conhecesse nenhum desses conceitos.

Algum tempo depois desse encontro, li, em *Condscendência: estratégia de pater-colonial poder*, da pesquisadora decolonial Susana Castro, um trecho que me lembrou aquele encontro precioso, e que refletia sobre algo muito próximo ao que havia sido dito pela violeira. Ela dizia:

A sociedade racista espera cinicamente que os negros sejam gratos aos brancos, que os considerem seus benfeitores e que não questionem o fato de os valores culturais europeus preponderarem na história da formação da identidade brasileira, quando, na verdade, a identidade brasileira é construída também com o suor e sacrifício das populações negras e indígenas (CASTRO, 2020, p. 151).

---

<sup>59</sup> Ela era estudante secundarista, estava no primeiro ano do Ensino Médio e desejava continuar estudando, mesmo com as dificuldades do território.

Reafirmei mais uma vez a importância de estar sempre com a escuta muito atenta para os saberes situados das mulheridades com quem convivo em meu processo criativo, para cada vez mais exercitar o pensamento decolonial.

Nossas oficinas eram os espaços de encontro para construirmos relações temporárias de investigação da teatralidade enquanto campo expandido e da arte como “[...] ‘uma estrutura de acontecimento’, de situações, de práticas in situ, de teatralidade, de performatividades e (re)apresentações” (CABALLERO, 2014, p. 128).

Compreendíamos que nossas oficinas criavam espaços transitórios em cada território, que formávamos *communitas* para realizarmos ações performativas as quais poderiam durar um encontro ou o processo da oficina.

À medida que os episódios de violência no território se agravaram, as mulheridades pararam de frequentar a oficina. Ao serem questionadas sobre suas ausências, elas falavam sobre o medo constante da violência policial, de permanecer fora de casa e se deparar com a disputa por poder no território, a recente morte do líder comunitário, assassinado pela polícia.

Nos últimos encontros, já não tinha mais nenhuma adulta participante, então propus para as crianças a escrita de cartas para suas mães, para que nós fôssemos entregá-las e para conhecer as responsáveis pelas crianças.

Essa ação foi bem importante para reunir as mulheridades e debater sobre uma demanda bastante urgente no território: a entrada de uma linha de ônibus para garantir a segurança das crianças e facilitar o acesso à escola, aos projetos sociais e à cidade, e, conseqüentemente, a acessibilidade para as pessoas adultas, em especial mulheres, ao mercado de trabalho.

Para essa última reunião, articulamos com uma vereadora de esquerda a presença de uma representante do poder público para auxiliar nas demandas das mulheridades. Conseguimos articular com ela uma reunião com a Companhia Municipal de Trânsito e Urbanização de Londrina (CMTU) e garantir a entrada do ônibus no território.

Abaixo, imagens de dois encontros na ocupação Flores do Campo. Na primeira, destaque para as pernas dobradas, com os joelhos apontados para cima e os pés no chão, de uma pessoa negra que está deitada na lona preta. Ela usa uma legging preta e esmalte cinza nas unhas dos pés. Atrás dela, parte da silhueta de duas pessoas que também estão deitadas, uma criança e uma adulta. Seus rostos não

estão visíveis. Nesse momento, estávamos conduzindo um exercício de relaxamento.

Na imagem abaixo, carrego em meus braços uma bebê recém-nascida, filha de uma pessoa que acompanhava a última reunião no território. Estou no barracão, vestida de blusa vermelha e calça jeans azul, uso máscara cirúrgica preta, grandes óculos vermelhos e cabelos curtos cortado de forma desigual. A bebê está enrolada em cobertor rosa. No canto esquerdo da foto, silhueta de uma mulher que participou ativamente das oficinas. No chão, lona e materiais utilizados nas oficinas. A fotografia foi tirada contra a luz, por isso a imagem ficou bastante iluminada.

Figuras 33 e 34 – Momentos da oficina no Flores do Campo



Fonte: Acervo pessoal da artista-pesquisadora (2022)

Nessa reunião, organizada a partir da demanda das mulheridades, conversamos com a assessora de uma vereadora da cidade para escutar as mães, que reivindicavam acesso ao transporte público no território, pelo menos para as crianças chegarem à escola em segurança. Alguns meses depois, a partir dessa articulação, o ônibus começou a entrar no território, ainda que em horários restritos ao período escolar.

Na experiência com a mulheridades do Flores do Campo, vi que “[...] as razões do silêncio são variadas e multidimensionais. As mais óbvias são as

expressões do racismo, do machismo e da exploração de classe para reprimir e silenciar” (HOOKS, 2019b, p. 37).

Ao realizar a oficina nesse território, sensibilizamos o olhar e apuramos a escuta para essas opressões e silenciamentos, de modo a desnaturalizá-las. Assim, estimulamos o pensamento crítico sobre nossas existências, exercitamos a valorização de saberes situados, aprendemos com eles, escutamos histórias de trabalhadoras pobres, subempregadas ou desempregadas e refletimos sobre elas.

Fazíamos o que era emergente naquele local no qual os corpos estavam entristecidos, desesperançosos, famintos e doentes, com força apenas para sobreviver. No limite do que era possível, conseguimos realizar ações *performáticas* coletivas, como escrever cartas, dar aulas de receitas, fazer alongamento e relaxamento, jogos teatrais, rodas de conversas de mulheridades e crianças, caminhar no território, desenrolar fio, colar lambe-lambes.

Foram ações que promoveram a desestabilização do cotidiano e romperam com o ordinário nos territórios, em busca de criar novas inscrições sobre nós mesmas para o fortalecimento de cada uma e do território. Enunciávamos nossos lugares, refletíamos sobre eles para articular nossos pensamentos e nossas ações. Assim, caminhávamos em direção às necessidades de cada comunidade temporária que criávamos.

#### **4.2 No interior da comunidade: a experiência na Favela da Bratac<sup>60</sup>**

O retorno à comunidade da Favela da Bratac foi essencial para resgatar uma rede afetiva que era tecida e alimentada pelas nossas trocas com o Ciranda da Paz. Vimos o coletivo florescer e conquistar importantes espaços nas políticas municipais de cultura, além de realizarem projetos e ações culturais com o apoio da

---

<sup>60</sup> Descobri recentemente, no início da 4ª Edição de *As Marcas no Corpo*, patrocinado pelo PROMIC (2023), que o bairro não se chama Jd. Nossa Senhora da Paz. Esse nome foi dado pela comunidade há décadas e ficou popularmente conhecido por causa de uma pessoa do território bastante religiosa e que o chamava assim. Muitas moradoras desconhecem que o bairro é registrado na prefeitura como Gaion. Também é amplamente conhecido como Favela da Bratac, inclusive entre as pessoas que ali residem. Dentre elas, as que ressignificam a palavra favela para evidenciar a potência que ali existe, com as integrantes do Ciranda da Paz. Em 2022, o coletivo criou o podcast *Vozes da Comunidade* e já gravou três temporadas que contam sobre a história do bairro, pelo olhar de moradoras ou pessoas reconhecidas no território. O podcast pode ser escutado no canal do YouTube do Ciranda da Paz, @cirandadapaz, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCDbPtVPKmA61pflBeUYWvkw>.



comunidade.

Entretanto, desde que a comunidade foi impedida de usar o Centro Comunitário durante a pandemia, as ações culturais que são realizadas no território tinham que acontecer na rua, em especial na praça do bairro, o único espaço de lazer da comunidade.

A ausência de um espaço reservado e seguro para a realização das oficinas parecia ser nossa maior dificuldade. Era um grande problema que, desde o princípio, nos atrapalhou, já que só conseguimos retornar ao território quinze dias após a performance, por conta da chuva no horário da oficina.

Quando chegamos, tivemos que resgatar a ação de andar pelo território e convidar as mulheres para a oficina. Fazíamos essa ação, encontro após encontro, pelas ruas do bairro, nas casas das pessoas que já conhecíamos ou em outros lugares, sempre acompanhadas das crianças.

Nesse retorno, fizemos novos vínculos e resgatamos outros. Modificávamos nosso plano de trabalho em cada encontro, a partir das ações que definíamos coletivamente.

As mulheres que partilhavam o espaço conosco eram tão atravessadas por situações violentas e silenciadoras, que o fato de fazer um exercício corporal na rua, gerava um tensionamento, um desconforto por causa da exposição, um estranhamento com o qual elas não conseguiam lidar.

Para aquelas pessoas, não fazia sentido nenhum ter que lidar com essa exposição, por mais interessante e divertida que fosse a proposta. As oficinas de teatro e experiências corporais, principalmente naquelas condições, não era do universo de interesse delas.

Novamente vimos que a urgência da fome, do abandono, da pobreza, da falta de trabalho e da violência se destacavam. Então, para quê fazer as oficinas de teatro naqueles moldes pensados inicialmente?

Descobrimos que era importante fazer aquilo que produzia sentido para todas nós, mesmo que não pressupusesse atividades cênicas. Buscávamos encontrar novos modos de produzir conhecimento, de “[...] implodir o mapa epistêmico, questionar os espaços privilegiados, as fronteiras, os fluxos e as direções que o estruturam dessa forma, cuja aparência é de uma lei natural” (MESSEDER, 2020, p. 165).

