



CADERNOS DO
**GIPE
CIT**

**ANO 22
N 41
2018.2**

ISSN 1516-0173

GÊNERO, ARTE E DIVERSIDADE

**ORGS. ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA
MARIANA BERLANGA GAYON
ANA FLÁVIA HAMAD**



CADERNOS DO
**GIPE
CIT**

ISSN 1516-0173

SALVADOR

ANO 22

N 41

P 1-149

2018.2

GÊNERO, ARTE E DIVERSIDADE

AUTORES

Antonia Pereira, Bárbara Pontes, Felipe Henrique Monteiro Oliveira, Joyce Sangolete Chaimsohn, Júnia Cristina Pereira, Laila Rosa, Mariana Berlanga Gayón, Onisajé, Simon Cavalcanti, Simone Requião, Vanessa Ribeiro, Yasmin Nogueira

ORGANIZAÇÃO

Antônia Pereira Bezerra, Mariana Berlanga Gayon e Ana Flávia Hamad

COMISSÃO CIENTÍFICA

Antônia Pereira Bezerra, Mariana Berlanga Gayon, Ana Flávia Hamad e Laila Rosa

EDIÇÃO

Daniel Becker Denovaro



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO

Thierry Correa Petit Lobão

PRÓ-REITOR DE PESQUISA, CRIAÇÃO E INOVAÇÃO

Thierry Correa Petit Lobão

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO

Luiz Cláudio Cajaíba

COORDENAÇÃO PPGAC

Meran Muniz da Costa Vargens

VICE-COORDENAÇÃO

Denise Maria Barreto Coutinho

CONSELHO EDITORIAL

André Carreira (UDESC); Antonia Pereira (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); João de Jesus Paes Loureiro (UFPA); Jorge das Graças Veloso (UnB); Makários Naia Barbosa (UFRN); Sérgio Farias (UFBA).

REVISÃO

Andrea Rabelo

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Nando Cordeiro



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela
CEP: 40110-150 – Salvador/Bahia/BRASIL
Telefone 55 71 3283 7858 – ppgac@ufba.br
www.ppgac.tea.ufba.br

Os Cadernos do GIPE-CIT são uma publicação do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Propõe-se a divulgar resultados parciais de pesquisas de seus pesquisadores efetivos e associados, professores e estudantes. Com apoio do CNPq (1997/1999), FAPEX e UNEB (1999/2000), e, desde 2004, do PPGAC-UFBA e do PROAP-CAPES, os Cadernos do GIPE-CIT são encontrados em bibliotecas especializadas e nos endereços acima citados.

© 2018, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

O Caderno do GIPE-CIT conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nelson de Araújo -TEATRO/UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – No. 41, dezembro, 2018.2. Salvador(BA): UFBA/PPGAC.

149p.;

Periodicidade semestral

ISSN 1516-0173

1. Teatro. 2. Dança. 3. Arte Cênicas. I. Universidade Federal da Bahia.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. II. Gênero.

EDITORIAL	4	TEATRO NO CÁRCERE FEMININO	82
Antonia Pereira Bezerra ¹		Simone Requião	
POÉTICAS SONORAS DE DISSIDÊNCIAS E “REXISTÊNCIAS”: os (trans)feminicídios e racismos epistêmicos e musicais no Brasil	7	ENCENANDO GÊNERO EM ESPAÇO DE CONFIANÇA: Experiências pedagógicas do teatro com adolescentes no Colégio Estadual Thales de Azevedo	100
Laila Rosa		Joyce Sangolete Chaimsohn, Antonia Pereira	
O CORPO ANCESTRAL DA ATRIZ NEGRA NAS ARTES CÊNICAS DA CIDADE DE SALVADOR	34	JUDITH E SUA SOMBRA DE MENINO: recepção de espetáculo teatral em escolas de ensino fundamental de Dourados/MS	114
Yasmin Nogueira, Onisajé (Fernanda Júlia)		Júnia Cristina Pereira	
PRETÉRITO DO PRESENTE NA ORDEM PATRIARCAL	50	CORPOS DIFERENCIADOS EM PERFORMANCE: Corpo, Diferença e Ativismo	131
Bárbara Pontes, Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti		Felipe Henrique Monteiro Oliveira	
EL ESPECTÁCULO DE LA VIOLENCIA O LA POLÍTICA DEL MIEDO: De los feminicidios a la violencia generalizada en México	68		
Mariana Berlanga Gayón			

ANTONIA PEREIRA BEZERRA¹

A presente edição dos Cadernos do GIPE-CIT traz importantes e oportunos temas e questões amplamente debatidos, por ocasião do *I Encontro sobre Arte, Gênero e Diversidade*, que teve lugar no Terreiro da Casa Branca, em Salvador, nos dias 26, 27 e 28 de julho de 2018. O evento envolveu docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO/UFBA), do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC/UFBA), do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA), da Universidade Católica do Salvador (UCSAL) e da Universidade Nacional Autônoma da Cidade do México (UNACM).

Honrando a diversidade reivindicada no título, o evento contou, ainda, com a participação, em mesas redondas e rodas de conversas, de representantes do Grupo de Mulheres do Alto das Pombas/Salvador (GRUMAP), representantes do Terreiro da Casa Branca/Salvador, além de reconhecidas atrizes da cena soteropolitana. Essa primeira versão do Arte Gênero e Diversidade teve apoio do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/PROEX). Diverso não só no conteúdo, mas também em seu formato de organização, o *I Encontro sobre Arte, Gênero e Diversidade* acolheu conferências sobre (trans)feminicídios, riso, cena e feminilidade, negritude, oficinas de corpo, música e gênero, performances cênicas e musicais, reunindo teórica(o)s, artistas e ativistas de questões tão oportunas e emergentes acerca da identidade de gênero.

1 Atriz e dramaturga, graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (1992); Mestre (DEA) em Litterature Française pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1994); Doutora em Lettres Modernes pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1999) e Pós-Doutora em Dramaturgia pela Université du Québec à Montréal - UQAM (2006). Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) por duas gestões consecutivas - biênios 2007/2009 e 2009/2011; Coordenou a Área de Artes/Música na CAPES de abril de 2011 a abril de 2018. Atualmente é professora Associada IV da Universidade Federal da Bahia, integra os Grupos de Pesquisa DRAMATIS e GIPE-CIT.



Nesse espírito, nas páginas que se seguem, o leitor se deparará com abordagens sobre gênero e identidade de gênero, problematizadas na perspectiva dos debates feministas contemporâneos, impulsionadas por importantes diálogos com universos distintos; favorecendo profícuos intercâmbios com teórica(o)s e/ou profissionais da música, do teatro e da performance.

Assim, logo no primeiro capítulo, a pesquisadora feminista, musicista e compositora, Laila Rosa, nos presenteia com suas “Poéticas sonoras de dissidências e “reXistências”, examinando criticamente “os (trans)femicídios e racismos epistêmicos e musicais no Brasil”; nos convidando a discutir a relevância das abordagens e vivências *reXistentes* de corpos periféricos que foram e continuam “deslocados” e “fronteiriços”, compondo espaços de *reXistência* ao racismo e (trans) femicídios epistêmicos em música. Em seguida, “O Corpo ancestral da atriz negra nas artes cênicas da cidade de Salvador”, Yasmin Nogueira e Onisajé (Fernanda Júlia), ambas doutorandas do PPGAC/UFBA, exortam à reflexão sobre a incômoda invisibilidade das atrizes negras na cena teatral da cidade de Salvador. Interrogando o “Pretérito do presente na ordem patriarcal”, Bárbara Pontes, Doutora pela UCSAL e Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti, Docente e Pesquisadora da UCSAL, dissecam o conceito de patriarcado, considerando a polissemia que o reveste e as variações do mesmo em diversos autores e teorias.

Em “El Espectáculo de la violencia o la política del miedo: de los feminicios a la violencia generalizada en México”, Mariana Berlanga Gayon, Professora da Universidade Autônoma da Cidade de México, nos relata a propagação da violência naquele país, nos últimos dez anos, ressaltando o assassinato de mulheres da Cidade Juárez, Chihuahua e evidenciando a reprodução da violência sobre os corpos mais frágeis, como ponto alvo para se propagar uma política do medo.

Já Simone Requião, Doutoranda do PPGAC/UFBA, em “Teatro no Cárcere Feminino”, discute a diversidade e singularidade das relações interpessoais no espaço de restrição em Salvador: Conjunto Penal Feminino (CPF), dialogando com e sobre as mulheres presas na perspectiva político-criativa do Teatro das Oprimidas (Bárbara Santos e Augusto Boal). Com “Encenando gênero em espaço de confiança”, de Joice Sangolete, Mestre pelo PPGAC/UFBA e Antonia Pereira, Docente e Pesquisadora do PPGAC/UFBA, o leitor se aproxima de “experiências pedagógicas do teatro com adolescentes” a partir da aplicação de técnicas do Teatro do Oprimido, em diálogo com questões de gênero, sexualidade e raça, bem como com a problematização de conceitos como transexualidade, gênero e identidade.



No penúltimo capítulo, a Doutoranda Júnia Pereira (PPGAC/UFBA e FGD) analisa a montagem de “Judith e sua sombra de menino” e reflete sobre a “recepção de espetáculo teatral em escolas de ensino fundamental de Dourados/MS”, questionando as dificuldades e procurando perceber não só os limites, mas também as possibilidades da abordagem de questões de gênero nas escolas. Finalmente, em “Corpos diferenciados em Performance”, Felipe Monteiro, Doutor pelo PPGAC/UFBA, examina os conceitos de “corpo, diferença e ativismo”, e nos lembra da importância da participação e presença insubordinada dos performers com corpos diferenciados, enquanto criadores, criaturas e criações no campo da arte da performance.

Interrogando a noção de gênero em sua interseccionalidade e diversidade, como repetição de atos, gestos e signos do âmbito sociocultural que reforçam a construção dos corpos para além do binarismo masculino e feminino, a presente versão dos Cadernos do GIPE-CIT fornece uma significativa amostragem das reflexões e problemáticas encampadas por pesquisadoras, artistas e ativistas de questões tão oportunas e emergentes, nos sinalizando, com suas reflexões, que:

- Gênero e identidade não são criações ideológicas, são constructos sociológicos e culturais;
- A violência contra os corpos que escapam dos padrões regulatórios e das tecnologias hegemônicas do poder existe e, quando não aniquila, condena à exclusão muitos homens e mulheres;
- A violência contra o gênero não causa apenas exclusão e opressão, mas também aniquilamento de sujeitos e de suas identidades.

Proporcionar ao leitor uma amostragem desses importantes debates, cristalizados aqui, na forma de artigos, poderá fornecer, se não ferramentas concretas, no mínimo elementos e motivação para refletir sobre políticas e condutas de enfrentamento das diversas opressões de gênero e de identidade. O aporte destas discussões e a conseqüente exortação à reflexão legitimam e tornam oportuna a presente edição dos Cadernos do GIPE-CIT.



POÉTICAS SONORAS DE DISSIDÊNCIAS E “REXISTÊNCIAS”: os (trans)feminicídios e racismos epistêmicos e musicais no Brasil

LAILA ROSA

Musicista, compositora, cantora, instrumentista e pesquisadora pernambucana. Graduada em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (2002), é mestre (2005) e doutora em Música - etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2009), com bolsa CAPES de doutorado sanduíche de 1 ano realizado na New York University (Nova York, 2007-2008), onde esteve vinculada ao Center for Latin American and Caribbean Studies (CLACS) e ao Programa de Pós-Graduação em música. Desde 2010 é professora adjunta da Escola de Música, do Programa de Pós-Graduação em Música, onde é também coordenadora desde 2016, e do Programa de Pós-Graduação em Estudos sobre Gênero, Mulheres e Feminismo, ambos da UFBA. É pesquisadora permanente do NEIM/UFBA (Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher), e também pesquisadora dos grupos GEMBA (Grupo de Estudo e Pesquisa de Música na Bahia)/UFBA e do Grupo Estudos de Gênero, Corpo e Música/UFRGS. É coordenadora da Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros, que integra a linha da pesquisa Gênero, Cultura e Arte do NEIM.

RESUMO

A expressão “reXistência” utilizada pela ativista e transfeminista Viviane Vergueiro (2016) cai como uma luva para compreender de que forma os estudos feministas, *queer* e decoloniais têm a contribuir sobre o debate de gênero numa perspectiva interseccional que permeia o campo da materialidade musical, dos ativismos feministas e também o campo da produção de conhecimento sobre música no Brasil. A mesma considera as articulações entre a categoria gênero e as relações étnicorraciais, dissidências sexuais e demais marcadores sociais da diferença, tais quais, classe social, geração, acessibilidade, dentre tantos outros. Estas elaboram e são elaboradas por produções de conhecimento e engajamentos com sujeitxs, comunidades e grupos dissidentes que permanecem invisibilizados no campo dos estudos sobre música no Brasil. Deste modo, interessa aqui discutir sobre a relevância das abordagens e vivências *reXistentes* de corpos periféricos que foram e continuam “deslocados” e “fronteiriços”, compondo espaços de *reXistência* ao racismo e (trans)feminicídios epistêmicos em música, seja através dos seus ativismos, seja através de sua produção de conhecimento de cunho mais teórico.

PALAVRAS-CHAVE:

(Trans)Feminismos decoloniais.

Racismo epistêmico em música no Brasil.

Ativismos feministas.