Conseguíamos caminhar nessa direção ao escrever cartas, andar pelas

casasem agrupamentos de mulheridades, conversar em praça pública sobre suas urgências, realizar (poucos) experimentos cênicos numa praça ou barracão aberto, nomeio da comunidade, entre outras ações que realizamos, dispararam em mim vários questionamentos com relação à performance.

Juntas criávamos espaços de troca, transitórios e potentes, que poderiam abalar as estruturas para criar novos sentidos de mundo. Tecíamos uma fina costura entre liminaridades, performance e feminismo.

Assim, desenvolvíamos a condição espetacular como prática,

[...] para dar conta de situações performáticas produzidas de forma espontânea na vida cotidiana, que conseguem uma expressividade simbólica pelo uso de determinados dispositivos de linguagem, e que, no entanto, não pretendem ser fixadas nem lidas como eventos artísticos (CABALLERO, 2011, p. 29).

Construíamos juntas esses espaços para conversar sobre nós, nossas experiências, nossas vidas, nossos pensamentos, a história do bairro, os desejos individuais e coletivos, as lutas e a articulação comunitária. Encontrávamo-nos na praça, nas ruas, nos quintais, nos portões e nas calçadas.

Percebia práticas feministas cultivadas no território, como a solidariedade, a afetividade, o cuidado, característicos daquela comunidade familiar, em especial entre as mulheridades. bell hooks afirmava que, para a transformação da consciência feminina, era importante trabalhar

[...] em conjunto para expor, examinar e eliminar a sociabilização sexista dentro de nós mesmas, as mulheres fortalecer-se-iam e afirmar-se-iam umas às outras e construiriam uma base sólida para o desenvolvimento de solidariedade política (HOOKS, 2020, p. 37).

Para exercer uma prática realmente interseccional, foi preciso nos descobrir em processo, como construir juntas os momentos que passávamos. Falávamos abertamente sobre tudo, como “[...] um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos” (HOOKS, 2019b, p. 36).

Percebemos que as mulheridades se conheciam muito, mas tinham dificuldades de falar coisas importantes entre si, em especial sobre sentimentos. Inspirada pelo podcast especial de final de ano do NINFEIAS da categoria *Entre*

Nós, chamado *Cartas da Fome*<sup>61</sup>, e pela carta *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, de Gloria Anzaldúa, propusemos a experimentação de um programa performativo, com o seguinte enunciado: *escreva uma carta para alguém importante para você.*

Passamos a caminhar pelo território, encontrar mulheridades, propor o programa performativo, escrever cartas e entregá-las, com ou sem a presença da escritora e de acordo com o seu desejo. Conhecemos muitas pessoas e histórias difíceis, de contexto de violência e negligência de direitos sociais.

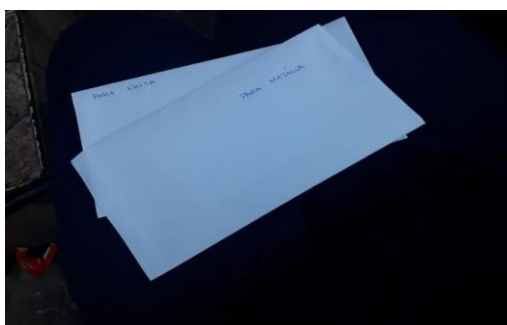
A maioria das cartas foi repleta de palavras de admiração, força, superação e carinho. Foi uma ação bastante importante para a gente conhecer melhor a comunidade e para eu definitivamente compreender que

[...] as mulheres negras, assim como outros grupos de mulheres que vivem diariamente em situação de opressão, geralmente toma consciência das políticas patriarcais através da sua própria experiência, desenvolvendo também, por isso, estratégias de resistência (ainda que sem uma base organizada firme). (HOOKS, 2020, p. 39)

Estava ali para aprender com elas, entender suas estratégias e contribuir no que fosse possível, inclusive no mapeamento dessa rede de afetos, disparada pelas cartas. Presenciei vizinhas que já se ajudaram em momentos muito complicados da vida e pouco se falavam, dizer com sinceridade sobre a importância de uma para a vida da outra. Ou concunhadas que moravam na mesma rua e, a partir das cartas, uma fortaleceu a outra para abandonar o relacionamento abusivo marcado inclusive por violência física.

Abaixo, a imagem de duas cartas em envelopes brancos feitos de papel sulfite, escrito com caneta azul Para Erica e Para Natália, sobre um fundo escuro.

Figura 35 – Cartas trocadas na Favela da Bratac (2022)



Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2022)

<sup>61</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uskqFQFQmAE>.

Essas cartas nos levaram a conhecer uma mulher idosa, negra, sozinha, que gostava muito de estudar. Ela tinha retomado os estudos com mais de 60 anos, pouco antes da pandemia. Continuou como podia durante a crise sanitária, até o momento em que teve que largar, porque tinha dificuldade de aprender a ler e o professor que passou a acompanhá-la não conseguia ensiná-la.

Ela saía pouco de casa, então passamos aquela tarde com ela e lhe contamos a história da autora Carolina Maria de Jesus. Combinamos de visitá-la novamente para lhe entregar um escrito de Carolina Maria de Jesus. Selecionei o trecho a seguir do livro Quarto de despejo – Diário de uma favelada e entreguei a ela algumas semanas depois, quando consegui encontrá-la em casa.

1 DE AGOSTO Eu deitei, mas não dormi. Estava tão cansada. Ouvi um ruído dentro do barraco. Levantei para ver o que era. Era um gato. Eu ri, porque eu não tenho nada para comer. Fiquei com dó do gato. (JESUS, 1992, p. 175)

Aquela mulher com quem conversávamos também amava gatos. Quando entregamos o papel com o trecho do livro de Carolina, ela ficou emocionada com a atenção que demos a ela e reafirmou que ali na favela situações assim eram frequentes, a fome era gritante e havia aumentado nos últimos tempos.

Transformar as oficinas de acordo com a demanda das pessoas e do território a cada encontro, deixá-las serem contaminadas pelos saberes situados das mulheres era uma experiência muito potente que revelava a nossa lente metodológica, os processos híbridos combinados em diversos tempos e modalidades que promovíamos e caminhavam ao encontro da continuidade em outras obras (TAYLOR, 2012).

Inclusive foi importante permitir que essas experiências fossem contaminadas pelas minhas vivências no mestrado, pois assim pude escutá-las com mais atenção e fortalecida teoricamente. Ficou mais visível ainda que, naqueles espaços, a experiência do teatro sempre foi mais um desejo nosso de artistas-pesquisadoras do que delas. O que propúnhamos, por mais potente e interessante que fosse, não era nem um pouco relevante para aquelas mulheres diante da condição em que elas estavam inseridas.

A potência de nosso encontro estava em outro lugar. Estava em nós mesmas. Criávamos espaços nos quais falávamos sobre nós, convocávamos as mulheres para falarem de si mesmas e reconhecerem como o contexto em quem

que viviam eram atravessados por opressões e violências diversas.

Com isso, falávamos do que sabíamos em primeira pessoa, construíamos reflexões críticas sobre nossas experiências, criávamos de frestas, fissuras e novas discursividades. Estávamos implicadas com o que trocávamos em nossos espaços, de modo que a experiência falada não se resumia ao aspecto pessoal, passava por nós mesmas para se transformar e encontrar novos modos de pensar e fazer (SMALL,2020).

Nesse caminho, promovemos experimentações teatrais e performativas, cujos exercícios e jogos diziam respeito ao nosso repertório pessoal e coletivo, bem como eram embasados em elementos da metodologia já criada ao longo desses quatro anos de existência do projeto e de práticas performativas experimentadas na academia.

Taylor (2012) nos alertava que ainda que fosse difícil definir a arte da performance, pois as definições se constroem para serem derrubadas na próxima performance, uma das características da performance é justamente transgredir barreiras, limites e definições. Nossa convenção era romper com as convenções e criar a partir dessas rupturas, em coletivo.

Em nossa trajetória com a Favela da Bratac, rompemos com muitos silenciamentos, contribuimos para a organização da comunidade em agrupamentos de resistência e vimos florescer coletivos majoritariamente formados por mulheres, organizadas em prol do bem estar comunitário.

Após meados de 2022, houve outra organização no bairro e vimos o surgimento do coletivo Unidas pela Comunidade, das mulheres do território que passaram a se organizar para realizar festas nas datas comemorativas e ações solidárias e de conservação do bairro.

Continuamos organizadas com o Ciranda da Paz mesmo após o encerramento das oficinas. Então, propusemos juntas a 4ª edição do projeto, que está em execução em 2023 com patrocínio do PROMIC. A nova edição do projeto conta com profissionais do território, sejam elas uma articuladora do território e uma comunicadora social, ambas remuneradas de maneira equânime com as demais profissionais envolvidas.

### 4.3 A residência artística no Canto do MARL: experimentações performativas

A Oficina de Aprofundamento em Teatro foi realizada na Vila Cultural Canto doMARL no primeiro semestre de 2022. A escolha pela retomada das oficinas na Vila Canto do MARL seguiu o desejo de fortalecer o vínculo com o espaço cultural e o *Movimento de Artistas de Rua de Londrina*. Dessa forma, o coletivo contribuiu<sup>62</sup> para a agenda cultural e as ações da vila.

Em razão do abrandamento da pandemia, voltamos para as atividades presenciais em espaço fechado com aplicação das medidas sanitárias vigentes (uso de máscaras, distanciamento social e uso de álcool gel). Encontrávamo-nos duas vezes por semana, durante cinco meses, e realizamos um encontro online e um encontro híbrido, uma ação performática no Zerão e outra em evento do MARL.

O fato de a vila ser localizada na região central favorecia a ocupação do espaço pelas mulheridades estudantes e trabalhadoras, o público que esperávamos formar ali. Por isso, nossa estratégia de divulgação foi mais efetiva nas redes sociais e mídiapocal.

No Canto do MARL, o processo foi bastante diferente. A começar pelo grupo formado, que contava com dez mulheridades presentes, todas adultas, entre brancase racializadas, estudantes e/ou trabalhadoras, com curso superior completo ou em formação.

Apenas uma era periférica, o que exigiu um olhar atento para a questão de classe. Ainda que fôssemos cuidadosas e atentas, essa diferença de classe se evidenciou no processo e não conseguimos perceber em algumas situações. Por exemplo, quando fizemos uma ação externa e não previmos o lanche.

Embora estivéssemos realizadas com a ação, durante a avaliação, a pessoa evidenciou que a falta de alimentação foi um complicador para ela, que não tinha recursos para se alimentar fora de casa. Ainda, apontou como a maioria das pessoas daquele grupo nem se atentaram para sua condição.

Essa participante não foi tão assídua nas atividades quanto as demais e, por isso, não conseguimos aprofundar mais os debates no coletivo sobre as questões de classe que foram evocadas nas oficinas. Essa experiência denunciou a

---

<sup>62</sup> Nesse período em que estive no mestrado, Natália assumiu a gestão da vila.

necessidade de estar sempre alerta para desconstruir o nosso olhar epistêmico eurocêntrico e nos compreender sempre

[...] como seres no mundo marcados, em nossa pele e sangue, por uma política de conhecimento racializada, classista e heterossexista que nos invade com seus tentáculos tirando-nos a possibilidade de nos situarmos em saberes localizados, também comprometidos com a dignidade humana. (MESSEDER, 2020, p. 167)

A constante transformação do meu olhar ainda não havia sido suficiente para que pudesse entender meu pensamento e minha prática como decolonial. Por mais giros epistemológicos que eu tivesse passado até aquele momento, ainda haveria um longo processo de mudança pela frente.

As diferenças de classe foram apontadas na reunião de encerramento da oficina, numa roda coletiva feita de maneira híbrida. Foi o momento de abrir a escuta franca e refletir sobre a crítica colocada. Afinal, a articulação do pensamento crítico era um dos nossos objetivos materializados naquela reunião.

Coloco abaixo um fragmento da carta que escrevi para esta pessoa no final do projeto, após as suas críticas. Uma carta não remetida até a escrita deste capítulo.

Escrevo para lhe dizer que fiquei muito tocada com a sua fala. Ela me revelou que ainda estou bem distante do objetivo de ter uma escuta aberta e apurada para compreender e respeitar as mulheridades em todas as suas diferenças. Estou em construção, em constante processo de transmutação, em busca de desconstruir todos os dias esse sistema que nos atravessa e violenta. Confesso a você que fiquei surpresa com o seu descontentamento com relação à oficina, diante de todas as conversas e aberturas que você trazia em nossos momentos de conversa. Não fico feliz que nosso trabalho tenha sido tão cheio de gatilhos e dificuldades. Sei que nosso objetivo é trazer à tona questões íntimas. Imaginei que tivéssemos deixado isso bem nítido no início do processo. Ainda tenho muito que aprender e agradeço as suas palavras, que me ajudam a repensar meus passos. (Acervo pessoal da artista-pesquisadora)

A oficina do MARL foi um espaço profundo de imersão na experiência do corpo e do acontecimento. Aquela comunidade temporária vivenciou situações diversas que produziram estranhamento e nos colocou em tensão crítica frente a elas e a nós mesmas. Mas também nos conduziu para o exercício da linguagem, da nossa inscrição no mundo por meio das palavras.

Embora tivessem momentos difíceis, que estremeciam o pensamento, durante toda o processo, senti uma abertura muito grande de todas as participantes

para a experiência teatral e performativa.

As mulheridades que estavam ali se interessaram pela proposta do Marcos noCorpo e por isso conseguimos desenvolver uma pesquisa cênica continuada, em que a investigação performativa foi mais intensa, porque as mulheridades se comprometeram com um mergulho em si mesmas para descobrirem novos modos de falar de si.

Para Taylor “[...] a linguagem pode ser um ato. As palavras, em certos contextos, fazem algo” (TAYLOR, 2012, p. 111). Nós evocávamos as palavras, brincávamos com elas, observávamos como elas apareciam e se desdobravam no espaço, nos papéis, nas memórias.

Naquele território, as experimentações do repertório que tínhamos construído ao longo desses anos de projeto, aliadas às contaminações do mestrado, contribuíram em larga medida para compreender que a experiência da performance convergia para o espaço da crítica e da produção de discurso, ou a crítica da artista enunciada por Daniele Avila Small (2020).

Usávamos dispositivos criativos para articular nossa ação, pensamento e lugar de enunciação. Com isso, cada pessoa colocava em jogo seu corpo e seu afeto, experimentava exercícios e jogos cênicos para disparar a percepção do foco, da relação com o espaço e as pessoas, a improvisação, o uso da voz no espaço, as diferentes qualidades de movimento, ritmos e planos, a kinesfera e outros elementos da dança, a partir da teoria de Rudolf Laban.

A experimentação de nossa metodologia de pesquisa cênica com um coletivo disponível para a vivência teatral e performativa, conduziu o trabalho por outros caminhos. É importante destacar que essa comunidade temporária era mais estável, já que a maioria das participantes seguiu do início ao fim conosco.

Criamos partituras corporais individuais e coletivas, textos falados e escritos, instalações e ações performativas. Alguns desses processos foram compartilhados com o público.

Durante os meses de experiência, gradativamente aprofundávamos as relações com objetos de arquivos e repertórios das mulheridades. Na mesma medida, fazíamos a imersão nessa pesquisa com objetos e memórias, que eram ressignificados, o que nos permitia criar diversas relações e novos enunciados para o que compartilhávamos.

Passamos a investigar os programas performativos a partir das proposições



vivenciadas no mestrado com Nina Caetano e adaptadas às dinâmicas vivenciadas em nossa comunidade temporária.

Primeiramente, trabalhamos com o disposto das cinco peles, com o objetivo de a ação ser geradora de novos programas performativos, criados pelas mulheridades. A primeira tentativa de realizar o dispositivo foi na oficina online que realizamos por causa da forte chuva, a qual inviabilizou nosso encontro presencial.

O dispositivo consistia em, a partir da explicação da teoria das cinco peles (PERETTA, 2012), cada mulheridade deveria escrever duas palavras para cada pele, num intervalo de três minutos. Em seguida, deveria escolher apenas duas das dez palavras nomeadas, para sintetizá-las por meio da escolha de um objeto que a representasse. Ela teria cinco minutos para procurar o objeto pela casa.

Depois de fazer o programa performativo e encontrar o objeto, esse deveria ser apresentado para as demais. Para finalizar, cada uma deveria compor uma imagem ou ação com o objeto escolhido.

Assim que a composição estivesse definida, deveria ser apresentada para as outras pessoas. A ação/imagem criada a partir do objeto revelaria o enunciado de cada programa performativo. As mulheridades deveriam enunciar e descrever os seus programas.

Depois de experimentar os programas performativos dentro de nossa sala de ensaio, resolvemos abrir o processo e instalar nosso programa performativo no Parque Zerão – Área de Recreação e Lazer Luigi Borghesi, localizado no centro da cidade e bastante movimentado aos finais de semana.

Decidimos fazer nossa ação no sábado, na área infantil, onde instalamos a Teia de fio de malha vermelho no espaço. Os fios conectavam os programas performativos, que eram pendurados em diferentes pontos do espaço por onde passava a Teia.

Um dos programas performativos foi criado por uma mulheridade que escolheu um canetão vermelho. Ela, que escreve bastante, desenvolveu o programa performativo que aparece nas imagens abaixo.

À esquerda, o enunciado do programa performativo amarrado na teia de fio de malha vermelho que foi tecida pelo espaço. Numa folha branca, escrito com letras grandes e vermelhas, o seguinte enunciado: *faça pontinhos na parte debaixo da pernae em todo o pé esquerdo, até cobrir*. A Teia está atada a dois pilares de madeira, desgastados e pintados, respectivamente, de azul e de amarelo.