ABSTRACT

The expression “reXistence” used by the activist and transfeminist Viviane Vergueiro (2016) contributes to understand how the Feminist, Queer and Decolonial studies have deal with the gender debate, under an intersectional approach that permeates the field of musical materiality, and specifically, the knowledge production on Music in Brazil. It considers the articulation between the category of gender and ethnic-racial perspective, sexual dissidences and other social markers of difference, such as social class, generation, accessibility, among others. Those categories elaborate and are elaborated by knowledge production and political engagements towards/with communities and dissident groups that remain invisible in the field of the knowledge production on Music in Brazil. In this way, it is interesting to discuss the relevance - from the existing theoretical approaches to the musical and creative strategies of these peripheric bodies that have been and continue to be “displaced” and “frontier”, composing spaces of “reXistence” against racism and (trans) feminicide epistemologies in music, both in its Arctivism and Knowledge Production in terms of theoretical approaches.

KEYWORDS:

Decolonial (Trans)Feminicides.

Epistemological (Trans)Feminicide and Racism in Music.

Feminist Arctivism.

“Eu não consigo falar de amor...”:
das dissidências e reXistências para o (trans)feminicídio como
categoria musical¹

“Eu não consigo falar de amor/ Não consigo/
Isso me sufoca/ Isso me faz perder o ar/
Me faz perder o eixo/ Me exortar

Eu não consigo falar de amor/
Estou imersa na desgraça/
O amor que consigo gritar/
É para mandar se fuder/É querer a Guerra/
Até me perder/ Entre lanças e farpas/
Trincheiras e armas/ É falar de amor que dói

Eu não consigo mais gritar o amor/
Por que o amor que eu conheço/ Sangra/
Arranca do meu peito o pulsar/
Eu quero falar desse amor Que é o amor que conheço/
Eu não sei me dissolver/ Nesse amor romântico/
Mas eu sinto/ Tranbordo aqui/ Em mim/Eu mar

Esse jeito infernal/
De equilibrar no sentido entre o amor e odiar/
Entre a ausência de armas/ E a vontade de atirar/
Entre amor perdido/E o ódio sucumbido/
Entre a verdade rasgada/ O sonho perdido/
Entre os desejos anulados/ E os abusos cometidos/
Entre o jogo roubado

Aqui não pulsa mais um coração/Pulsa uma cova/
Uma alcôva coberta de rancor/
Que desaprendeu acreditar/ Na desgraça do amor.”

Letícia Argolo

¹ Antes de iniciar esta leitura, ouçamos o Hino Nacional cantado na língua Tikuna por Djuena Tikuna, cantora indígena, para uma escuta-respiro de esperança: *Antes de iniciar esta leitura, ouçamos o Hino Nacional cantado na língua Tikuna por Djuena Tikuna, cantora indígena, para uma escuta-respiro de esperança: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kpRhGsYLxZE>>. Acesso em: 20 ago. 2018.



Em performance realizada durante o 3º Encontro

Novembro Negro nas Artes², a poetisa e ativista negra baiana, Letícia Argolo, declarou que a poesia é a “sua área de pesquisa cotidiana”. Letícia, que é professora da Rede Pública de ensino em Salvador, majoritariamente negra e periférica, afirma que “a única forma de não perder a placa é a poesia, que não me faz silenciar, é a poesia, que é esse lugar de resistência...”. Naquela manhã, a performance de Letícia foi propositadamente gritante e incômoda por sua visceralidade que sabe das coisas. Dela exalava sangue e indignação. Os poros de sua poesia sangravam denunciando o racismo, o sexismo e as LGBTTTQI-fobias que matam a cada dia.

É forte gritar “não consigo falar de amor” ou que “desaprendeu a acreditar na desgraça do amor...”, mas, infelizmente, é uma verdade que não podemos abrir mão quando falamos sobre experiências dolorosas de violência em suas diversas faces. É o luto. O grito. O desabafo. A catarse poética. É preciso ter coragem e leveza para falar sobre as *reXistências* de cada dia, sobre os (trans)feminicídios que se estruturam numa lógica de extermínio físico, psicológico e também simbólico, que inclui o musical³. A poesia de Letícia é, portanto, catarse necessária de enfrentamento, assim como é a militância no campo dos direitos humanos: indígenas, das populações negras, das mulheres em sua diversidade, das pessoas LGBTTTQI, dentre tantas outras. Estas materializam experiências musicais e artistas diversas que estão ancoradas pelas epistemologias feministas decoloniais, antirracistas e *queer* em música. São “*dissidências*” e “*reXistências*” que nutrem e fortalecem uma produção de conhecimento engajada em relação a questões que gritam violentamente aos nossos tímpanos, reverberam em nossos corpos e nos atingem de maneira desigual⁴.

Esta produção de conhecimento *dissidente* e *reXistente* em música não propõe “dar voz”, muito menos “empoderar” um grupo ou movimento, pois cada um/a possui sua voz, se empodera, canta, toca e grita. As dissidências existiram e existem, lutaram e lutam por condições sociais e políticas justas desde sempre. Ao mesmo tempo, cada um/a silencia ou pode ser silenciada/o particularmente, individualmente enquanto sujeita/o, pois o (trans)feminicídio atinge o plano físico, matando e silenciando a nós mulheres cis e trans, diariamente. Contudo, as nossas causas e engajamentos coletivos operam como poderosas sementes da esperança e do engajamento pela renovação e *reXistência* dentro destas interlocuções dissidentes⁵.



Ao mesmo tempo em que, no Brasil, estamos vivendo uma onda de terror político e “caça às bruxas” atualizada pelo Programa e agora projeto de lei “Escola sem Partido”⁶, considerado pelas Nações Unidas como ameaça aos direitos humanos e protagonizada pelos setores conservadores de ultra-direita, que se engajam na suposta luta contra a “Ideologia de gênero”⁷. A mesma é atravessada pela censura à liberdade de ensino, pelo sexismo e LGBTTTQI-fobias, ignorando a realidade dos (trans)feminicídios e racismos como estruturantes da sociedade brasileira.

O “Escola Sem Partido” emprega o conceito de gênero de maneira profundamente distorcida, adicionando “ideologia de gênero”, sem considerar a historicidade teórica e política do termo para o campo dos direitos humanos como um todo. O conceito de gênero problematiza as relações de poder e desigualdade de direitos imbricadas nas mais diversas culturas e sociedades (SCOTT, 1990).⁸ Diante deste panorama aterrorizante, é ainda mais importante falarmos sobre gênero numa perspectiva interseccional enquanto agenda social, política, cultural e artística/artivista coletivas.

Em relação ao campo da materialidade musical, especificamente, antes de haver som, música, há um corpo. Este corpo é histórica e politicamente situado em termos de identidade de gênero, étnicorracial, orientação sexual, classe social, acessibilidade, regionalidade, nacionalidade, religião, etc... que conferem a sua materialidade sonora, representando (ou não) corpos considerados *dissidentes*. E assim também me situo nos termos dos “saberes localizados”, propostos por Donna Haraway (1995), para tecer uma escrita musical corporificada⁹ dentre corpos, sonoridades e *corpus* teóricos dissidentes em relação às hegemonias branca, masculina, heterossexual, cis-gênera, capacitista, etarista, etc.¹⁰, na esperança de que construamos uma sociedade e Estado de direitos e justiça social, que no atual momento político no Brasil, encontra-se claramente ameaçada, inclusive, o direito à vida e à expressão para todxs.

Celebro o “bem viver” trazido pelas mulheres negras em Marcha e não apenas o *sobreviver*¹¹. E é nesta perspectiva que a expressão “*reXistência*” utilizada pela transfeminista Viviane Vergueiro (2016) contribui para pensarmos sobre o seu potencial de fortalecimento das redes por serem afetivas e políticas.

De todas maneiras, se neste caminho aponto enfaticamente que a efetividade (política, em particular) dos conhecimentos que se constituem como estudos *queer* tem apresentado limitações, faço-o no sentido de respeitar



profundamente a genealogia destes estudos, em suas resistências, em suas criticidades e contribuições críticas para re+definições e transformações no campo de gêneros e sexualidades, especialmente em termos da esfera acadêmica, no caso. Suas proposições inspiram, em diferentes maneiras, atuações mais veementes em relação aos sistemas acadêmicos. Portanto, mesmo entre desconsiderações nos estudos *queer* em relação a algumas questões institucionalizadas de sistemas dominantes de gênero e perspectivas acríticas relativas a injustiças epistêmicas interseccionais que estruturam os sistemas acadêmicos, considero necessário fazer estes apontamentos críticos concomitantemente ao reconhecimento das várias importâncias que os estudos *queer* tiveram durante o desenvolvimento deste trabalho. Importâncias que se expressaram não somente do ponto de vista mais 'diretamente' teórico+político, mas também enquanto possibilidade de construção de redes afetivas de solidariedade e aliança. (VERGUEIRO, 2015, p.99, grifos meus).

A autora considera as *resistências* como enfrentamentos aos *sistemas*¹², e é nestes termos que proponho uma ampliação para uma escuta musical/sonora inclusiva, que não apenas reconheça protagonismos musicais de corpos dissidentes, como se comprometa com uma produção de conhecimento e ativismo antissexista, antirracista e pelo respeito à diversidade humana.

A invisibilização, geralmente pautada pela desqualificação ancorada na perspectiva do "temático" e do "específico" em detrimento do "geral" e "universal", consiste em (trans)femicídio e racismo epistêmicos e musicais, visto que hierarquiza as opressões, invisibilizando sujeitxs e protagonismos musicais subalternizados. Defendo, portanto, que (trans)femicídio deve ser compreendido também como categoria musical para debatermos tais dissidências e *reXistências* que estão para além do conceitual.

Estas contemplam corpos, identidades, vivências, histórias de vida, enfrentamentos diversos. Contemplam ainda a materialidade musical através de temas, afetividades, sonoridades, representatividades, repertórios musicais, produções artísticas, ativismos, etc,¹³ se arriscando por caminhos teórico-metodológicos e processos criativos corporificados experimentais e colaborativos, problematizando o lugar de autoridade masculina branca e heterossexual da autoria e de suas formatações hegemônicas que se pretendem universalizantes e "neutras".

**"Amoras de rio" nas "marés que vêm":
silenciamento x invisibilização¹⁴**

"Que nossas redes e coletividades formem amoras
cada vez mais intensas e significativas, em
resistência a todas normatividades.

Amoras de rio./ São lágrimas o que trago/
Meio a risos de desagravo/

Junta a águas de indignações.

Não estou mais somente na ausência do indizível/
Na morte do filho idealizado/
Nem tampouco nos corpos que retratam/
Retalhados em vidas e mortes.

Rio de nome/ Rio de nomes/ Rios de nomes/
Rios que me atravessam a vida/
Me navegam em tristezas e alegrias/
E – alguns deles – agora fazem a mulher em mim,
Em solidariedades e resistências./ Somos atlânticas/
Juntas às marés que vêm".



Inspirada pelas “marés que vêm” de Viviane Vergueiro (2016), proponho o aprofundamento e navegação nesta importante e transformadora interlocução que busca as articulações entre a categoria gênero e as relações étnicorraciais, dissidências sexuais e demais marcadores sociais da diferença no campo do sonoro, do musical.

O debate sobre gênero é fundamental, considerando que a sua diversidade, especificidade e caráter social, cultural e político são estruturantes para compreendermos o musical e fortalecermos interlocuções de maneira mais equânime, buscando estratégias criativas para abordarmos estas questões através da materialidade de nossos ativismos, elaborando outras perguntas, metodologias e processos criativos, sobretudo pautados pela horizontalidade e cocriação. Este deverá incluir as mulheres (em sua diversidade) e as identidades de gênero e sexualidades dissidentes como importantes questões, presenças, corporalidades a serem ouvidas, sentidas, debatidas e aprofundadas com as pessoas que vivem cotidianamente esta realidade de ser dissidentes num contexto de nação patriarcal heterossexual, classista e racista.

No campo dos estudos sobre música e antropologia musical, a questão do multiculturalismo é presente, priorizando a perspectiva da etnicidade, classe social e da diferença. Contudo, há uma forte relação com o que a autora dominicana Ochy Curiel¹⁵ define como “regime heterossexual”. Ao abordar o contexto colombiano, a mesma problematiza que embora a perspectiva do multiculturalismo tenha permitido um espaço político, social e cultural a grupos sociais antes invisibilizados, como é também o caso no Brasil, por outro lado, fortaleceu uma retórica de “autenticidade cultural” com vistas ao reconhecimento pelo Estado, através de políticas públicas, que impactam negativamente a vida das mulheres e lésbicas, especificamente (CURIEL, 2013, p.162 e 164), invisibilizando estas agendas.

Aprendi com a intelectual negra Anni Carneiro¹⁶ que não há, nem nunca houve silenciamento no seu sentido estrito. Embora exerçam um poder significativo através de suas estruturantes violências, a sociedade, a academia, a colonialidade de saber e de poder e o capitalismo não calaram as vozes dissidentes, no caso das mulheres negras. As mesmas sempre ecoaram e foram para o enfrentamento sem pedir licença de ocupar espaços que também são seus por direito, ainda que historicamente negados.



A partir desta perspectiva, chegamos ao princípio da anterioridade, de saberes e passos que vêm de longe (WERNECK *et al.*, 2005). Nestes passos, as mulheres e sujeitxs dissidentes desde sempre se colocaram e sim, falaram, gritaram, escreveram livros e poemas, compuseram canções, lideraram comunidades inteiras e se engajaram politicamente. Não há um silenciamento, portanto, e sim uma invisibilização contínua de toda esta produção de conhecimento, cultural, cosmológica, sagrada, artística, musical que englobam vivências e histórias de vida que já existe há muito tempo.

Os movimentos sociais que vêm transformando a academia ao trazer novas perspectivas e ações afirmativas¹⁷ como os estudos de gênero e diversidade, bem como, de uma produção artística engajada feminista antirracista e LGBTTTQI com a expressiva (e ainda invisibilizada) produção de artistas e compositoras negras, indígenas e LGBTTTQI, vêm traduzindo pautas identitárias, afetivas e políticas em escolhas estéticas *dissidentes*.