Na imagem à direita, um pé de uma pessoa branca no centro inferior da imagem, sob chão de grama verde. A pessoa veste uma bermuda preta abaixo do joelho. Seu pé está todo coberto de pontos de canetão vermelho.

Figuras 36 e 37 – Programas performativos criados por mulheridades (2022)



Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2022)

Foi uma maneira lúdica de nos apropriarmos do conceito de programa performativo e aprofundarmos a pesquisa, tanto com objetos de arquivo e de repertório quanto com outros dispositivos performativos.

Ainda, pudemos abrir nosso processo para as pessoas que estavam na área de lazer, em sua maioria famílias. Mães, pais, avós e crianças andavam por entre a Teia, brincavam e experimentavam as propostas, num deslocamento de sentidos, bem como na suspensão e transmutação do tempo e espaço em que partilhávamos aquele acontecimento.

Nós, artistas propositoras da ação, colocávamo-nos ali, em jogo com as transeuntes para experimentarmos os programas performativos e conversarmos sobre o que a experiência disparava em cada uma. Tivemos uma maior participação e abertura para conversa com as mulheridades.

Após experimentar os objetos de arquivo e repertório na relação menos pessoal estabelecida com os programas performativos criados, começamos a investigar outro dispositivo que aprofundava mais a pesquisa sobre cada uma de nós, chamado por Nina de *Museificação de Si*.

O enunciado era selecionar objetos de naturezas distintas (inclusive textos, narrativas, escritos, etiquetados) para a construção de uma coleção pessoal, a ser elaborada como uma visita guiada. Com os objetos recolhidos, a proposta era cada uma experimentar a instalação e construir a apresentação do seu museu particular.

O objetivo era questionar os processos de identificação naturalizados e subverter os códigos de linguagem, de modo a apresentar elementos de nossa identidade que são vistos como essencialistas ou aspectos pessoais que causavam estranhamento por si mesmo.

Foi um processo bastante íntimo para cada uma de nós. Nossas museologias traziam temas diversos: a reafirmação da identidade regional como reação à xenofobia; o apego e/ou sobrecarga de trabalho; a violência doméstica; o aborto; a identificação de si a partir dos outros; a solidão.

Cada uma de nós criou sua própria museologia, à exceção de duas pessoas que ambientaram um espaço em conjunto e criaram uma instalação, já que suas museologias dialogavam e falavam sobre a sobrecarga de trabalho e o regramento da vida cotidiana.

Elas também estariam comprometidas no dia da apresentação e não conseguiriam ficar ao lado da museologia para conduzir a visita guiada. Então criaram um texto e uma instalação com objetos cotidianos que revelavam a sobrecarga física e mental.

Decidimos expor nossas museologias em público e as instalamos durante na edição junina do *Feirão da Resistência e da Reforma Agrária*, evento mensal realizado pela parceria entre o MARL, o Sindicato dos Jornalistas, o Sindicato dos Bancários e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terras (MST). Foi nossa última ação coletiva.

As museologias ficaram em exposição na entrada do barracão do MARL durante a tarde do evento e visivelmente causaram desconforto no público, que não estava preparado para encarar essas temáticas relacionadas às mulheridades em um evento festivo com programação junina.

Apesar de parecer uma proposta deslocada do contexto da festa, foi um

momento importante para expor nosso trabalho, falar sobre feminismo e participar do evento, que somava uma sequência de atitudes machistas e misóginas contra a gestora da vila e a programadora cultural, ambas mulheres cis.

Quem praticava essas atitudes eram homens relacionados ao grupo gestor do MARL. Nossa presença no espaço contribuiu para o fortalecimento das mulheres envolvidas e para a reafirmação de que nós, do coletivo Marcas no Corpo, não abriríamos mão dos espaços que ocupávamos, nem da nossa linguagem artística, por mais incômodo que fosse.

Sobre esse incômodo, Taylor afirma que “[...] os corpos humanos não só encarnam essas novas subjetividades espetacularizadas, como também se colocam em tensão crítica frente a elas” (TAYLOR, 2012, p. 108, tradução nossa).

A tensão crítica pairava entre o público, que tentava compreender as museologias, e aquelas mulheres que se expunham falando de si, em um contexto descolado da festa. Pairava também sobre nós, que exercitávamos nossos corpos, ao mesmo tempo em que lidávamos com os olhares desaprovadores ou constrangidos.

Tampouco de contribuir para minimizar a “[...] diferença que leva à exclusão e à invisibilização do saber de sujeitos subalternos” (CURIÉL, 2020, p. 134). Para nós, era muito importante que aquele resultado fosse apresentado, que falasse um pouco do processo criativo de cada uma das mulheres envolvidas. Fizemos museologia sobre identidade nordestina,

Destaco a museologia que fiz, a partir da questão do aborto: *A vida é de quem?* Uma instalação que criei para esta ação, que novamente rerepresentou alguns objetos de arquivo e de repertório da minha pesquisa sobre aborto. Resgatei elementos de altares do espetáculo *Bizarria: substantivo feminino, boa postura*, como a mesa preta e o vaso de mamona, bem como caderno com o relato sobre as minhas três experiências de parto, incluindo um aborto, que foi criado para o espetáculo e registrado em meu velho caderno.

Utilizei também o fio de malha vermelho, o mesmo fio usado nos territórios e nas ações públicas com o movimento feminista. Resgatei a imagem da *Teia Memorial*, e adaptei à espacialidade da mesa, para que minha museologia não ocupasse muito espaço.

Apresento duas imagens da minha museologia. À esquerda, em destaque, um cartão plastificado, com fundo preto e escrito em letras maiúsculas vermelhas e

grandes, o nome da museologia: *A vida é de quem?* No mesmo cartão, escrito em letras minúsculas, vermelhas e pequenas em memória a todas as pessoas com útero que morreram em procedimentos inseguros. O cartão repousa sobre uma mesa preta, coberta com tecido preto e atada com fio de malha vermelha. No canto superior direito da imagem, aparece um pedaço de caderno velho, com marcas de desgaste.

Na foto ao lado, a mesa preta vista de cima, toda atada com fio de malha vermelho, até os pés, como se fossem teias cobrindo a mesa. Em cima dela, o caderno surrado, aberto em uma página específica na qual tem o relato das minhas três experiências de parto. Em cima do caderno, uma rosa vermelha feita de fita de cetim. Não é possível identificar na imagem, mas, no canto superior esquerdo, há uma garrafa de vidro verde que contém talos e folhas de mamona, como um vaso decorativo.

Figuras 38 e 39 – Museologia *A vida é de quem?* (2022)



Fonte: acervo pessoal da artista-pesquisadora (2022)

Na avaliação dessa ação e do processo da oficina, refletimos sobre a

sensação de ambiente hostil que vivenciamos nas museologias, de como percebemos que muitas pessoas ali não queriam a nossa presença. Ainda, observamos que apenas mulheres se aproximaram para conhecer as museologias. O único homem que se aproximou foi um cacique *kaingang* da região, e apenas na museologia da pessoa que ele conhecia.

Percebemos que nossa ação evocou um estranhamento no público e em algumas de nós, pelo incômodo de abrir o processo íntimo ao público, mas também porque o espaço escolhido não potencializou a exposição dos museus. Em meio a uma feira, com muitos produtos à venda, as pessoas que transitavam ali estavam interessadas em celebrar o mês junino e comprar produtos da agroecologia, não participar de uma exposição com objetos e assunto sensíveis relacionados às violências de gênero.

Embora ninguém tenha sido obrigada a participar, foi um processo por vezes difícil, doloroso, mas, em alguns momentos, prazeroso e que promoveu espaços para a transformação e a cura.

As mulheres falaram sobre a importância do processo que, embora acelerado pelo pouco tempo de projeto, proporcionou a vivência de conexões entre as mulheres, da abertura para falar de si e do coletivo.

Mas também refletimos sobre as dificuldades em abrir aspectos pessoais, do desconforto de mergulhar em processos mais íntimos, da falta de conexão nesses momentos, do pouco tempo para desenvolver e assimilar os processos e das distâncias nas relações de classe, importantes de serem revistas.

Depois desse encerramento, ainda realizamos mais uma ação no projeto, a transmissão de uma live<sup>63</sup> no canal do YouTube do MARL. Natália Viveiros e eu apresentamos um vídeo registro das oficinas, com o cuidado de preservar a identificação das participantes da 3ª edição do projeto *As Marcas no Corpo*.

Na live, falamos sobre a produção do projeto e os seus desafios, dos processos de ensino, aprendizagem e criação nas oficinas de introdução e aprofundamento na linguagem das Artes Cênicas. Ainda das ações realizadas pelo coletivo nos territórios da Ocupação Flores do Campo, na Favela da Bratac e na Vila Cultural Canto do MARL.

---

<sup>63</sup> Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=-qZ8-HbckcQ>.

No Canto do MARL, continuamos nossa residência artística até o momento. Em fevereiro de 2023, retomamos as oficinas de aprofundamento em teatro e performance naquele território, com a realização da 4ª edição do projeto, patrocinado pelo PROMIC.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciei a escrita com a inquietação sobre a prática que construí durante um período importante da minha vida como trabalhadora da cultura e artista da cena feminista contemporânea. Queria olhar para a retomada da minha pesquisa cênica, atravessada pela maternidade e como ela foi alimentada pelas experiências artísticas com as mulheridades.

Perguntava-me se caminhava em direção à construção de uma metodologia feminista, que se pretendia decolonial. Hoje compreendo que construo uma metodologia feminista interseccional nas Artes da Cena, pensada com mulheridades. Embora ainda não a reconheça como decolonial, percebo a decolonialidade como um processo de (des)construção de nosso pensamento enraizado nas estruturas capitalista, racista e machista.

Um caminho contínuo que venho trilhando e que possivelmente ainda passará por muitos desdobramentos ao longo de minha vida. Penso que a construção de saberes decoloniais em mentes colonizadas é um processo, não um fim.

Esse intenso mergulho começou num contexto político muito difícil para o Brasil, que compreende a fatídica eleição presidencial de 2018. Vivemos um período obscuro, em que vimos o pensamento fascista ser alimentado e disseminado nas casas, ruas, praças, escolas. Junto a ele, o estímulo à violência e à intolerância, a negação da ciência, o ataque aos direitos humanos e o massacre do nosso povo.

Assim como milhares de brasileiras incrédulas com o que acontecia, naquele período eu acordava diariamente e pensava que não poderia acontecer nada pior do que já tínhamos presenciado até ali. Surpreendentemente, a cada dia que passava, víamos o pior, em direção à aniquilação das políticas públicas, da disseminação de notícias falsas e da destruição de nosso patrimônio nacional.

Hoje desvelamos o rastro de destruição deixado em nosso país, com duros retratos, como a tragédia humanitária que acometeu a etnia da Terra *Indígena Yanomami*, a volta do Brasil para o Mapa da Fome da ONU, o aumento recorde no número de feminicídios, o aumento em quase 60% do desmatamento na Amazônia, entre outras atrocidades. Um verdadeiro projeto de genocídio do povo brasileiro.

Essa pesquisa revela o meu caminho de sobrevivência ao pior período da história recente do país. O olhar de uma artista brasileira, uma mãe trabalhadora



da cultura, autônoma. Uma mulher que reconheceu a importância de inscrever seu pensamento feminista interseccional no campo da Arte, com seu corpo e sua escrita. Um pensamento que se (des)construiu a partir da prática artística com mulheres, seja na pesquisa de campo ou na academia. Revelo na escrita como essas experiências são legítimas e potentes, como promovem espaços de produção de conhecimentos estéticos, artísticos e políticos, a partir dos saberes das mulheres.

Cada uma delas possui importantes conhecimentos situados que muitas vezes são invisibilizados, silenciados, negligenciados e violentados por esse sistema patriarcal, eurocentrado, racista, machista, misógino, transfóbico, preconceituoso, que insiste em categorizar e encaixotar identidades na tentativa de controlar nossos corpos e subjetividades.

Percebi que são tantas histórias para contar que não caberiam na dimensão desta dissertação. E nem seria eu a pessoa mais indicada para falar sobre cada uma delas, pois dizem respeito às mulheres singulares com quem vivenciei importantes momentos ao longo desses anos.

Criamos diversas comunidades temporárias para partilhar objetos, memórias, reflexões, pensamentos, afetos. Nesses espaços de criação, pude revisitar minhas memórias e, em arquivos e repertórios artísticos, buscar os materiais para minha investigação artística.

Entendi que somos fluidas, constituídas por processos de identificação que se formam e transformam. Quando nos colocamos em coletivo e nos deixamos contaminar umas pelas outras, aprendemos juntas, somos afetadas pelas experiências compartilhadas e conversamos com franqueza, abertas ao aprendizado mútuo, em busca da profunda transformação de nós mesmas.

A fala franca das mulheres em nossas comunidades temporárias contribuiu para o exercício de olhar para a interseccionalidade e o reconhecimento da diferença em sua dimensão de classe, raça, gênero, sexualidade, idade, entre outros marcadores sociais.

Em nossos encontros, produzimos novas discursividades e fabulamos futuros, reinscrevemos histórias, sacudimos memórias e nos reinventamos. Embora seja um processo de transformação e de ruptura, ainda é preciso reconhecer que existe uma estrutura de pensamento dominante, capitalista, eurocentrada e racista, que nos é ensinada desde a mais tenra infância. Ela nos atravessa e estamos sujeitas

a errar e reproduzir atitudes condenáveis como, por exemplo, o racismo, o machismo e a transfobia.

Por isso é muito importante estar na permanente construção de uma prática atenta e crítica, capaz de desarticular o pensamento e desestabilizar o cotidiano, conduzir o olhar para as estruturas e suas problemáticas, em busca de produzir fissuras que nos conduzam para novas direções na produção de nossos conhecimentos.

Percebi que caminhávamos para a decolonização de nosso pensamento ao habitar essas práticas com mulheridades e valorizarmos a construção e/ou reconhecimento de saberes situados.

Passo por esse processo também na tessitura deste texto, na tentativa de articular minhas experiências com pensamentos baseados em referências feministas interseccionais e decoloniais. E traduzi-los por meio da escrita.

Embora seja impossível reproduzir ou reviver momento, trouxe para essa escrita-pensamento histórias que pudessem provocar na leitora uma dimensão do que foram os acontecimentos vividos.

Reconheço que todas as histórias vivenciadas nesse período foram essenciais para me tornar a artista pesquisadora feminista que sou hoje. Mas precisei fazer uma escolha sobre o que evidenciar no texto.

Como tive o cuidado de preservar a identidade das participantes, escolhi resgatar os meus arquivos e repertórios acumulados no período para refletir sobre nossas experiências. Parecia-me também o mais ético a ser feito, já que era o único ponto de vista dessa história do qual eu podia falar com propriedade: a minha experiência. Apesar disso, evidenciei momentos em que a voz delas apareceram mais, justamente para garantir a horizontalidade e decolonialidade desejada.

Ao resgatar meus registros e criar novos processos com eles, acabei me dando conta de que a pesquisa se expandia muito além da autobiografia, pois ganhava dimensão autoetnográfica, na qual produzia conhecimentos a partir de anseios pessoais, sem perder de vista a dimensão coletiva, assim como as mulheridades que participavam de nossas comunidades temporárias.

Encontrei vias para criar ações que partiam de aspectos subjetivos e ganhavam abrangência coletiva ao abordar a dimensão política e ética da questão. Quando eram experimentadas nos coletivos de mulheridades, criavam um movimento que contribuiu para expor violências e opressões sistêmicas vividas por nós.

No âmbito pessoal, em meu lugar de artista-pesquisadora e mãe, desenvolvi ação e selecionei objetos e memórias que evidenciavam aspectos importantes relacionados à maternidade, especialmente no que tange à gestação, ao nascimento e ao aborto. Ainda que sejam temáticas recorrentes em meu processo criativo, sinto-me implicada com elas e reafirmo a necessidade de evidenciá-las até que conquistemos a plenitude de nossos direitos sexuais e reprodutivos, que sejamos corpos livres.

Penso que será necessário revisitar essas questões enquanto vivermos nessa sociedade hipócrita, que criminaliza o aborto ao mesmo tempo em que despreza a vida de crianças pobres, racializadas e periféricas; que condena a interrupção de gravidez quando o útero que gesta pertence a uma pessoa pobre, sem condições de pagar pela melhor assistência; que violenta pessoas que sofrem aborto espontâneo ou nega o direito de crianças violentadas de interromper as gestações; que romantiza a gravidez, o parto e a maternidade, enquanto se esquece de acolher a recém-parida ou a pessoa que é cuidadora solo de crianças, ao mesmo tempo em que relativiza a gravidade do abandono paterno.

Falo de minhas urgências, enquanto habito o corpo coletivo formado nos encontros com mulheridades. Escuto as urgências de cada uma envolvida em nosso processo. Estabelecemos espaços de diálogo e trocas, nos quais reconhecemos nossa potência criativa. Encontramos na performance uma prática que viabiliza a experimentação e vivência de dispositivos disruptivos que desestruturam o que está posto.

Exercitamos a coletividade como prática feminista interseccional que nos ofereceu o combustível necessário para incendiar nossas ideias e provocar novas vias expressivas. Construimos trajetórias capazes de despertar potências múltiplas quando nos colocávamos em jogo para a experimentação e o diálogo. Assim, nos abríamos umas às outras e nos fortalecíamos, para inscrever nossas próprias histórias.

Considero que as ações vivenciadas nessas investigações feministas, sejam oficinas ou performances, se inscreveram nas liminaridades da cena contemporânea. Com elas, transitamos entre a arte e vida, entre o pessoal e o político, trazendo à luz questões contemporâneas, políticas e sociais relacionadas às vivências das mulheridades.

Conseguimos disparar sentidos de desestabilização e crítica, capazes de

gerar identificações entre nós, em processos transmutáveis e inacabados, que nos ajudavam a nomear e reconhecer as importantes categorias analíticas de gênero, raça, classe, sexualidade que, interconectadas, nos atravessavam.