Claro que muito há de ser feito ainda, mas já existe em grande amplitude. Por que seguir ignorando esta produção, estes corpos, estas experiências, especificamente? Por que falar sobre mulheres e/ou pessoas trans e suas produções e protagonismos musicais significa falar de parte e não do todo, quando representamos mais da metade da população e a maioria esmagadora das produções, citações, repertórios e referências, ainda é marcadamente masculina, branca, cisgênera e heterossexual e se pretende universalizante? Como mudar esta perspectiva? Talvez um primeiro passo seja buscar reconhecer o que já existe a respeito, toda uma produção significativa de conhecimento e arte engajada, feminista, antirracista e *queer*. Onde estão as mulheres, sujeitxs *dissidentes* e seus protagonismos? Onde estão as autoras? Quantas delas são negras e/ou indígenas? Quantas delas são pessoas LGBTTTQI? São algumas perguntas que seguem ecoando...

**Avante ecoando...:
reconheço e honro as memórias de Cláudia,
Dandara, Mayara e Marielle: o que estes
corpos têm em comum?¹⁸**

“Nove tiros em uma quarta

Nove, número sagrado daquela que

**“faz da insegurança a sua força e do risco de morrer,
seu alimento”**

Nove, é dela,

a que transita em dois mundos

O ilá de quem não dorme.”

#MariellePresente

Emanuelle Aduni Góes



Enquanto escrevo este artigo no Vale do Capão, Chapada Diamantina, com acesso precário à internet, recebo a seguinte mensagem de uma querida amiga, compositora negra e recifense que há alguns anos reside em Nova York, Syrlane Albuquerque:

- Laila eu estou horrorizada, com tanta dor pela morte de Marielle... como eu posso ajudar para que isso pare? Estou desolada!"

E eu, sem nem saber ainda da história, de Marielle Franco¹⁹, respondi:

- Amiga linda e querida, nessas horas a gente se firma na luz e no nosso propósito divino aqui, que é igualmente político. Como ajudar? Seguimos unidas em movimento. As mulheres unidas sempre assustaram e ainda assustam pelo poder que elas têm quando se unem e se articulam, levando e praticando mensagens de consciência e justiça social pelos nossos direitos. Você já faz parte deste movimento. É seguir com confiança. Deixa a tristeza vir, limpa o coração, deixa a tristeza ir e procure se ancorar na energia do grau mais elevado do seu ser. Existe muita maldade no mundo, mas também existe muito amor, muitas transformações e muitas curas. A gente abala, balança, mas não verga. Como o bambu. Seguimos firmes, flexíveis e frágeis também. A vida é uma grande escola de amor e de resiliência. Vamos firmar nossos passos em caminhos de flor. Luz e amor para Marielle e sua família. Te envio energias de cura e de amor desde o Vale do Capão, onde estou vivenciando um profundo processo de cura. Te amo. Xero."

Quando saio de casa, ainda sem saber quem era Marielle e o que realmente aconteceu, encontro minha vizinha, Aline, pálida e chorosa, compartilhando que estava arrasada, que a conhecia, Marielle costumava frequentar sua casa. Cogitei entrar nas redes sociais para saber detalhes do acontecido, mas optei por me resguardar naquele momento. Estava sozinha no meio do mato em profundo processo de meditação, limpeza e cura e sabia que seria mais um caso brutal de feminicídio, e não somente, está claro que foi um caso de feminicídio, lesbofobia e racismo políticos. Além do mais, estas não são questões "temáticas" e "inéditas" de pesquisa, são materialidades em corpos femininos, negros, indígenas e/ou dissidentes continuamente violadas, exterminadas e invisibilizadas que nos atingem e abalam profundamente.



Quando falamos sobre o tema da violência, falamos de corpos e da empatia – poderia ter sido eu também, embora reconheça que os privilégios da branquitude, da classe social, da cisgeneridade e da heteronorma me preservam cotidianamente de muita violência. Por outro lado, os mesmos me posicionam num lugar de consciência deste privilégio e do que faço com ele para que realmente construamos uma produção de conhecimento e artística/artivista pela transformação social que inclua os direitos humanos e das mulheres. Estou falando do lugar da corresponsabilidade e da empatia...

Deste lugar decidi escrever aqui sobre Marielle, mulher negra, lésbica e periférica, liderança política, ativista dos direitos humanos, vereadora e tantas outras credenciais, assassinada por denunciar a violência policial e do tráfico nos morros do Rio de Janeiro. Trago também as memórias da musicista branca Mayara Amaral, pesquisadora sobre mulheres compositoras para violão, estuprada e assassinada por três homens, claramente um caso de feminicídio; Cláudia Ferreira da Silva, mulher negra, auxiliar de limpeza brutalmente morta e arrastada por um carro da Polícia Militar e Dandara dos Santos, travesti brutalmente assassinada, cujo assassinato, claramente, foi movido por transfeminicídio, tendo sido registrado e postado nas redes sociais. Os resumos das histórias de violência vivenciadas por estas mulheres seguem por ordem cronológica na tentativa de mostrar como as questões levantadas até aqui se materializam em nossas vidas cotidianamente e a importância de nos colocarmos diante delas de maneira consciente e engajada²⁰.

2015 - Cláudia Ferreira da Silva Ferreira, 38 anos, auxiliar de limpeza, morta arrastada por carro da PM

Texto de Camilla de Magalhães Gomes²¹.

2014 ainda está no início, mas, após três meses, parecem proliferar as notícias que criam em nós a sensação de: “nunca vi coisa tão horrível”. Nunca vi, até que a próxima barbárie seja cometida e nos convença que isso deve mesmo ser apenas parte do cotidiano. Nesse caminho, ficamos anestesiados e acostumados, até que não se tenha mais nada a dizer, apenas um suspiro e um muxoxo: “mais um”.

Na manhã do dia 17 de março, começa a ser divulgado na internet o link de um vídeo com o título: ‘Viatura da PM arrasta mulher por rua da Zona Norte do Rio’. Apertei o play e não passei de dois segundos. Não recomendo. Mas a leitura da



notícia é essencial. Mais do que isso: a leitura crítica do que ela representa é essencial.

Na descrição:

Eram cerca de 9h desse domingo, quando uma viatura do 9º BPM (Rocha Miranda) descia a Estrada Intendente Magalhães, no sentido Marechal Hermes, na Zona Norte do Rio, com o porta-malas aberto. Depois de rolar lá de dentro e ficar pendurado no para-choque do veículo apenas por um pedaço de roupa, o corpo de uma mulher foi arrastado por cerca de 250 metros, batendo contra o asfalto conforme o veículo fazia ultrapassagens. Apesar de alertados por pedestres e motoristas, os PMs não pararam. Um cinegrafista amador que passava pelo local registrou a cena num vídeo.

A mulher arrastada era Claudia Silva Ferreira, de 38 anos, baleada durante uma troca de tiros entre policiais do 9º BPM e traficantes do Morro da Congonha, em Madureira, enquanto ia comprar pão. Em depoimento à Polícia Civil, os PMs disseram que a mulher foi socorrida por eles ainda com vida, e levada para o Hospital Carlos Chagas, em Marechal Hermes, mas não resistiu. Já a secretaria Estadual de Saúde informou que a paciente já chegou à unidade morta. Ela levou um tiro no pescoço e outro nas costas. (Grifos meus).

2016 – Dandara dos Santos

No dia 15 de fevereiro de 2017, Dandara dos Santos, de 42 anos, foi assassinada de maneira violenta por cinco homens na cidade de Fortaleza, no Ceará.

Em vídeo compartilhado nas redes sociais por um dos agressores, a travesti aparece sendo espancada com tapas, chutes, além de receber pauladas por todo o corpo. Um ano depois, o promotor de Justiça Marcus Renan Palácio, da 1ª Promotoria do Júri, afirma que os réus irão a júri popular.

Nas imagens chocantes do assassinato da travesti, ainda é possível ver que os agressores tentam obrigá-la a subir em um carrinho de mão, o que Dandara não consegue fazer por causa dos ferimentos. O caso dela gerou repercussão internacional – e já é considerado uma exceção da Justiça, uma vez que menos de 10% dos homicídios neste universo são investigados, segundo aponta Palácio.²² (Grifos meus).



2017 - Mayara Amaral

Quem é Mayara Amaral?

Minha irmã caçula, mulher, violonista com mestrado pela UFG e uma dissertação incrível sobre mulheres compositoras para violão. Desde ontem Mayara Amaral também é vítima de uma violência que parece cada vez mais banal na nossa sociedade. Crime de ódio contra as mulheres, contra um gênero considerado frágil e, para alguns, inferior e digno de ter sua vida tirada apenas por ser jovem, talentosa, bonita... por ser mulher. Mais uma vez a sociedade falhou e uma mulher, uma jovem professora de música de 27 anos, foi outra vítima da barbárie de homens que não podem nem serem considerados humanos. Foram três, três homens contra uma jovem mulher. Um deles, Luis Alberto Bastos Barbosa, 29 anos, por quem ela estava cegamente apaixonada, atraiu-a para um motel, levando consigo um martelo na mochila. Lá, ele encontrou um de seus comparsas. Em uma das matérias que noticiaram o crime, os suspeitos dizem que mantiveram relações sexuais com minha irmã com o consentimento dela. Para que o martelo, então, se era consentido? Estranhamente, nenhuma das matérias aparece a palavra ESTUPRO, apesar de todas as evidências. Às vezes tenho a sensação de que setores da imprensa estão tomando como verdade a palavra desses assassinos. O tratamento que dão ao caso me indigna profundamente. Quando escrevem que Mayara era a “mulher achada carbonizada” que foi ensaiar com a banda, ela está em uma foto como uma menina. Quando a suspeita envolvia “namorado”, hipersexualizam a imagem dela. Quando a notícia fala que a cena do crime é um motel, minha irmã aparece vulnerável, molhada na praia. Quando falam da inspiração de Mayara, associam-na com a história do pai e avô e a foto muda: é ela com o violão, porém com sua face cortada. Esse tipo de tratamento não representa quem minha irmã foi. Isso é desumanização. Por favor, tenham cuidado, colegas jornalistas. Para nossa tristeza, grande parte das notícias dá bastante voz aos assassinos e fazem coro à falsa ideia de que os acusados só queriam roubar um carro. Um carro que foi vendido por mil reais. Mil reais. Um Gol quadrado, ano 1992. Se eles quisessem só roubá-la, não precisariam atraí-la para um motel. Um dos assassinos, Luís, de família rica, vai tentar se livrar de uma condenação alegando privação momentânea dos sentidos por conta de uso de drogas. Não bastando matar a



minha irmã da forma que fizeram, agora querem destruir sua reputação. Eis a versão do monstro: minha irmã consentiu em ser violada por eles, elas decidiram roubá-la, ela reagiu fisicamente e eles, sob o efeito de drogas, golpearam-na com o martelo – e ela morreu por acidente. Pela memória da minha irmã, e pela de outras mulheres que passaram por esta mesma violência, não propaguem essa mentira! Confio que a Polícia e o Ministério Público não aceitarão esta narrativa covarde, e peço a solidariedade e vigilância de todos para que a justiça seja feita. Na delegacia disseram à minha mãe que uma outra jovem já havia registrado uma denúncia contra Luís por tentativa de abuso sexual... Investiguem! Se essa informação proceder, este é mais um crime pelo qual ele deve responder. E uma prova de como a justiça tem tratado as queixas feitas por nós, mulheres. Se naquela ocasião ele tivesse sido punido exemplarmente, talvez minha irmã não tivesse sofrido este destino. Foi tudo premeditado: ela foi estuprada por dois desumanos. O terceiro comparsa – não menos monstruoso – ajudou a levar o corpo da minha irmã para um lugar ermo, e lá atearam fogo nela, como se a brutalidade das marteladas no crânio já não fosse crueldade demais. Minha irmã foi encontrada com o corpo ainda em chamas, apenas de calcinha e uma de suas mãos foi a única parte de seu corpo que sobrou para que meu pai fizesse o reconhecimento no IML. “Parece que ela fazia uma nota com os dedos”, disse meu pai pelo telefone. A confirmação veio logo depois, com o resultado do exame de DNA. Era ela mesmo e eu gritei um choro sufocado. Eu vou dedicar o meu luto à memória da minha irmã, e a não permitir que ela seja vilipendiada pela versão imunda de seus algozes. Como tantas outras vítimas de violência, a Mayara merece JUSTIÇA – não que isso vá diminuir nossa dor, mas porque só isso pode ajudar a curar uma sociedade doente, e a proteger outras mulheres do mesmo destino. (Grifos meus).

Pauliane Amaral²³.

2018 - Marielle Franco

NOTA URGENTE | ANISTIA INTERNACIONAL

O Estado, através dos diversos órgãos competentes, deve garantir uma investigação imediata e rigorosa do assassinato da vereadora do Rio de Janeiro e defensora dos direitos humanos Marielle Franco. Marielle foi morta a tiros



na noite desta quarta feira, 14 de março, no bairro do Estácio na cidade do Rio de Janeiro. Marielle Franco é reconhecida por sua histórica luta por direitos humanos, especialmente em defesa dos direitos das mulheres negras e moradores de favelas e periferias e na denúncia da violência policial. Não podem restar dúvidas a respeito do contexto, motivação e autoria do assassinato de Marielle Franco. (Grifos meus).

#JustiçaParaMarielle²⁴

Nota do Neim/UFBA sobre os assassinatos de Marielle Franco e Anderson Gomes
O Neim/UFBA (Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher) vem a público manifestar sua indignação, tristeza, repúdio e profundo pesar diante dos assassinatos de Marielle Franco e de Anderson Gomes. As mortes, execuções premeditadas, ocorreram na última quarta-feira (14/03) e nos faltam palavras para descrever tamanha brutalidade. Como nos despedirmos dessa mulher negra, feminista, bissexual, vinda da comunidade da Maré, de esquerda socialista, que lutava cotidianamente em defesa da população favelada e acreditava em um mundo livre de desigualdades? Uma mulher que ousou ocupar um espaço na política institucional, tão pouco afeito à presença de pessoas que não sejam brancas, heterossexuais, homens e cisgêneros, para pautar os direitos humanos. A morte de Marielle entra nas estatísticas da guerra contra os pobres que leva ao genocídio da população negra. Há quatro anos, nessa mesma semana e também no Rio de Janeiro, Claudia Silva Ferreira foi baleada e morta ao ser arrastada por um carro da Polícia Militar. Um levantamento feito em novembro de 2017 pelas Nações Unidas demonstrou que a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil. E tudo isso acontece em um contexto de intervenção militar federal, cuja tendência é ampliar ainda mais essa violência – Marielle se posicionou veementemente contra a medida e era relatora da comissão que fiscalizaria a ação. Ao mesmo tempo, esse assassinato é um crime contra a democracia. Vereadora do PSOL eleita com 46.502 mil votos na segunda maior cidade do Brasil, Marielle tinha uma carreira política promissora e estava em rápida ascensão. Num Rio de Janeiro que tem sido o laboratório do que há de pior no golpe parlamentar-jurídico-midiático, sua voz, potente, ecoava em defesa dos subalternizados e dos excluídos. Em tempos de fascistização social, sua presença física impactava o



parlamento dessa tão incompleta, frágil e agora suspensa democracia. Era uma ferida aberta e insistente para que os de baixo não fossem esquecidos.

Marielle Franco, em seu pronunciamento no 8 de Março desse ano, havia citado a escritora estadunidense, negra e lésbica Audre Lorde: “Não sou livre enquanto outra mulher for prisioneira, mesmo que as correntes dela sejam diferentes das minhas”. Nós não descansaremos, Marielle. Sua memória, força e inspiração permanecem. Seguiremos em luta até que todas sejamos livres. (Grifos meus). Maíra Kubik, diretora do NEIM/UFBA.

Estas são histórias dissidentes de corpos femininos cis e trans diferentes e desiguais que igualmente foram exterminados como corpos e vidas a menos que não importam. Existem várias outras. As estatísticas são alarmantes e o Brasil assume um lugar campeão em dados de (trans) feminicídio, sendo as mulheres negras, mulheres trans e travestis as mais vitimizadas. Honro aqui essas memórias que nos mobilizam a seguir questionando e criando estratégias de enfrentamentos cada vez mais fortalecidas e articuladas. Luto/a. Silêncio. Música²⁵.

(TRANS)FEMINICÍDIOS MUSICAIS ENQUANTO CONFINAMENTOS EPISTÊMICOS

Numa engajada proposta antirracista, José Jorge de Carvalho (2005) alerta para uma estrutura de confinamento racial nas universidades brasileiras em relação a real inclusão de pessoas negras no seu corpus docente e discente, mostrando dados alarmantes que refletem um verdadeiro *apartheid* sociorracial²⁶.



Numa perspectiva feminista interseccional de produção de conhecimento e justiça social, proponho exercitarmos uma substituição do termo relações raciais para relações de gênero e das sexualidades dissidentes para compreendermos que o confinamento é ainda maior se articulamos as categorias de gênero, raça/etnia, sexualidade, geração, acessibilidade, classe social, dentre demais marcadores sociais. Se não há representatividade negra que realmente reflita a sociedade brasileira em termos numéricos, dado irrefutável do mito da democracia racial, há um confinamento epistêmico sobre uma perspectiva da sociedade brasileira em sua diversidade e desigualdade de gênero também.

A produção de conhecimento das autoras negras e indígenas, por exemplo, continua invisibilizada nos campos hegemônicos; e as autoras trans, ainda mais, considerando que falar sobre mulheres (cis e/ou trans) em sua diversidade étnico-racial é “temático” e/ou “específico”, negando que falamos de grande parte da sociedade brasileira que permanece invisibilizada, sendo diariamente exterminada e tendo os seus direitos violados material e simbolicamente. Ou seja, tal confinamento é androcêntrico, hetero e cisgênero, pois não reconhece que o sexismo, a heterossexualidade e a cisgeneridade são também estruturantes na sociedade brasileira, como é igualmente na academia brasileira e no meio artístico, tal qual o racismo.

Compreender a interseccionalidade é fundamental para criarmos estratégias de enfrentamento às matrizes de desigualdades com interlocuções pautadas pela consciência, gratidão, *guiança* e também pelo acolhimento e redes afetivas que constroem a potente e revolucionária política dos afetos e da amorosidade.

Talvez pareça arrivismo para algumas pessoas, porém acredito que enquanto *queerizar* a academia não significar, efetivamente, uma sabotagem epistêmica – uma fechação babado – em relação às caretices e miradas colonialistas e exotificantes em relação às diversidades corporais e de identidades de gênero, nossas resistências nos sistemas acadêmicos enquanto refúgio não deixam de ser criminosas: bandidas, de nomes sociais precários e ilegais em um mundo que nos odeia e delimita, ousamos na posição de pesquisadoras ao performatizar uma função ininteligível, ao estudar temas a partir de perspectivas que incomodam, ao propor comunidades ao invés de ‘campos de pesquisa’. Que truques dar no sistema, para que ele seja um



espaço efetivamente transformador das realidades que nos circundam?
Como sobreviver nele, sabendo dos boicotes, panelas e cordialidades
convenientes? Como fazer as epistemologias cisnormativas des+aprenderem
suas miradas, epistemologias, metodologias? Conforme as manadas
precárias e epistemicamente injustiçadas fizermos valer nossas perspectivas
diversas, nossas demandas, nossos sonhos, poderemos ir desmantelando as
estruturas supremacistas na academia, de maneira a provocar transformações
interseccionais nela.” (VERGUEIRO, 2016, p.98)

Em relação à produção de conhecimento e artística no campo dos estudos sobre música no Brasil, lugar de onde eu falo, há ainda um hiato, um silêncio cortante ou, seu oposto, a crítica e a desqualificação que impossibilitam falar de amor... E, ainda que não seja de amor, e ressalto que acredito na militância amorosa em sua radicalidade, falar sobre estas questões se torna uma ruptura epistêmica dissidente necessária na atual conjuntura política do Brasil. Significa uma fissura na (hetero)norma e também da branquitude que cotidianamente me conferem privilégios. É desde este lugar que falo também.

Interessa aqui discutir sobre a relevância das abordagens (r)existentes sobre as estratégias musicais e criativas destes corpos periféricos, incluindo o meu, em alguma medida, que foram e continuam desde sempre “deslocadas” e “fronteiriças”, compondo espaços de *reXistência* ao racismo e (trans)feminicídio epistêmicos em música. Esta é a proposta por onde estas “notas” emergiram. As mesmas compõem também reflexões sobre possibilidades de ações e produções teóricas e artísticas/artivistas como estratégias de interlocuções necessárias para o fortalecimento do campo, na construção de uma perspectiva realmente inclusiva, considerando a dimensão humana (e não humana) em sua diversidade musical que é profundamente desigual. Por fim, deixo aqui, em aberto, poéticas sonoras de dissidências e *reXistências*. O que você faz com isso, a partir de agora?

Desejos dissidentes:

O subjetivo COMO político.

Epistemicídio. Racismo. (Trans)feminicídio.

*Invisibilização é tentativa (consciente
ou não) de silenciamento.*

A invisibilização não é silenciamento...

A invisibilização é (Trans)Feminicídio musical.

Racismo. Epistemicídio.

Laila Rosa

Às resistências, múltiplas e
eternas (deleuzianamente),

Daquelas pessoas entre nós
que não sobreviveram. [...]

Àquelas tantas cosmogonias,
percepções, contações, formas
de viver nossas histórias, formas
de expressar nossas vidas.
Exterminadas. Em extermínio.[...]

Seguimos abaixo, e às esquerdas:
em corpos, identidades de gênero,
sexualidades, raças-etnias,
culturas, ancestralidades diversas:
em inflexões decoloniais.

Viviane Vergueiro (2016, p.6).

Feminaria Musical

Roda de encerramento do 3o ENNA (Terreiro Gantois): por políticas de reXistências, activismos e afetividades.

Eu sou Laila (Rosa) e a minha palavra é gratidão.

Eu sou Bruna (de Jesus) e a minha palavra é amor.

Eu sou Nzinga (Mbandi) e a minha palavra é doçura.

Eu sou Cristiane (Lima) e a minha palavra é liberdade.

Eu sou Ariana (Silva) e a minha palavra é sabedoria.

Eu sou Ana Paula (Anjos Fiuza) e a minha frase é amor ao sagrado.

Eu sou Marluce Silva e a minha palavra é amor.

Eu sou Fran Ribeiro e a minha palavra é irmandade.

Eu sou Dineia Brito e a minha palavra é paz.

Eu sou Thalita Batuk e a minha palavra é irmandade.

Eu sou Alexandra Martins e a minha palavra é paz.

Eu sou Maria (Orfinger) e a minha palavra é união.

Eu sou Janaína (Casanova) e a minha palavra é afeto.



REFERÊNCIAS

- » CARVALHO, José Jorge de. O confinamento racial do mundo acadêmico brasileiro. **REVISTA USP**, São Paulo, 2005-2006. N.68, p.88-103, dezembro/fevereiro.
- » CRENSHAW WILLIAMS, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. In: FINEMAN, Martha Albertson, MYKITIUK, Rixanne (org.). **The Public Nature of Private Violence**. New York: Routledge, 1994. p.93-118.
- » CURIEL, Ochy. **La Nación Heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación**. Bogotá: Brecha Lésbica y En la frontera, 2013.
- » HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5), 1995. p.7-41.
- » LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela. **Introdução e organização**. Etnomusicologia no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2017. p.19-46.
- » ROSA, Laila. Música e violência: narrativas do divino e feminicídio. In: SARDENBERG, Cecília M. B.; TAVARES, Márcia S. (org.). **Violência de gênero contra mulheres: suas diferentes faces e estratégias de enfrentamento e monitoramento**. Coleção Baianas, NEIM. Salvador: EDUFBA, 2016. p.293-326.
- » ROSA, Laila. Pode performance ser no feminino?. **ICTUS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA**, 2010. p. 83-99. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/218/234>>.
- » ROSA, Laila. **As juremeiras da nação Xambá** (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese (Doutorado em Música). PPGM/UFBA, Salvador, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3600>.
- » ROSA, Laila; BARRETO, Caroline de Lima; PASSOS, Iuri; **3º Encontro Novembro Negro nas Artes (ENNA): reflexões sobre o racismo e (trans)feminicídios epistêmicos e musicais**". Projeto de extensão. Universidade Federal da Bahia. Realizado no Terreiro do Gantois, Salvador, Bahia, 12-14 de dezembro de 2017.



- » SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica.** Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila, 1990, p.1-27. Do texto original: Gender: An Useful Category of Historical Analyses. Gender and the Politics of History. New York: Columbia University Press, 1989.
- » VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade.** 2016. Dissertação (mestrado) – Salvador: Universidade Federal da Bahia Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, 2016.
- » WERNECK, J.; MENDONÇA, M.; HITE, E. (org.) **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm, de longe.** 2.ed. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2006.

Notas

2 O “3o Encontro Novembro Negro nas Artes (ENNA): reflexões sobre o racismo e (trans)feminicídios epistêmicos e musicais” – aconteceu entre 12 a 14 de dezembro de 2017. O ENNA consiste em celebrar o mês da Consciência Negra a partir do diálogo interdisciplinar entre diferentes campos das linguagens artísticas, educação, estudos das relações étnico-raciais e os estudos feministas, com foco em música. O mesmo é organizado pela “Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros”, grupo da Escola de Música e Programa de Pós-Graduação em Música e integra a linha de pesquisa “Gênero, Arte e Cultura” do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA). Em suas edições anteriores (2013, 2014 e 2015) o evento reuniu pesquisadoras/es dos estudos sobre gênero, raça e sexualidades em música(s) no Brasil e EUA, artistas de outras linguagens, tais quais, moda e artes visuais, bem como, mestras da cultura popular e militantes dos movimentos sociais. Nesta edição, além das parcerias entre a Escola de Música, o Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS/UFBA) e o Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher (NEIM/UFBA), o ENNA articula também parcerias importantes com o Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional (PPGPROM/UFBA), o Curso de Música Popular, Curso de Licenciatura em Música (PIBID) da Escola de Música e o histórico Ilê Iyá Omin Axé Iyá Massê, mais conhecido como Terreiro do Gantois, local onde foram realizadas todas as atividades (ROSA; BARRETO e PASSOS, 2017). Performance disponível em: <<https://www.facebook.com/feminariamusical/videos/1511294498990430>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

3 Em outro momento, escrevendo sobre música e violência no contexto religioso da Jurema Sagrada em Pernambuco, discuti sobre o conceito de feminicídio e de transfeminicídio como importantes categorias para pensar sobre o campo do musical. Igualmente, tentei problematizar como, de modo geral, o campo dos estudos sobre música ainda não se deu conta da desigual e estruturante maneira de como raça, classe social e gênero operam no nosso país de forma interseccionada.

4 Normalmente em alguns trabalhos politicamente engajados estão vigentes as categorias de classe social e etnicidade para debates sobre políticas públicas, desigualdades e periferias, como no caso de algumas pesquisas sobre música no campo da etnomusicologia brasileira (LÜHNING; TUGNY, 2017). Contudo, pouco se problematiza as questões de gênero e das dissidências sexuais (ROSA, 2016).



5 O “I Encontro sobre Arte, Gênero e Diversidade”, realizado no histórico Terreiro da Casa Branca (2018), do qual esta publicação é fruto das palestras, discussões, rodas de conversa, oficinas e performances ali presentes, representou importante exemplo destas importantes interlocuções dissidentes de fortalecimento coletivo pela arte e pelo ativismo.