Assim, conseguíamos trazer nossos saberes e experiências para o centro do pensamento e compreender as intersecções e olhar com solidariedade política cada uma de nós, especialmente quem habita esse entrelugar, geralmente não visto.

Juntas descobrimos e inventamos ferramentas para minimizar e/ou eliminar as pressões que marcavam nossas peles. As experiências liminares possibilitaram que falássemos nossas histórias, trocássemos memórias, compartilhássemos objetos e espaços criativos, sempre na perspectiva interseccional.

Descobríamos juntas que tínhamos valiosos conhecimentos a serem ensinados e compartilhados. Fortalecíamos-nos mutuamente para conseguirmos inscrever nossas próprias histórias, movimento importante especialmente para aquelas mulheridades que desconheciam que tinham essa potência crítica. Por isso, vivíamos trocas tão ricas que nos alimentavam, transformavam e disparavam novas inquietações e buscas.

Compreendi que os espaços liminares que criávamos eram promotores de arte e reflexão, nos quais elaborávamos ideias, pensamentos e ações a partir do reconhecimento de nosso lugar no mundo. Reconhecia a *performatividade* das nossas ações, na medida em que negociávamos e reiventávamos nosso pertencimentos nesses espaços, como ato poético e político.

Nas comunidades temporárias, aprofundi minhas reflexões sobre interseccionalidade, performance, decolonialidade, o que me enriqueceu como artista, pesquisadora e feminista.

Desenvolvi com mais cuidado e rigor o olhar para as categorias analíticas de gênero, raça, classe, sexualidade que, interconectadas, nos atravessam. Essa atenção é um posicionamento ético, artístico e político, que pode auxiliar na tomada de ações para minimizar/eliminar as opressões que marcam nosso cotidiano.

A leitura de pensadoras majoritariamente negras ou racializadas foi essencial para iniciar o meu movimento de racialização e entendimento da branquitude. Foi essencial para que eu compreendesse a importância de pensar cotidianamente sobre o racismo e os privilégios da branquitude e desconstruir o meu olhar embranquecido para escurecer o horizonte, abrindo as portas para novas lentes metodológicas.

O racismo é uma dura realidade estrutural em nosso país. É necessário que estejamos conscientes dos privilégios da branquitude e atentas aos espaços que ocupamos, bem como a forma que nos colocamos neles. Devemos estar alertas para detectar situações e comportamentos racistas e reagir imediatamente, denunciar e reafirmar publicamente a importância da vida das pessoas negras, indígenas, periféricas e transexuais.

Na condição de pessoa branca, reflito sobre a importância de me racializar e compreender que minha pele branca carrega muitos privilégios. Tantos quem muitas vezes, eles estão em lugares imperceptíveis. E que, ainda assim, culminam em duras violências contra pessoas racializadas, por mais que não queiramos.

Penso ser importante criar espaços de diálogo para conversar sobre a branquitude, para que pessoas brancas entendam que uma simples palavra ou gesto que parece comum atravessa como faca cortante a experiência de uma pessoa negra e pode feri-la profundamente. E repetidamente, porque é estrutural.

Pessoas brancas são responsáveis coletivamente por essas feridas abertas, ainda que não tenham sido diretamente responsáveis pela situação racista. É urgente reconhecer que somos estruturalmente racistas e que precisamos estar atentas, diariamente, às nossas ações e das outras pessoas que partilham espaços conosco, se quisermos construir uma sociedade antirracista.

É urgente nos esforçarmos muito todos os dias para desarticularmos nossa educação racista, estarmos constantemente em escuta de nós e das outras. É preciso saber acolher e proteger nossas companheiras negras em seus momentos mais sensíveis, respeitar suas necessidades de silêncio e resguardo, oferecer nosso colo para confortá-las.

É necessário respeitar o limite e o tempo de cada uma, para que elas possam se resguardar, cuidar de suas feridas e se fortalecerem, para voltarem ao combate. Mas, também, que a mulher branca possa usufruir do privilégio branco e se colocar no campo de batalha sempre que necessário, para enfrentar quem quer que seja, garantir a segurança e a integridade de nossas companheiras.

Por mais que nos cause desconforto e incômodo lidar com situações racistas, é necessário não perder de vista jamais que o mal-estar da população branca nunca vai se equiparar a toda violência sistêmica que as populações negras, indígenas e racializadas sofrem todos os dias em nosso país e no mundo.

Sei que há muito trabalho a ser feito e é preciso começar agora. O racismo é

um assunto criado por pessoas brancas, como eu, e diz muito sobre nós. Por isso, para construir uma sociedade realmente antirracista, é necessário um mergulho mais profundo, que exige transmutação do olhar.

Ainda que na direção de contribuir para a consolidação de uma sociedade antirracista, a pesquisa apenas abriu a possibilidade de pensar a branquitude. É necessário aprofundar ainda mais a questão para compreender como desarticular essas relações de poder.

Ao mesmo tempo em que habitava as experiências coletivas, aprendia a reconhecer a potência das minhas criações em performance, na medida em que experimentava dispositivos performativos, mas compreendia a relação com a crítica e a produção de discurso.

A pesquisa me levou a refletir ainda mais sobre essa aproximação, especialmente no momento em que descobri a palestra-performance como possibilidade artística. Essa linguagem interessa-me justamente por convocar o exercício de pensamento crítico, ao mesmo tempo em que propõe uma experiência estética. Um diálogo entre pensamento e ação artística.

Na primeira tentativa de estruturar minha palestra-performance, resgatei elementos importantes da minha pesquisa autoetnográfica, especialmente relacionados à maternidade, temática que atravessa o corpo, a criação, o tempo e o espaço nos últimos 12 anos, desde que me tornei mãe.

Por mais que tenha me instigado e aberto portas, reconheci que estudar a temática exige um novo mergulho, que deverá ser feito em outra pesquisa, na qual desejo estudar com mais afinco a palestra-performance e sua relação com a autoetnografia e a crítica.

Achei importante disparar e deixar reflexões em aberto durante a pesquisa, pois faz parte do meu processo de construção de conhecimento. É também parte do retrato da minha trajetória de artista pesquisadora e feminista interseccional. Por isso, reitero a importância de enunciar o espaço ocupado pelo meu corpo político, a minha fonte de resistência e de expressão artística, que produz conhecimento científico.

Ao mesmo tempo, não perco de vista que, nessas andanças coletivas, vivi em espaços liminares nos quais partilhamos o invisível. E, quando o fazemos, temos mais possibilidades de compreender como a estrutura hegemônica nos violenta.

O deslocamento provocado pelo encontro de nossos corpos, memórias e

palavras nem sempre é confortável, mas é potente, sempre muito expressivo e necessário para sabermos que não estamos sós. Juntas, criamos força e promovemos fissuras no que está posto.

Tenho urgência em contribuir com epistemologias feministas nas Artes Cênicas reconhecendo no registro dessa trajetória artística um ato de resistência. Enquanto artista-pesquisadora, reflito sobre a importância de produzir imagens, discursos, ações e espaços que promovam o pensamento crítico e nos auxiliem a compreender melhor como o contexto sócio-histórico e cultural em que vivemos é opressor e molda nossos corpos a ponto de naturalizarmos violências.

Em minhas ações, reconheço um princípio de metodologia nas Artes Cênicas que intersecciona a performance, as liminaridades e o feminismo interseccional, que pretende construir conhecimentos decoloniais.

Penso que este seja um caminho importante para promover fissuras no pensamento hegemônico e contribuir para novas fabulações feministas para recriar o mundo.

## REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. Interseccionalidade. **Feminismos plurais**. São Paulo: Sueli Carneiro, Polén, 2019.

ALMEIDA, G. Muito além da perda da libido. *In*: LOLE, A.; STAMPA, I.; GOMES, R. L. R. (org.). **Para além da quarentena**: reflexões sobre crise e pandemia. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

ANDES. 29M: Dia Nacional de Mobilização pelo Fora Bolsonaro e Mourão. **Andes**: Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior, 27 maio 2021. Disponível em: <https://andes.org.br/conteudos/noticia/29M-dia-nacional-de-mobilizacao-pelo-fora-bolsonaro-e-mourao1>. Acesso em: 14 fev. 2023.

ANTRA. Assassinatos de pessoas trans voltam a subir em 2020. *In*: ANTRA. **Associação Nacional de Travestis e Transsexuais**. [S.l.], 3 maio 2020. Disponível em: <https://antrabrasil.org/category/violencia/>. Acesso em: 4 jan. 2023.

ANTRA. Nota pública da ANTRA em luto por Lorena Muniz e sobre a saúde trans. *In*: ANTRA. **Associação Nacional de Travestis e Transsexuais**. [S.l.], 21 fev. 2021. Disponível em: <https://antrabrasil.org/2021/02/21/nota-antra-luto-por-lorena-e-saude-trans/>. Acesso em: 11 maio 2022.

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**. n. 1, v. 8, p. 229-236. jan. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 25 maio 2022.

BACELLAR, C. B. *Performance* e teorias encarnadas – Guianças para habitar o corpo-encruzilhada. **ILINX - Revista do LUME**, Campinas, n. 11, p. 3-17, dez. 2017. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/467>. Acesso em: 22 jun. 2022.

BERNSTEIN, A. *A performance* solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta (USP)**, São Paulo, v.1, n. 1, p. 91-103, set. 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>. Acesso em: 25 mar. 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103>.

BORTOLIN, N.; FRANÇA, C. Estigma dificulta vida de moradores do Flores do Campo. **Rede Lume**, Londrina, 20 jun. 2022. Disponível em: <http://redelume.com.br/2022/06/20/estigma-moradores-flores-do-campo/>. Acesso em: 25 jun. 2022.



BRASIL. Lei nº Lei 6.533/78, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de técnicos de Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. **Diário Oficial:** República Federativa do Brasil: seção 1, Brasília, DF, 1978. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l6533.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm). Acesso em: 15 maio 2022.

BRASIL. Lei nº 11.340/2006, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir aviolência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. **Diário Oficial:** República Federativa do Brasil: seção 1, Brasília, DF, 2006. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm). Acesso em: 15 maio 2022.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial:** República Federativa do Brasil: seção 1, Brasília, DF, 2020. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>. Acesso em: 15 maio 2022.

BRATAC. Nossa História. **Bratac Seda**, Londrina, c2022. Disponível em: <http://www.bratac.com.br/bratac/pt/>. Acesso em: 15 maio 2022.

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In:* HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 438.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CABALLERO, I. D. **Cenários liminares: teatralidades, performance e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CABALLERO, I. D. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Tradução de Eli Borges. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-129, jun. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>. Acesso em: 28 jan. 2022.

CAMPOS, D. A. **Manual de Redução de Danos: abortamento inseguro**. YouTube, 2017. 1 vídeo (27min02s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8krYRPSIJsU>. Acesso em: 12 jun. 2021.

CASOS de Covid no Brasil. **JHU CSSE COVID-19**, 24 jun. 2022.

CASTRO, S. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamentos feministas hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 381.

CHICARELLI, L. G. **Manto de Memórias**. 2019.1 fotografia.

CHICARELLI, L. G. **Altar do Aborto**. 2019. 1 fotografia.

CIRANDA DA PAZ. **Vozes da comunidade**. YouTube, c2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCDbPtVPKmA61pflBeUYWvkw>. Acesso em: 10 fev. 2023.

COFEN. Uma mulher morre a cada 2 dias por aborto inseguro, diz Ministério da Saúde. **Conselho Federal de Enfermagem**. [S. l.], 3 ago. 2018. Disponível em: [http://www.cofen.gov.br/uma-mulher-morre-a-cada-2-dias-por-causa-do-aborto-inseguro-diz-ministerio-da-saude\\_64714.html](http://www.cofen.gov.br/uma-mulher-morre-a-cada-2-dias-por-causa-do-aborto-inseguro-diz-ministerio-da-saude_64714.html). Acesso em: 9 maio 2022.

CRENSHAW, K. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. Tradução de Carol Correia. **Portal Geledés**, 23 dez. 2017. Disponível em: [https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/?gclid=CjwKCAiA0JKfBhBIEiwAPhZXD\\_qpKT87pbcP34zOg9TCbFaL-dfAHpJQIPB7CG\\_oCoPI5m8eGwSSXxoCOwQQA\\_VD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/?gclid=CjwKCAiA0JKfBhBIEiwAPhZXD_qpKT87pbcP34zOg9TCbFaL-dfAHpJQIPB7CG_oCoPI5m8eGwSSXxoCOwQQA_VD_BwE). Acesso em: 9 dez. 2022.

CURIEL, O. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. *In*: HOLLANDA, H. B. **Pensamentos feministas hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 381.

DÍAZ-BENÍTES, M. E. Muros e pontes no horizonte da prática feminista: uma reflexão. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamentos feministas hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 381.

EVASÃO escolar municipal aumenta 560% em 2020 em Londrina. **TV Tarobá**, Londrina, 30 out. 2020. Disponível em: <https://tarobanews.com/noticias/educacao/evasao-escolar-municipal-aumenta-560-em-2020-em-londrina-PWNW3.html>. Acesso em: 24 jun. 2022.

FABIÃO, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, n. 8, p. 235-246, nov, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>. Acesso em: 15 jan. 2023.

FABIÃO, E. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX – Revista doLUME**, Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 15 jun. 2022.

FÉRAL, J. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FERRO, F.; QUEIROGA, Y. **Virada na Jiraya**. YouTube, 2019. 1 vídeo (4min28s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Vu6THzEgJw>. Acesso em: 13 jun. 2021.

FESTIVAL pela vida das mulheres. **Jornalismo periférico**, Londrina, set. 2018. Disponível em: <https://jornalismoperiferico.com.br/2018/09/19/festival-pela-vida-das-mulheres/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

FISCHER, S. R. **Mulheres, performance e ativismo**: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. 2017. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FRANÇA, C. A cultura de Londrina pede socorro. **Rede Lume**, Londrina, 26 jul. 2020. Disponível em: <https://redelume.com.br/2020/07/26/a-cultura-de-londrina-pede-socorro/>. Acesso em: 8 maio 2022.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRENTE FEMINISTA DE LONDRINA. **Altar para aquelas que se foram/Teia Memorial**. 2021. 1 fotografia.

FREITAS, R. C. S.; ALMEIDA, C. C. L. As mulheres e a pandemia da COVID-19 na encruzilhada do cuidado. *In*: LOLE, A.; STAMPA, I.; GOMES, R. L. R. **Para além da quarenta**: reflexões sobre crise e pandemia. (org.) Rio de Janeiro: Mórula, 2020. p. 278.

GOMES, V. L. C. A morte como projeto. *In*: LOLE, A.; STAMPA, I.; GOMES, R. L. R. (org.). **Para além da quarenta**: reflexões sobre crise e pandemia. Rio de Janeiro: Mórula, 2020. p. 278.

GUZZO, M. Observatório de feminicídio mapeia e acompanha casos em Londrina, Paraná. **Portal Catarinas**, 18 maio 2021. Disponível em: <https://catarinas.info/observatorio-de-feminicidio-mapeia-e-acompanha-casos-em-londrina-parana/#:~:text=Em%202020%2C%20foram%20211%20no,Paran%C3%A1%2C>

%2 0uma%20delas%20em%20Londrina. Acesso em: 13 dez. 2022.

HOOKS, B. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Tradução de Jamille Pinheiros Dias. São Paulo: Elefante, 2019a.

HOOKS, B. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. Tradução de Bhuvil Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

HOOKS, B. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019b.

HOOKS, B. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019c.

IBGE - Coordenação de Trabalho e Rendimento. **Aspectos dos cuidados das crianças de menos de 4 anos de idade**. Rio de Janeiro, RJ: IBGE, 2017. 62 p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv100137.pdf>. Acesso em: 8 maio 2022.

IBGE - Coordenação de População e Indicadores Sociais. **Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: IBGE, n. 38, 2018. Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551\\_informativo.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf). Acesso em: 8 maio 2022.

IBGE - Coordenação de População e Indicadores Sociais. **Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira**. Rio de Janeiro, RJ: IBGE, 2016, 146 p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv98965.pdf>. Acesso em: 8 maio 2022.

JESUS, C. M. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

LA FURIA. Alma Londrina Radio Web. Podcast – A luta e a história da Frente Feminista de Londrina. **Alma Londrina Radio Web**, Londrina, 4 jul. 2018. Disponível em: <https://almalondrina.com.br/a-luta-e-a-historia-da-frente-feminista-de-londrina/>. Acesso em: 8 maio 2022.

LORDE, A. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 438.

LORDELO, L. R. Códigos e fronteiras na palestra-performance: por uma poética do conhecimento. **Revista Repertório**, Salvador, n. 35, p. 302-319, jan. 2020.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/33857>. Acesso em: 12 jun. 2022.

LORENZETTI, C. S.; VERDUM, K. Por que a flexibilização (ainda) é precoce? **Agencia Da Hora**: Agência Experimental de Notícias. Universidade Federal de Santa Maria, 27 ago. 2021. Disponível em: <https://www.ufsm.br/midias/experimental/agencia-da-hora/2021/08/27/por-que-a-flexibilizacao-ainda-e-precoce>. Acesso em: 12 dez. 2022.

LOURO, G. L. Pedagogias da sexualidade. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamentos feministas hoje**: perspectivas decoloniais (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 381.

MARL – MOVIMENTO DOS ARTISTAS DE RUA DE LONDRINA. **A cultura de Londrina não pode morrer**. YouTube, 2020. 1 vídeo (4min27s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GCQbEWELVZg>. Acesso em: 25 jun. 2022.

MARL – MOVIMENTO DOS ARTISTAS DE RUA DE LONDRINA. **Não deixe a cultura de Londrina morrer**. YouTube, 2020. 1 vídeo (2min51s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NPS1h5lxxeo>. Acesso em: 25 jun. 2022.