6 O Programa Escola Sem Partido defende uma suposta neutralidade política das escolas estabelecendo “deveres docentes” que, em sua perspectiva, estão proibidos de propagar “doutrinação ideológica”. O mesmo surge de “movimento político criado em 2004 no Brasil, divulgado em todo o país pelo advogado Miguel Nagib. Ele e os defensores do movimento afirmam representar pais e estudantes contrários ao que chamam de “doutrinação ideológica” nas escolas” e tem Alexandre Frota, ex-ator pornô e agora deputado eleito por São Paulo (PSL), um dos seus principais interlocutores (www.wikipedia.org), defendendo o projeto de lei “Contra o abuso da liberdade de ensinar” <<http://www.programaescolasempartido.org>>. Acesso em: 10 out. 2016.

7 Um dos debates centrais do Programa “Escola Sem Partido” é o ataque à liberdade de ensino e, principalmente, ao debate sobre gênero nas escolas que chamam de “ideologia de gênero”. Encontrei o texto “O perigo da ideologia de gênero nas escolas” por Jefferson Viana*, publicado em 18 de junho de 2015, numa tentativa de se posicionar contra a inclusão tão amplamente debatida e defendida pelos movimentos de mulheres, feministas e LGBTTTQI, do conceito dos Planos Municipais de Educação: “A ideologia de gênero não é nada mais que a negação de que existem sexos ao nascimento, com a afirmação que a sexualidade é uma construção social, onde a pessoa escolheria o que deseja ser. É também implantada na linguagem, com a negação de gênero nas palavras, com a substituição das letras o e a pela letra x; para dar um exemplo, a palavra menino, ou a sua variação no feminino, que seria a palavra menina, transformam-se em meninx, visando a neutralidade. A ideologia de gênero, na verdade, tem suas origens nas ideias dos pais do comunismo, Karl Marx e Friedrich Engels. [...] Tal ideologia é um crime em vários aspectos [...] o gênero é um conceito ideológico que tenta anular as diferenças e aptidões naturais de cada sexo;” e há ainda o quarto aspecto, que consiste em ignorar o indivíduo em prol da formação de militância e blocos coletivos. Não podemos deixar que o Estado tente definir o que é melhor para os nossos filhos em matéria de educação. É tarefa e direito dos próprios pais definir como esse tema será abordado e tratado nas famílias. (Grifos meus). Disponível em: <<https://www.institutoliberal.org.br>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

8 Vale destacar que a chamada “ideologia de gênero” tem tido cada vez mais espaço dentro do atual governo brasileiro, o que preocupa a todas nós feministas e movimentos LGBTTTQI enquanto militantes dos direitos humanos. O mesmo se aplica em relação às questões étnicorraciais, trazendo a dimensão interseccional de gênero e raça/etnia. Por outro lado, sentimos um fortalecimento dos movimentos sociais em suas articulações e marchas, produções artísticas e ativismos diversos que questionam a violenta e conservadora ordem posta de ultra-direita.

9 Enquanto feminista, mulher cis, filha de união interracial (mãe branca e pai negro) cujo corpo é lido como branco na nossa sociedade racista e patriarcal, heterossexual que “ideologicamente” se considera bissexual, de origem periférica, pernambucana, nordestina oriunda de classe popular, yogini, vegana, pessoa que há alguns anos se engaja numa produção de conhecimento e interlocuções feministas, indígenas, negras e queer pelo bem viver, como bem defendeu a Marcha das Mulheres Negras em 2016.

10 A este respeito, Kimberlé Crenshaw Williams (1994, p.94) destaca a importância de reconhecer as identidades políticas de forma social e sistêmicas, como um caminho para o fortalecimento destas identidades enquanto comunidades, seu desenvolvimento intelectual e por fim, na busca por estratégias específicas para suas situações específicas de tripla subordinação e violência (gênero, raça e classe) que, ainda representa uma realidade contemporânea enfrentada cotidianamente.

11 Em 2015 foi realizada a “Marcha das Mulheres Negras 2015 contra o Racismo e a Violência e pelo Bem Viver” que apresentou o seguinte manifesto: “Nós, mulheres negras brasileiras, descendentes das aguerridas quilombolas e que lutam pela vida, vimos neste 25 de Julho – Dia da Mulher Afrolatinoamericana e Afrocaribenha denunciar a ação sistemática do racismo e do sexismo com que somos atingidas diariamente mediante a conivência do poder público e da sociedade, com a manutenção



de uma rede de privilégios e de vantagens que nos expropriam oportunidades de condição e plena participação da vida social.” Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/manifesto-da-marcha-das-mulheres-negras-2015-contr-o-racismo-e-violencia-e-pelo-bem-viver/>>. Acesso em: 20 ago.2018.

12 A autora usa o termo *Cistema* como análogo à sistema, mas denunciando que o sistema é cisgênero, racista e transfeminicida (VERGUEIRO, 2016).

13 Questões que venho discutindo desde outros trabalhos teóricos (ROSA 2016, 2010, 2009, etc.) e também com as minhas próprias produções artísticas e artistas, tais quais, o CD autoral “Água viva: um Disco Líquido” (2013) [www.soundcloud/laila-rosa](http://www.soundcloud.com/laila-rosa); na composição e direção das trilhas sonoras dos espetáculos “X ou Y: algumas questões sobre gênero” (2015) e “Histórias Delas: questões de gênero?” (2017), que integram parte da trilogia de autoria de Dinah Pereira, tendo contado com as colaborações das compositoras e musicistas Laura Cardoso (2015) e Neila Khadí (2015 e 2017); Trilha Sonora para o Desfile da Coleção Vozes, de Carol Barreto, apresentada em Luanda e Paris; bem como da trilha da Coleção Asè, apresentada ao vivo em residência artística em Nova York, NY (2017) e Williamsburg, Virgínia (2018); Por fim, posso destacar ainda todas as ações e performances poético-musicais que são pensadas coletivamente pela Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros que desde sua criação, em 2012, firma interlocuções com diversos grupos dos movimentos sociais de mulheres e LGBTQTs, tais quais o Kiu! Grupo de gênero e diversidade da UFBA, Grupo de Mulheres do Alto das Pombas - GRUMAP, realizando eventos em parceria com o Terreiro do Gantois e, neste ano, com Nzinga, grupo de Capoeira Angola, no Alto da Sereia (2018), dentre outras ações.

14 Ouçamos Lia de Itamaracá, cirandeira pernambucana negra, para uma escuta-respiro de esperança. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Srl2DaTrnsQ>>. Acesso em: 20 de ago. 2018.

15 Ativista lésbica e negra integrante do Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista (GLEFAS). Disponível em: <<http://glefas.org>>. Acesso em: 20 de ago.2018.

16 Profa Mestra, terapeuta e doutoranda do PPGNEIM/UFBA, e tutora da Feminaria Musical.

17 Tais quais as cotas para pessoas negras, indígenas, quilombolas e trans (agora também no âmbito dos Programas de Pós-Graduação da UFBA, por exemplo).

18 *Ouçamos Carolina Maria de Jesus, escritora e compositora negra, para uma escuta-respiro de esperança. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

19 Mulher negra e lésbica, ativista dos direitos humanos, uma das vereadoras mais votadas do Rio de Janeiro pelo PSOL.

20 Apresento diferentes fontes, tais quais, manchetes de jornais online a notas de repúdio e textos publicados e amplamente compartilhados pelo Facebook.

21 Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2014/03/claudia-silva-ferreira-38-anos-auxiliar-de-limpeza-m>>. Acessado em 20 ago. 2018.

22 Fonte: Último Segundo - iG @ <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2018-02-16/dandara-travesti-reus-juri.html>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

23 Irmã de Mayara Amaral. Postagem de 27 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1637173466326965&set=a.884418651602454.1073741829.100001029836854&type=3&theater>>. Acesso em: 20 de ago. 2018



24 Disponível em: <https://www.facebook.com/anistiainternacionalbrasil/?hc_ref=ARR4la_bZJ6gQd40JSxvKaVLhkWc-3Q4rZLaARmIYciCR34WeNyyHTVbFxb7adHNOfol&pnref=story>. Acesso em: 20 ago. 2018.

25 Ouçamos as Bahias e a Cozinha Mineira, banda protagonizada pelas vozes de Raquel Virgínia e Assucena Assucena, cantoras trans negras, para uma escuta-respiro de esperança. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=47FynU0IRqY>>. Acesso em: 25 ago.2018.

26 Esse confinamento é especialmente problemático para as ciências sociais, que pretendem explicar o país para todos. A situação mais comum, até agora, nos cursos de Sociologia, Antropologia, Ciência Política, História é que professores e alunos brancos discutam os modelos de relações raciais formulados por autores brancos, partindo do princípio de que esses modelos e interpretações falem da “sociedade brasileira”. Que esses discursos representem apenas a “visão branca” da sociedade brasileira até agora não tem sido colocado por quase nenhum de nós. (CARVALHO, 2005-2006, p.100).



O CORPO ANCESTRAL DA ATRIZ NEGRA NAS ARTES CÊNICAS DA CIDADE DE SALVADOR

YASMIN NOGUEIRA

Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia- UFRB. Mestra em Cultura e Sociedade - Pós Cultura - IHAC - UFBA na linha de pesquisa Cultura e Arte sob orientação da Prof. Dr^a Edilene Dias Matos. Doutoranda em Artes Cênicas-PPGAC-UFBA sob orientação da Prof. Dr^a Suzana Maria Coelho Martins. Atualmente é Professora substituta no Curso de Design da Universidade Federal de Sergipe-UFS. Integra o Coletivo entrecho, premiado no Salão de Artes Visuais da Bahia em 2013

ONISAJÉ (FERNANDA JÚLIA)

É yakekerê (mãe pequena) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan, possui graduação em Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia (2010), Mestre em Artes cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC - UFBA, com a dissertação Ancestralidade em Cena: Candomblé e Teatro na Formação de uma Encenadora (2016) . É diretora artística do NATA - Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (1999). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral, é pesquisadora sobre o Candomblé.

RESUMO

O presente artigo reflete sobre a invisibilidade das atrizes negras na cena teatral da cidade de Salvador e exemplifica como os corpos das mulheres negras têm buscado provocar e desestabilizar as epistemologias dominantes por meio da produção cênica. Herdeiras de um patrimônio ancestral de luta, elas vêm conferindo visibilidade às suas histórias e de outras, buscando novas configurações de conhecimento e de poder, restituindo humanidades negadas.

PALAVRAS-CHAVE:

Mulheres negras.

Artes cênicas.

Visibilidade.

Corpo ancestral.

ABSTRACT

This article reflects on the invisibility of black actresses in the theatrical scene of the city of Salvador and exemplifies how the bodies of the black women have sought to provoke and to destabilize the dominant epistemologies through scenic production. Heirs of an ancestral patrimony of struggle, they have been giving visibility to their histories and of others, seeking new configurations of knowledge and power and restoring denied humanities.

KEYWORDS:

Black women.

Performing arts.

Visibility.

Ancestral body.



O corpo da mulher negra em cena tem sido um

meio para ter voz, uma maneira de, por meio de nossos corpos, fazer com que emergam e ecoem histórias de sujeitos historicamente silenciados. Pensando dentro da lógica de representação, as mulheres negras diversas vezes foram representadas por estereótipos racistas e sexistas e em raras oportunidades estiveram em condições de representar-se numa perspectiva artística, seja como criadoras, performers ou autoras. Um corpo negro em cena que utiliza a autobiografia enquanto ferramenta para um conhecimento de si perpassa os encontros e desencontros com outras, busca as subjetividades, as experiências vividas como um local para o entendimento de identidades diversas. O pessoal se converte em coletivo, pois não se trata de um mero acesso ao privado de um indivíduo, fala-se e expressa-se por várias, pelos antepassados, pelas mulheres que anteriormente não foram escutadas, silenciadas pela máscara de flandres.

As folhas de flandres ou flandres, material laminado estanhado, composto por ferro e aço, hoje utilizado na fabricação de latas para acondicionar alimentos, além de utensílios domésticos e industriais devido à sua alta resistência à corrosão, “corroía” a boca, a voz, o alimentar-se da figura ancestral da Anastácia¹. A máscara usada no período da escravidão no Brasil, para impedir que os escravos ingerissem alimentos, bebidas ou terra – ação realizada com o intuito de provocar infecção por verme e incapacitar o indivíduo – era trancada com um cadeado atrás da cabeça, possuindo orifícios para os olhos e nariz, mas impedindo totalmente o acesso à boca. Para Kilomba

A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, ela se torna o órgão da opressão por excelência, pois é o órgão que enuncia certas verdades desagradáveis e precisa, portanto, ser severamente confinada, controlada e colonizada. (2016, p.02)

Dessa maneira, o ato da fala torna-se inexecutável, não que não houvessem tentativas, mas essas vozes constantemente eram/são silenciadas por meio do sistema racista. Ainda no século XIX, a Nova-iorquina Sojourner Truth (1797-1883), abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher, exemplifica como a luta das mulheres negras para serem sujeitos políticos, produzindo discursos contra-hegemônicos não é algo recente em nossa história. Em seu discurso mais conhecido, *Não sou uma mulher?*, pronunciado em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher

¹ Mulher escravizada que teria sido uma princesa africana aprisionada e, segundo relatos, tornou-se após sua morte, uma grande promotora de milagres, por ter sofrido martírios extremos em sua condição de cativa. Anastácia foi imortalizada na gravura intitulada *Châtiment des esclaves* (Castigo dos escravos), produzida por volta de 1817, em que utiliza a máscara de flandres.



em Akron, Ohio, traz à tona as problemáticas do feminismo com a universalização da categoria mulher, em que a falsa homogeneidade implica uma falta de capacidade de escuta de outras mulheres diferentes das mulheres brancas, pois não atenta para além do gênero, questões como raça, sexualidade e classe, não dissociando os diferentes eixos de subordinação.