MARL – MOVIMENTO DE ARTISTAS DE RUA DE LONDRINA. **As Marcas no Corpo**: projetos e oficinas. YouTube, 2022. 1 vídeo (73min25s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-qZ8-HbckcQ>. Acesso em: 18 fev. 2023.

MARTINS, S. Sobre crítica, fabulação e expansão. **Horizonte da cena**, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/sobre-critica-fabulacao-e-expansao/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MASSARELLI, S. **Bíblia de Depoimentos**. 2019. 1 fotografia.

MASSARELLI, S. **Altar da Beleza**. 2019. 1 fotografia.

MASSARELLI, S. **Cena de Bizarria**: substantivo feminino, boa postura. 2019. 1 fotografia.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MENINA de 11 anos que foi estuprada em SC consegue fazer aborto. **Mídia Ninja**.

23 jun. 2022. Disponível em: <https://midianinja.org/news/menina-de-11-anos-que-foi-estuprada-em-sc-consegue-fazer-aborto/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

MESSEDER, S. A. A pesquisadora encarnada: uma trajetória decolonial na construção do saber científico blasfêmico. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamentos feministas hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 381.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Mortalidade materna no Brasil. **Boletim Epidemiológico**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, maio. 2020.

NASCIMENTO, L. Transfeminismo. *In*: RIBEIRO, D. (coord.). **Feminismos plurais**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021. p. 191.

NINFEIAS – NÚCLEO DE INVESTIGAÇÕES FEMINISTAS. **Pílulas Feministas**. Spotify, c2020-2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/5NBF6tkAouVJGj6Bnf1jqf>. Acesso em: 10 fev. 2023.

NINFEIAS – NÚCLEO DE INVESTIGAÇÕES FEMINISTAS. **Pílulas Feministas**. YouTube, c2020-2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL2GTfd-lmsL\\_Vts2aKdecztQXmC2dlJY](https://www.youtube.com/playlist?list=PL2GTfd-lmsL_Vts2aKdecztQXmC2dlJY). Acesso em: 10 fev. 2023.

NINFEIAS – NÚCLEO DE INVESTIGAÇÕES FEMINISTAS. **Pílulas Feministas**. SoundCloud, c2020-2023. Disponível em: <https://soundcloud.com/ninfeias/sets/pilulas-feministaspodcast..> Acesso em: 10 fev. 2023.

NINFEIAS – NÚCLEO DE INVESTIGAÇÕES FEMINISTAS. **Bate-papo: vivência cotidiana e afetiva de mulheres pretas**. YouTube, 2021. 1 vídeo (63min35s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HEP57OoOw08>. Acesso em: 25 jun. 2022.

NINFEIAS – NÚCLEO DE INVESTIGAÇÕES FEMINISTAS. **Bate-papo: empoderamento e feminismo negro, enlace com a trajetória de Carolina Maria de Jesus**. YouTube, 2021. 1 vídeo (95min31s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gbCD2YthoVQ>. Acesso em: 25 jun. 2022.

NOBILLE, K. **Altar Aborto Clandestino**. 2018. 1 fotografia.

OKIN, S. M. Gênero, o público e o privado. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.16, n. 2, p. 305-332, maio–ago. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000200002/8618>. Acesso em: 12 jun. 2022.

ORTELLADO, P.; RIBEIRO, M. M.; ZEINE, L. Existe polarização política no Brasil?

Análise das evidências em duas séries de pesquisas de opinião. **Opinião Pública**, Campinas, v. 28, n. 1, p. 62-91, jan-mar. 2022. Disponível em: [https://www.cesop.unicamp.br/vw/118LyTqswNQ\\_MDA\\_32722\\_/6.%20Existe%20Polarizacao%20no%20Brasil.pdf](https://www.cesop.unicamp.br/vw/118LyTqswNQ_MDA_32722_/6.%20Existe%20Polarizacao%20no%20Brasil.pdf). Acesso em: 12 jun. 2022.

PANDEMIA aumenta de 10% para 15% índice de evasão escolar nos colégios estaduais de Londrina e região. **CBN Londrina**, Londrina, 2 set. 2021. Disponível em: <https://cbnlondrina.com.br/materias/pandemia-aumenta-de-10-para-15-indice-de-evasao-escolar-nos-colegios-estaduais-de-londrina-e-regiao>. Acesso em: 24 jun.2022.

PERETTA, E. As cinco peles: a investigação de si como matriz dramaturgica no ensino de dança. **Anais do II Congresso da Anda**, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2012/papers/as-cinco-peles--a-investigacao-de-si-como-matriz-dramaturgica-no-ensino-de-danca>. Acesso em: 3 maio 2022.

PLANETA ELLA. Em audiência, juíza de SC induz menina de 11 anos grávida após estupro a desistir de aborto. **Mídia Ninja**, 21 jun. 2022. Disponível em: <https://midianinja.org/news/em-audiencia-juiza-de-sc-induz-menina-de-11-anos-gravida-apos-estupro-a-desistir-de-aborto/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

PLANETA ELLA. Conduta de hospital de SC que negou aborto à menina de 11 anos estuprada será investigada pelo MPF. **Mídia Ninja**, 21 jun. 2022. Disponível em: <https://midianinja.org/news/conduta-de-hospital-de-sc-que-negou-aborto-a-menina-de-11-anos-estuprada-sera-investigada-pelo-mpf/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

PREFEITURA DE LONDRINA. **Portal Londrina**, c2023. Disponível em: <https://portal.londrina.pr.gov.br/incentivo-cultura/promic/editais>. Acesso em: 10 fev. 2023.

PREFEITURA MUNICIPAL DE LONDRINA. **Prevenção e Enfrentamento à Violência**. Londrina, 11 abr. 2022. Disponível em: <https://portal.londrina.pr.gov.br/prevencao-e-enfrentamento-a-violencia>. Acesso em: 15 maio 2022.

POTTER, H. A trajetória política de Jair Bolsonaro. **Carta Capital**, São Paulo, 26 out.2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/a-trajetoria-politica-de-jair-bolsonaro/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

QUIJANO, A. Colonialidade de Poder e Classificação Social. *In*: SANTOS, B. S.; MENESES, M. (org.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 518.

RIBEIRO, D. O que é: lugar de fala? **Feminismos Plurais**. Belo Horizonte:

Letramento: Justificando, 2017.

ROMANO, L. R. V. **De quem é esse corpo?** A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. 2009. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas) –Escola de Comunicações de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-162044/publico/1056874.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2022.

SEGLIN, J. Cultura define fórum permanente para agosto. **Folha de Londrina**, Londrina, 14 jul. 2000. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/cultura-define-forum-permanente-para-agosto-292464.html>. Acesso em: 25 jun. 2022.

SEMPREVIVA ORGANIZAÇÃO FEMINISTA. Mulheres na mobilização popular paraderrotar o bolsonarismo e colocar a vida no centro. **Brasil de Fato**, 13 jul. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/07/13/mulheres-na-mobilizacao-popular-para-derrotar-o-bolsonarismo-e-colocar-a-vida-no-centro>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SILVA. I. M. R. **Performance de abertura da 3ª Edição do projeto As Marcas no Corpo**. 2021. 3 fotografias.

SILVA. I. M. R. **Roda de conversa no Flores do Campo**. 2022. 1 fotografia.

SILVA, J.; EUCLIDES, M. S. Autoetnografias dialogadas de feministas negras: experiências de docentes negras em programas de pós-graduação. **Dossiê Autoetnografias: (In)visibilidades, reflexividades e interações entre “Eus” e “Outros”**. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Universidade Federal de Juiz de Fora. n. 3, v. 17, dez. 2022. ISSN 2318-101x (on-line) ISSN 1809-5968 (print). Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/38101/25476>. Acesso em: 27 jul. 2022.

SILVA, V. R. Aborto legal na mira: 100% dos projetos de lei na Câmara dos Deputados em 2021 são contrários à interrupção da gravidez. **Gênero e Número**, 23set. 2021. Disponível em: <https://www.generonumero.media/aborto-legal-na-mira/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

SILVA V. R. A maré verde da descriminalização do aborto na América Latina. **Gênero e Número**, 23 fev. 2022. Disponível em: <https://www.generonumero.media/aborto-america-latina/>. Acesso em: 26 jun. 2022

SMALL, D. A. Palestra-performance, crítica de artista. **Questão de Crítica**, 29 dez. 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/palestra-performance-critica-de-artista/>. Acesso em: 22 maio 2022.



TAYLOR, D. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

THÜRLER, D.; WOYDA, D.; MORENO, M. Arte como potência de si, a peça-conferência e o ator-epistemólogo. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-31, set. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17978>. Acesso em: 22 maio 2022.

VAZ, R. **Ato #ELENÃO**. 2018. 1 fotografia.

YAMASHITA, B. E. G.; LAGOEIRO, D. A. S.; SILVA, F. F.; CHICARELLI, L. G.; OLIVEIRA, S. R. F. **Canto do MARL**: narrativas de um lugar ocupado pela esperança estudantil e artística. Londrina: Editora CRV, 2019.