Bem, minha gente, quando existe tamanha algazarra é que alguma coisa deve estar fora da ordem. Penso que espremidos entre os negros do sul e as mulheres do norte, todos eles falando sobre direitos, os homens brancos, muito em breve, ficarão em apuros. Mas em torno de que é toda essa falação? Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher? E daí eles falam sobre aquela coisa que tem na cabeça, como é mesmo que chamam? (uma pessoa da plateia murmura: intelecto”) é isto aí, meu bem. O que é que isto tem a ver com os direitos das mulheres ou os direitos dos negros? Se minha caneca não está toda cheia, não seria mesquinho da sua parte não completar a minha medida? Então aquele homenzinho vestido de preto diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens porque Cristo não era mulher! Mas de onde é que vem seu cristo? De onde foi que cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com Ele. Se a primeira mulher que Deus criou foi suficientemente forte para sozinha, virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e pôr novamente o mundo de cabeça para cima” E agora elas estão pedindo para fazer isto. É melhor que os homens não se metam. Obrigada por me ouvir e agora a velha Sojourner não tem mais coisas para dizer. (TRUTH, 1851 apud RIBEIRO, 2017, p.20-21)



Pensando a temporalidade do discurso de Truth, vemos que as histórias de resistências vêm a muito tempo sendo construídas pelas mulheres negras, o que faltou e falta é a capacidade de escuta, a visibilidade de nossas pautas.

Kilomba (2016, p.3) entende o falar e silenciar como um projeto análogo, uma espécie de acordo entre sujeito falante e seus ouvintes. Falamos se nossa voz for ouvida, porém, ser ouvida está para além desta dialética, significa também pertencer. Dessa maneira, aqueles/as que pertencem são ouvidos, e aqueles/as que não são ouvidos não pertencem. Tal ideia demarca quem são os sujeitos autorizados a falar, quem são esses sujeitos que são ouvidos, assim como marca a fronteira entre o eu e o outro.

Para Silva (2000), a afirmação das identidades e das diferenças traduz a vontade dos grupos sociais de assegurar o acesso privilegiado aos bens sociais. Afirmar as identidades é marcar uma fronteira que separa “nós” e “eles”, definem quem se situa dentro e quem fica fora. As tais demarcações e distinções supõem e reafirmam relações de poder. Tal divisão do mundo social, significa classificar e hierarquizar. O estabelecimento de determinadas identidades como norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização, é um dos processos sutis pelos quais o poder se manifesta.

Normalizar é, então, selecionar as identidades que funcionam como parâmetro em relação às demais. Branquitude, masculinidade, cisgeneridade, heterossexualidade, entre outras características, são vistas como normas, que estabelecem privilégios sociais. Desse modo, quanto mais afastados estão os sujeitos de tais normas, mais esses corpos e modos de vida são considerados abjetos.

A homogeneidade do feminismo denunciada por Truth traz como norma a mulher branca, pensando as dissociações binárias entre homens e mulheres. Para a filósofa francesa Simone de Beauvoir, essa mulher enquadra-se na categoria do Outro, em que a relação que os homens mantêm com as mulheres é de submissão e dominação. Em suas reflexões sobre a categoria de gênero, entende que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Este olhar coloca a mulher em uma posição submissa em que não há reciprocidade. Kilomba retoma a ideia do Outro de Beauvoir e a amplia, entendendo que se a mulher (branca) é o Outro, a mulher negra seria o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade.



Por não serem nem brancas nem homens, as mulheres negras ocupam um lugar difícil na sociedade supremacista branca, a antítese da branquitude e da masculinidade. Para Kilomba, o status das mulheres brancas é oscilante, pois são mulheres, mas são brancas, do mesmo modo, faz a análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens e exercem, então, a função de Outro do Outro.

Diante do racismo e do sexismo, ser a antítese da branquitude e da masculinidade, o Outro do Outro, não pertencer às normas que estabelecem privilégios sociais, retomam a questão do direito à fala ou da possibilidade de escuta. A máscara de Flandres não pode ser esquecida, “Ela foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de 300 anos” (KILOMBA, 2016, p.1). Por meio da figura da máscara, a pesquisadora portuguesa questiona quem pode falar e quem não pode e sobre o que podemos falar. Por que a boca do sujeito Negro, sobretudo nós, mulheres negras, tem que ser calada? O que poderíamos dizer se essa boca não estivesse tampada? E o que é que o sujeito branco teria que ouvir? Vozes como a de Truth não só questionam a história dominante do feminismo, elas falam através da máscara, produzem insurgências e promovem disputas de narrativas.

Possuir o privilégio social é também possuir o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência não é neutro, e sim branco. Segundo a pensadora e feminista negra Lélia Gonzalez (1984), essa hierarquização legitimou como superior a epistemologia eurocêntrica e concedeu ao pensamento moderno ocidental o lugar do conhecimento válido, tornando-o dominante e inviabilizando outras experiências do conhecimento. Esses conhecimentos outros, tomaram assim o lugar de marginal, de desprestígio, do subjetivo, pessoal e inválido. A estipulação de uma epistemologia universal desconsidera saberes de parteiras, das lalorixás e Babalorixás, dos movimentos sociais, irmandades negras, a escrita de si.

Nossos corpos, nossas bocas, nossas vozes têm buscado provocar e desestabilizar as epistemologias dominantes, ocupando o lugar de produtoras de conhecimento, temos provocado fissuras na velha máscara, evidenciando nosso legado de luta, os enfrentamentos ao racismo e sexismo, partilhamos processos de resistências. As mulheres negras foram historicamente construídas como ligadas ao corpo sensual, erotizado, animalesco e não ao pensar, ao criar, isso implica em sermos vistas constantemente em um lugar que não nos cabe.



A autodefinição enquanto mulheres negras é uma premissa importante, é necessário evidenciar nossas experiências, rechaçar o olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes e produções. Não havendo produções neutras e universais, sempre localizada em algum lugar e escrita por alguém, reivindicamos esse lugar. Herdeiras de um patrimônio ancestral de luta, por meio da criação cênica, mulheres negras vêm conferindo visibilidade às histórias suas e de outras, pelas que gritaram em ouvidos surdos, por Anastácia e Sourjourner Thruth, busca-se novas configurações de conhecimento e de poder, restituindo humanidades negadas.

Um exemplo da efervescência e urgência dessas produções pôde ser visto no *Fórum Obìnrin*, ocupação artística, feminista e negra no Espaço Cultural da Barroquinha, em Salvador-Bahia de maio a julho de 2018. O evento contou com espetáculos, performances, exposição, conferências e residência artística, com objetivo de criar um espaço para experimentação de artistas negras da América Latina e do Caribe, seja no teatro, na dança ou na performance. Idealizado e coordenado pela *Alárinjó*² Laís Machado, que objetivou visibilizar produções contemporâneas de artistas negras, bem como discutir o apagamento histórico de mulheres negras que foram relevantes no cenário cultural e político da cidade, além de propor novas redes entre artistas afrodiaspóricas brasileiras e do território latino americano.

O espaço cultural da Barroquinha é um lugar que evoca uma ancestralidade negra e feminina, local em que no século XVIII, tem-se o primeiro registro de candomblé da nação Ketu como conhecido atualmente, fundado por três mulheres negras, Iyá Nassô, Iyá Detá e Iyá Kalá, cujas histórias de resistência foram apagadas.

Um corpo de mulher negra convida, dedica a todas as mulheres mortas, roubadas, apagadas, silenciadas para uma revanche. Um corpo outro está soterrado, encoberto, sufocado. Grandes punhados de areia ocultam boca, olhos, face. Um corpo alto, forte e emudecido pela máscara de flandres, tem sua genitália ora coberta com código de barras, ora por um crucifixo e dança uma geometria da dor. Outra, ainda, cultua figuras anônimas com alimentos dos quais também se nutre e oferta às pessoas presentes.

Em tais criações exibidas ou concebidas no *Fórum Obìnrin*, esses corpos em cena são corpos políticos que tem como potência os mesmos marcadores sociais de gênero e raça. Para as artistas negras, a cena é o espaço de fala, não só da fala por meio da voz que se escuta, mas a fala

² Termo em Iorubá cuja tradução possível é aquela que canta e fala enquanto caminha, utilizado pela artista para designar sua atividade artística transdisciplinar em canto, atuação e performance.



do corpo, da ação, desse corpo negro como centro, que não pode, não deve ser interrompido, que preenche lacunas como a ausência de atrizes, autoras, textos e personagens negras, livres de estereótipos e da objetificação. Contestam papéis que não lhe contemplam, não cabem suas urgências, assim, muitas dessas mulheres recorrem à criação autoral, com suas questões que são tanto pessoais e subjetivas, quanto políticas e coletivas.

Nas performances e espetáculos teatrais solo, o corpo ancestral não está somente na convocação, no lembrar, no desenterrar, mas na própria presença desse corpo. Ao trazê-lo, trazemos a carga de muitas outras, o que somos são um resultado de outros passos, outras histórias e corpos negros.

O espetáculo solo *Obsessiva Dantesca*³, de Laís Machado⁴, expõe situações diárias de racismo e sexismo por meio de fragmentos autobiográficos, bem como explana situações políticas atuais. Em *Obsessiva*, as mulheres de ontem e de hoje, sobretudo negras, são convocadas para um desagravo coletivo, um grande momento de compartilhamento, mesclando show musical e ritualização - a performer expõe temas e situações-tabu referentes à condição da mulher negra através de músicas autorais e improvisação, jogando com a vulnerabilização da mulher com a ingestão de bebidas alcoólicas ofertadas pelo público.

O espetáculo exhibe a obsessão, problematizando como as mulheres negras são constantemente apontadas, vistas comumente como monotemáticas ao expor suas questões. A produção apresenta a necessidade de falar sempre mais uma vez, já exauridas de didatismo, nos tornamos mesmo dantescas.

Na performance *Tempo 1*⁵, Inaê Moreira⁶ apresenta um corpo negro horizontal, cujo rosto aterrado, silenciado, asfíxiado, busca a superfície, livrar-se da apneia. Lentamente move-se, desencova, se mostra, verticaliza, dança. De deslocamentos sutis em solo ao plano alto. Retira-se do apagamento, do oculto, esse corpo de mulher negra, suas histórias e das demais desconhecidas, de narrativas impalpáveis. *Tempo 1* consubstancia o resgate das vozes esquecidas, abafadas, na tentativa de livrar-se da opressão colonial.

Nas palavras da artista:

3 Espetáculo *Obsessiva dantesca*, de Laís Machado, apresentado no Fórum Obínrin, Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador -BA, 2018.

4 Atriz, pesquisadora, crítica e produtora formada pela ETUFBA. Alárinjó. Feminista. Membro fundadora da ÀRÀKÁ - Plataforma de Pesquisa Criação e Produção em Artes. Ex-Integrante do Teatro Base: Grupo de Pesquisas sobre o Método do Atriz (2011-2017). Membro fundadora da Revista Barril - Crítica das artes cênicas, onde atuou como colunista e designer (2016-2017).

5 Performance de Inaê Moreira, *Tempo 01*, apresentado na VIII Mostra de Performance. Arte Negra, Imagem e Anonimato. Galeria Cañizares, 2018

6 Formada em dança pela escola de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia- Funceb. Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia e profissional de circo pela Escuela de Artes Urbanas de Rosário - Argentina.



TEMPO 1 revela uma margem do Atlântico Negro, ecoando as vozes das mulheres de antes, e das que hoje se movimentam na base da pirâmide social para subverter racismos cotidianos.

No primeiro tempo imagens contribuem para desmoronar silenciamentos. Através de uma dança própria venho ruir a arquitetura da opressão colonial e impulsionar um sonho de liberdade profundamente necessário no Brasil, fazendo escoar várias camadas sobrepostas, desmoronando aquilo que a oprime e objetifica, transcendendo a constante sensação de não pertencer, não merecer, não poder, não ser. TEMPO1 é sobre a arquitetura da exclusão, é um grito, uma tomada de ar, um ato de coragem.

No solo *Entrelinhas*⁷ a máscara de flandres é materializada no rosto da interprete criadora Jack Elesbão, personificando todo o processo de silenciamento histórico das mulheres negras. O projeto colonial faz desse corpo emudecido e a falta de fala é evidenciada pela tentativa de comunicação por gestos que se assemelham à língua brasileira de sinais. A dor é coreografada, silenciamento, animalização, coisificação, violação e mercantilização de nossos corpos. O forte corpo da artista em cena é marcado também por outros ícones que encobrem sua vagina, como um grande crucifixo ou um código de barras. O movimento do corpo e uma respiração profunda, que torna visível uma compressão extrema do diafragma, traz um sufoco, um engasgo, um grito abafado que, juntamente com o conjunto do espetáculo, penetra na ferida histórica ainda não cicatrizada.

Um pequeno altar coberto com rendas brancas, imagens históricas de mulheres negras anônimas do século XIX pregadas na parede. Uma mulher negra trajando um longo vestido branco se aproxima com pequeno nagé (tigela de barro) com uvas frescas, o coloca sob o altar, se afasta e retorna portando outro com maçãs, depois tangerinas, bananas, pedaços de rapaduras, velas brancas. Acende as velas, que ilumina as imagens. Se afasta e retorna com um grande nagé com todos os alimentos anteriores. Senta-se e pacientemente se alimenta, posteriormente oferece ao público que a observa.

Na performance *Ajeum para Ancestrais*⁸ Yasmin Nogueira busca friccionar os limites entre sua história e as de outras mulheres negras, como um meio para que tais vozes possam ressoar. A performer reflete sobre os antepassados que não chegou a conhecer, o apagamento da memória

7 *Entrelinhas*, espetáculo de Jack Elesbão, apresentado no Fórum Obínrin. Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador-BA, 2018.

8 *Ajeum para ancestrais*, espetáculo de Yasmin Nogueira, apresentado na VIII Mostra de Performance. Arte Negra, Imagem e Anonimato. Galeria Cañizares, 2018.



faz com que não se vá longe em uma árvore genealógica quando se pensa sobretudo nas mulheres negras. Pouco se sabe quem foram, do que viviam, de onde vieram. Reforça a ideia de Grada Kilomba discutida em entrevista a Suely Rolnik, quando refletem sobre a anulação desses nomes, que resulta “da violência ao trauma e que continua a se perpetuar na impossibilidade de resgatá-lo” (ROLNIK apud AZEVEDO, 2017, p.1603). Assim, as históricas figuras anônimas de mulheres negras são pensadas como suas ancestrais, como seres passíveis de culto.

Tal qual definir-se como mulher negra é um status importante de fortalecimento e de rompimento da norma colonizadora, é pensar as artes cênicas negras. A utilização do marcador racial demarca a existência dessas produções, reivindicam as suas especificidades, para além da presença negra em cena, com elementos da cultura negra e problemáticas como o racismo. Nas criações artísticas brevemente supracitadas, as especificidades também de gênero são ponto central, por meio do corpo ancestral da mulher negra.

A existência das artes cênicas negras é um ato político, de resistência e urgência, considerando nosso contingente populacional baiano de considerável maioria negra, tais produções, o quantitativo de intérpretes negras, bem como a visibilidade das atrizes negras, é ainda distante do que poderia ser satisfatório.

ATRIZES NEGRAS E A INVISIBILIDADE NA CENA TEATRALSOTEROPOLITANA

Escuridão, público já acomodado, um grito/canto rasga o silêncio. Uma forte vocalização toma o espaço, Fabíola surge em cena, traz consigo uma panela de barro grande. Dança com o aperê (pequeno banco), assenta a panela num pano vermelho, que já estará aberto sobre uma esteira, este pano envolverá a panela. Fitas pretas e largas de cetim estão dispostas sobre a esteira. Fabíola vai lentamente saindo da vocalização e



passa a cantar a saudação às Iamís (Mães Ancestrais). Enquanto canta vai desenrolando as fitas pretas e colocando-as na panela de barro de forma a deixar parte das fitas para o lado de fora da panela por sobre o pano vermelho. Trata-se de um ritual de invocação do poder feminino⁹.

Esta rubrica refere-se à abertura do espetáculo solo *Rosas Negras*, da atriz negra Fabíola Nansurê, cuja dramaturgia tem a autoria de Onisajé. Este texto foi uma encomenda para a criação de um solo, onde Nansurê desejava homenagear diversas mulheres negras, homenagem que tinha como foco visibilizá-las. Desta forma, a palavra visibilidade toma aqui um sentido mais profundo, vai além do que diz o dicionário: *A qualidade ou estado do que é visível*¹⁰. Visibilidade neste caso tem a ver com o sentido de existência, de fala, de pertencimento. Neste amplo sentido, homenagear as mulheres negras para Fabíola Nansurê tratava-se de presentificar, evidenciar, legitimar a vida e as contribuições dessas mulheres. Ao rememorar os motivos pelos quais me convidou para a escrita do texto de *Rosas Negras* Fabíola Nansurê¹¹ reflete:

Algumas angústias ficavam na minha cabeça, a gente não se vê, a gente não é representada. E eu queria que todas as mulheres negras que fossem assistir ao espetáculo tivessem orgulho de ser mulher preta e se sentissem representadas. Por que por tanto tempo eu fiquei me negando? Porque o tempo todo fiquei querendo ser outra pessoa? Então esse espetáculo veio para nos afirmar, mostrar essa beleza que nós temos, a capacidade de sermos protagonistas da nossa história. Foi um espetáculo escrito por uma mulher negra, uma mulher negra atuando, a maioria das pessoas envolvidas no projeto são mulheres negras. Sinto a necessidade de ouvir mais mulheres negras. Preciso ouvi-las para achar algo em comum e assim poder falar com mais propriedade sobre esse tema. Colocar essas mulheres negras em cena de forma positiva, mostrando do que nós somos capazes e dando vozes para essas mulheres. Fico pensando muito sobre poder, beleza, amor, o preterimento que nós mulheres negras sofremos em relação à mulher branca, relacionamento afetivo entre homens e mulheres negras. Costumo dizer que eu sofro de invisibilidade mórbida, eu não conseguia entender, identificar o que era, eu colocava toda a culpa em mim. Então descobrir essas belezas, acessar esse lugar, essa maneira de olhar o mundo para mim foi difícil porque eu não sabia, não me via, não me percebia e me perguntava porque somos invisíveis? *Rosas Negras* é uma

⁹ *Rosas Negras*, espetáculo solo da atriz Fabíola Nansurê, que integrou o projeto NATAS EM SOLOS do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, grupo de Teatro Negro ao qual Nansurê integra como atriz desde 2002.

¹⁰ Dicionário digital Aurélio online.

¹¹ Fabíola Nansurê, atriz negra, nascida em São Paulo, mas radicada em Alagoinhas – Bahia. É atriz do NATA desde 2002, graduada em Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da UFBA já atuou em espetáculos como: *Siré Obá – A festa do Rei*, *Exu – A Boca do Universo*, *Oxum e Oyaci – A filha de Oyá* todos sob a direção de Onisajé, além de montagens como *Meu nome é Mentira* sob a direção de Luiz Marfuz.



explosão para mim. Um grito para a liberdade. Eu sempre me perguntava se estava preparada para falar sobre isso e se tinha realmente algo a dizer para essas mulheres. O fundamental de tudo isso foi perceber que, ao me conhecer/cuidar de mim, eu consegui falar para elas, com elas e sobre elas sem deixar de ficar com a questão que norteou o processo: O que é ser uma mulher negra? Isso é profundo, é nesta imensidão que eu precisei mergulhar para me povoar de sensações e vivências para falar sobre nós¹².

Quando afirma que sofre de invisibilidade mórbida, Fabíola Nansurê expressa o sentimento que povoa as atrizes negras que atuam na cena teatral de Salvador e nos provoca a refletir sobre esse processo de invisibilidade na cena teatral local. Para Nansurê, realizar o espetáculo *Rosas Negras* foi um grito para a liberdade, uma explosão em busca de responder o que é ser uma mulher negra e porque somos invisíveis.

Seguindo esta deixa, surgem algumas questões importantes para serem debatidas aqui. Das diversas que surgiram, selecionei três que considero necessárias para expandirmos essa discussão sobre a invisibilidade das atrizes negras no cenário teatral soteropolitano. São elas: qual o lugar da atriz negra na cena teatral soteropolitana? Quais são os processos que as atrizes negras enfrentam no cenário teatral soteropolitano? O que vem a ser visibilidade para essas atrizes?

Questões que pululam, que saltam da mente e também da boca que acidamente vem corroendo as máscaras de flandres do racismo velado, à brasileira, tão presente no cenário artístico baiano. Em busca de respostas a essas questões, foram entrevistadas Edvana Carvalho, Fabíola Nansurê e Fernanda Nogueira, três atrizes negras com carreira no cenário profissional de teatro da cidade de Salvador e que se disponibilizaram a refletir sobre suas trajetórias e o processo de visibilidade de suas contribuições artísticas para o fazer teatral da cidade.

Pensar o lugar da atriz negra no cenário teatral de Salvador é primeiramente falar da sua participação qualitativa e quantitativa nos espetáculos em cartaz na cidade. Pelos exemplos artísticos presentes neste artigo, que apontam para um grande número de solos e em conversas informais e formais com diversas atrizes negras, ao serem perguntadas por que estão fazendo um espetáculo solo, todas são enfáticas ao afirmar que não são convidadas para atuarem e para estarem em cena, precisam pensar os próprios projetos. Por essa ausência de convites de trabalho, já

12 Entrevista concedida por Fabíola Nansurê no Barracão do Ilê Axé Oyá Ládê Inan, Alagoinhas-BA, 2018.



podemos problematizar “esse lugar” da atriz negra na cena. Há um padrão eurocêntrico e televisivo de atuação imposto na cena teatral de Salvador, uma formatação de corpo, voz e cena. Esse padrão prevê para a atriz negra um espaço de estereotipia e de coadjuvância, atrizes que ambicionam protagonizar espetáculos, abordar temas relacionados às questões de gênero e raça e que problematizam as poéticas clássicas do teatro, essas não têm lugares nestas montagens.

Contradizendo esse padrão europeu hegemônico de atuação, diversas são as atrizes negras da cena teatral de Salvador que romperam com a invisibilidade cênica e ganham a cada dia expressão nacional. Um grande exemplo é a atriz Valdinéa Soriano do Bando de Teatro Olodum¹³, com trinta anos de carreira, nunca foi indicada ao prêmio Braskem de Teatro, embora já tenha realizado construções cênicas memoráveis como a *Jaqueline de Cabaré da RRRRRaça*¹⁴, a *Titânia de Sonho de uma noite de verão*¹⁵, ou a *Maria de Ó paí ó!*¹⁶. Porém nem o prêmio teatral local, nem a mídia de forma geral deram, nestes trinta anos, a devida importância à carreira desta brilhante atriz. Seu primeiro reconhecimento veio depois desta longa jornada teatral, no Festival de Cinema de Brasília, onde recebeu o prêmio de melhor atriz do Brasil por sua atuação no filme *Café com Canela*¹⁷. Como Valdinéa Soriano, podemos listar aqui Auristela Sá, Merry Batista, Arlete Dias, Edvana Carvalho, Rejane Maia, Luciana Souza, Evani Tavares, Mônica Santana, Laís Machado, Ed Veríssimo, Fabíola Nansurê, Márcia Lima, dentre outras atrizes negras que passam invisíveis pela cena teatral apesar de suas contribuições fundamentais.

As atrizes negras, ao buscarem sair do estereótipo de subalternidade imposto pelo padrão branco de se fazer teatro, além de não serem convidadas para as montagens, passam por um processo de silenciamento e apagamento profundo, pois os espaços midiáticos são reduzidos, as instâncias legitimadoras como o prêmio Braskem de Teatro e os editais de fomento ainda possuem dificuldades para premiar o trabalho dessas atrizes, as dificuldades vão da ignorância completa sobre os fundamentos que orientam as poéticas negras ao puro e simples racismo. Edvana Carvalho¹⁸, refletindo sobre a invisibilidade que sofre, disse:

Quem deu visibilidade para a atriz negra no teatro de Salvador foi o Bando de Teatro Olodum. A mídia dizia que nós éramos prostitutas que Márcio Meirelles estava recuperando. Eu vi atriz negra no palco atuando após as oficinas que formaram o Bando. É ainda muito fraco esse processo de visibilidade das atrizes negras. Temos um longo caminho para traçar e trilhar. Para mulher negra tudo

13 O Bando de Teatro *Olodum* nasceu no dia 17 de outubro de 1990, em parceria com o Grupo Cultural Olodum. Nascido em uma cidade na qual a raça negra ocupa cerca de 80% de sua população, o elenco baiano do Bando tem como proposta uma linguagem cênica contemporânea, comprometida com um teatro engajado. Suas peças mesclam humor e discussão racial, leveza e ironia, diversão e militância. Além da palavra, os atores utilizam a dança e a música. Com uma linguagem própria e contemporânea, o grupo já produziu cerca de 26 espetáculos de teatro, além de atuações no cinema e na TV, o que lhe proporcionou expressão nacional e internacional. Mais informações, consultar o livro *O teatro do Bando – Negro, baiano e popular*, de autoria de Marcos Uzel (2003) e acessar o blog: <<http://bandodeteatro.blogspot.com>>.

14 Espetáculo mais popular e de maior longevidade na trajetória do Bando de Teatro Olodum, *o Cabaré da Rrrraça* traz profunda marca de credibilidade e relevância social em sua abordagem sobre a questão racial no Brasil. Nenhuma outra peça encenada exclusivamente



é muito mais difícil, o cargo, o papel, o lugar. As atrizes do Bando são para mim luzes neste árduo caminho. São pontos de realidade, são a possibilidade real de que é possível estar em cena, atuar, representar. A nossa ausência nos espaços quer tentar nos fazer crer que aquele não é o nosso lugar. A classe artística de Salvador teve que nos engolir. Não éramos consideradas atrizes. Eu não vejo a porta aberta para nós. Eu não vejo os encenadores de teatro nos convidar para alguma montagem, eles não pensam na gente. Mas mesmo assim não tem como nos frear, não tem.¹⁹

Edvana Carvalho, atriz negra, ex-integrante do Bando de Teatro Olodum, atualmente vem realizando boas participações em novelas da Rede Globo, mas mesmo com essa ascensão não recebe convites para trabalhar na cena teatral local e resolveu por conta própria escrever seu espetáculo solo, está organizando a equipe para captar e montar a peça. Sua fala evidencia que nós artistas negras ainda temos um caminho longo a traçar e trilhar. Apesar de todas as dificuldades, as atrizes do Bando de Teatro Olodum, do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas-NATA, demais grupos de Teatro Negro da cidade e atrizes negras independentes persistem, continuam e são como Edvana afirma: luzes, pontos de realidade, possibilidade real de atuar e representar. Proclamando sua origem e consciente do sistema discriminatório no qual está colocada, Edvana questiona ao afirmar que a ausência das atrizes negras nos espaços quer fazer crer que este não é o seu lugar, provoca quando reitera que a classe artística de Salvador teve que “engolir” as atrizes do Bando e, principalmente, quando sentencia que não tem como freá-las, não tem!

Espaço, reconhecimento, legitimação, voz, protagonismo, ou seja, visibilidade. Estes são elementos ausentes no cenário teatral soteropolitano para as atrizes negras. A busca pela valorização de seus corpos ancestrais em cena e pelas escrituras²⁰ de suas obras tão necessárias à ampliação poético-estética do Teatro, para que este seja reflexo de uma sociedade diversa, complexa, não hegemônica e etnocêntrica é o que fomenta a luta e as escolhas temáticas dos solos e performances cênicas citadas no presente artigo. Fernanda Nogueira²¹, fazendo eco às falas de Fabíola Nansurê e Edvana Carvalho afirma que:

Eu vejo como um processo em ascensão. A atriz negra vem ganhando cada vez mais as cenas do teatro baiano, pois deixaram (parte delas) de esperar o convite para atuar e partiram para criar e produzir suas obras, em grande maioria solos,

por artistas negros fez tanto sucesso na história das artes cênicas na Bahia quanto esta montagem, estreada em 1997 e que ainda integra o repertório do grupo (Enciclopédia Itaú Cultural).

15 O Bando de Teatro Olodum reafirma sua identidade com a montagem, trazendo à cena a estética afro-baiana em texto clássico do dramaturgo inglês William Shakespeare. (Blog Teatro Vila Velha).

16 Há 25 anos, estreava em Salvador o espetáculo *Ó Paí, Ó!*, um dos maiores sucessos de público do teatro baiano, encenado pelo Bando de Teatro Olodum. A montagem – que até ainda hoje mantém boa parte de seu elenco original – já ganhou série de TV e filme, levando uma mensagem muito debatida nos dias atuais: o genocídio de jovens negros. (Blog Bando de Teatro Olodum).

17 Dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa, que também assina o roteiro, *Café com Canela* vem recebendo diversos prêmios como, por exemplo, o de melhor filme, melhor atriz para Valdinéia Soriano e melhor direção de arte no Festival de Cinema de Brasília e sendo exibido nos mais importantes festivais de cinema do Brasil e do mundo.



pois sentiram a necessidade de dizer o que não era dito. Ou os grupos de teatro provocados por essas atrizes passam a pautar temas caros a essas mulheres colocando-as como protagonistas da cena. Percebo pouca alteração nos teatros de elenco, às vezes, sinto que para a atriz negra ter visibilidade e voz precisa estar só em cena.²²

Fernanda Nogueira fala de um processo de ascensão da atriz negra na cena teatral de Salvador, porém evidencia que, ao deixar de esperar por convites para atuar, essas atrizes partiram para criar e produzir suas obras. Há uma problemática neste processo de ascensão, pois enquanto estão cada vez mais alijadas das grandes produções cênicas locais, e nestas mesmas produções nunca são as protagonistas da cena, veem a cada ano estreando montagens que lotam os espaços teatrais e atualizam a linguagem cênica. Ascendendo fora do cenário da cidade, explodindo na cena nacional como Valdinéia Soriano, Claudia di Moura, Heloísa Jorge, dentre outras. Tristemente Fernanda Nogueira replica que a atriz negra para ter visibilidade e voz precisa estar só em cena. Este estar só, nada tem a ver com a criação de um monólogo teatral, mas com o fato de que, cada vez mais para atuar na cena teatral de Salvador, poder ter suas histórias contadas e seu protagonismo feminino negro assegurado, essas atrizes estão em espetáculos solos, idealizados, escritos, encenados e muitas vezes produzidos por elas, e infelizmente isso não é resultado de uma escolha, da necessidade de experimentar-se, mas sim a busca por alternativas de expressão e representatividade artística. É a luta contra a invisibilidade.

O Teatro, como bem diria Leda Maria Martins (1995) é, portanto, uma modalidade artística intrinsecamente interdisciplinar e intersemiótica; essa interdisciplinaridade e intersemiologia prevê um espaço de reconstrução, redefinição, ressemantização, prevê variados encontros, e este encontrar-se dialoga com entender-se, perceber-se, pertencer e falar. As vozes dessas três atrizes são a metonímia de um espaço fissurado e complexo que precisa rever-se, precisa compreender a importância dessas e de outras mulheres negras que compõem as artes cênicas em suas variadas funções, além das atrizes e dançarinas, as encenadoras, produtoras, coreógrafas, figurinistas, maquiadoras, cenógrafas, iluminadoras, diretoras musicais, instrumentistas, cenotécnicas, contrarregras, dramaturgas e gestoras de edifícios teatrais que, com sua cosmovisão, sua ancestralidade negra, sua identidade afrodiáspórica vem enriquecendo o fazer teatral desta cidade, colocando na cena a diversidade que é parte inerente deste lugar.

18 Edvana Carvalho é atriz negra de Salvador, ex-integrante do Bando de Teatro Olodum, atuou em espetáculos como *Ó paí ó! Essa é nossa praia, Bai bai pelô* sob a direção de Márcio Meirelles. Na TV, vem atuando em novelas da Rede Globo como *Malhação 2015 e 2016, Pega, pega*. Atuou ainda nos filmes *Ó paí ó!* com direção de Monique Gardenberg e *Os homens são de Marte é pra lá que eu vou*, Globo Filmes. (Informações disponíveis na rede social da atriz.).

19 Entrevista concedida por Edvana Carvalho no Vão livre do Teatro Castro Alves, Salvador-BA, 2018.

20 Maria da Conceição Evaristo de Brito é uma renomada escritora negra brasileira, poetisa, romancista e ensaísta nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Graduada em Letras pela UFRJ, é Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro (1996), e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (2011). Autora de diversas obras literárias publicadas como *Ponciá Vicêncio, Olhos d'água, Insubmissas lágrimas de mulheres*, dentre outros contos, romances



REFERÊNCIAS

- » AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. Epistemologia descolonizadora em artes e culturas visuais: resistência ao enclausuramento do conhecimento (invenções a partir da 32ª Bienal de São Paulo). *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 2017, Campinas. **Anais**. 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017.
- » GONZALEZ, Lélia. **Racismo e Sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984 Disponível em: <<https://goo.gl/VFdjdq>>. Acesso em Jul.2018
- » MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**, São Paulo: Perspectiva, 1995.
- » KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**. Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba. Tradução: Jéssica Oliveira. Goethe-Institut, 2016. Disponível em: <<http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- » LIMA, Evani Tavares. **Por uma história do teatro brasileiro**. Urdimento, v.1, n.24, p92-104, jul. 2015.
- » RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Coleção: Feminismos Plurais. Letramento. São Paulo, 2017.
- » SANTANA, Mônica Pereira de. Pode a mulher negra falar? Indagações sobre expressões das vozes da mulher negra na contemporaneidade. **Anais**. XII Enecult, 2016.
- » SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) HALL, Stuart. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

e antologias poéticas. Criadora do termo escriturências, que trata da escrita da vivência, conceito que orienta sua literatura.

21 Atriz negra nascida em Salvador, é professora de Teatro graduada em Licenciatura em Teatro pela Escola de Teatro da UFBA, Especialista em Arte Educação: Cultura brasileira e linguagens artísticas contemporâneas-EBA-UFBA, mestrandia do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC-UFBA, atua como artista educadora na ong CRIA e já esteve em cena nos espetáculos: *O Castelo da Torre*, do grupo Vila Vox, sob a direção de Meran Vargens; *Sortilégio* mistério negro redivivo, do Coletivo Abdias Nascimento, sob a direção de Ângelo Flávio e *Oxum*, sob a direção de Onisajé.

22 Entrevista concedida por Fernanda Nogueira no ensaio do espetáculo *Oxum*, sala de ensaio do Teatro Castro Alves, Salvador-BA, 2018.



PRETÉRITO DO PRESENTE NA ORDEM PATRIARCAL

BÁRBARA PONTES

Licenciada em História pela Universidade Estadual de Pernambuco UEPE (2008). Especialização em Metodologia do Ensino da Arte - FACINTER (2012). Mestrado em Família na Sociedade Contemporânea, na linha de pesquisa Família nas Ciências Sociais pela Universidade Católica do Salvador UCSAL (2014). Doutora em Família na Sociedade Contemporânea na Universidade Católica do Salvador (2018). Integrante do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos sobre Direitos Humanos - NEDH - da Universidade Católica do Salvador UCSAL, pesquisadora em violência de gênero.

VANESSA RIBEIRO SIMON CAVALCANTI

Professora doutora e investigadora do Programa de Pós-Graduação em Família na Sociedade Contemporânea (UCSAL) e coordenadora do Núcleo de Estudos sobre Direitos Humanos (NEDH/UCSAL).

RESUMO

O presente artigo busca discorrer sobre o conceito de patriarcado, tendo em vista o caráter polissêmico do mesmo, visa abordá-lo, por meio de revisão de literatura, demonstrando sua variação em diversos autores. No entanto, o patriarcado não será visto aqui como uma estrutura que faz parte do passado: seja como uma tipologia de família ou como uma determinada forma de organização do Estado a partir de uma concepção evolucionista da História. Mas como um elemento fundante da sociedade contemporânea, que está presente nas relações hierárquicas estabelecidas entre mulheres e homens e ainda naturaliza essa desigualdade.

PALAVRAS-CHAVE:

Patriarcado.

Mentalidade.

História.

Família.

Gênero.

ABSTRACT

This article seeks to discuss the concept of patriarchy, considering the polysemic character of it, aims to approach it, through a literature review, demonstrating its variation in several authors. However, patriarchy will not be seen here as a structure that is part of the past: either as a family typology or as a certain form of state organization from an evolutionist conception of history. But as a founding element of contemporary society and that is present in the hierarchical relations established between women and men and that naturalizes this inequality

KEYWORDS:

Patriarchy.

Mentality.

History.

Family.

Gender.

Cenários e Contextos

Sistema no qual o homem passa a dominar através do poder e a outr@s subjugar.

Hierarquicamente sobre nós se torna sinônimo de uma humanidade que nos foi negada como se houvesse uma falta que nos incapacitasse.

Relegadas ao mundo do privado.

Privadas de liberdade.

A dominação em ação.

O poder do macho a conduzir para em nós reprimir toda e qualquer opção fora deste padrão.

Tenho arcado com contratos que não fiz.

Vivo acuada num corpo pré-moldado estereotipadamente por um paradigma de não sujeito, sujeita a ser objeto de desejo.

Vivo encurralada nesta territorialidade onde por muitas vezes amordacei minha voz e meus anseios.



O PATRIARCADO COMO MENTALIDADE DE LONGA DURAÇÃO

Neste artigo busca-se situar conceitualmente o patriarcado não como uma estrutura que faz parte do passado – seja como uma tipologia de família ou como uma determinada forma de organização do Estado, a partir de uma concepção evolucionista da História – mas como um elemento fundante da sociedade contemporânea, que está presente nas relações hierárquicas estabelecidas entre mulheres e homens e que naturaliza essa desigualdade. Essa desigualdade permite o insurgimento de diversas formas de violências e violações de direitos das mulheres não só no âmbito privado como também no público, mediados pelo e no Estado brasileiro.

Visa contextualizar e situar, epistemologicamente, escolhas feitas para a apreensão deste conceito. Desta maneira, discutiremos teoricamente o conceito com base no qual se fundamentam diversas discussões sobre as relações de gênero¹ e violência de gênero.

O conceito de patriarcado é polissêmico. Visto que pode vir a conceituar duas questões bem distintas. O patriarcado pode referir-se tanto a um modo de organização familiar, definindo desta forma uma tipologia de família, como se discute adiante nas obras de Therborn (2006) e de Freyre (1996); assim como pode tratar de uma mentalidade², uma maneira de pensar o mundo e as relações de gênero partindo de uma visão hierárquica em que se legitima subordinações das mulheres. Uma visão misógina, andrógina e machista, que possibilita o insurgimento das relações de violência entre os sexos/gêneros. Neste trabalho alinhamo-nos às perspectivas de Pateman (1993) e Saffioti (2015), visto que o interesse maior é sobre uma mentalidade patriarcal, o que demanda, como aqui o faremos, maiores referências à história das mentalidades, como um elemento/processo de longa duração.

O termo patriarcado deriva do latim “*patriarca*” e indica a autoridade absoluta do chefe da família sobre os seus membros. Dessa maneira, o marido/o pai era considerado hierarquicamente

1 O conceito de gênero é entendido aqui como uma categoria analítica, relacional, um elemento constitutivo das relações sociais fundamentado em diferenças percebidas entre os sexos e uma das formas de significar as relações hierárquicas de poder.

2 O campo da historiografia que busca compreender comportamentos e atitudes coletivas através de um percurso temporal mais longo. A história das mentalidades (LE GOFF, 1976).



superior à sua esposa/filhos e filhas e responsável juridicamente pelos mesmos. Esse sistema, que estabelece uma superioridade masculina/subalternidade feminina, fornece subsídios para a coação da mulher em virtude de impor as vontades masculinas, abrindo prerrogativas para o uso de mecanismos de coação, a violência inclusive. Transformando-se então nas raízes históricas da violência conjugal contemporânea.

Como **ideologia que é o patriarcado** pode ser apontada como uma força que **impulsiona a ocorrência de violência entre homens e mulheres**, habilitando sobremaneira o homem à prática deste abuso social, ademais de **contar ainda com certa tolerância dos poderes públicos**. Nesse sentido, o patriarcado figura como um censor, permitindo certas posturas sociais e **condenando as que não se adequem** a uma identidade preconcebida e institucionalizada, por ele próprio, seja pela família, pela igreja e até mesmo pelo Estado, passando a ideia de que esses comportamentos são naturais e, por isso, não podem ser descartados. (OLIVEIRA, 2005, p.43, grifos meus)

O patriarcado, ao legitimar a falocracia (poder masculino), reafirma uma relação de subordinação, corrobora com o uso do poder como também da coerção e da violência nas relações de gênero³. Fornecendo, deste modo, subsídios ao uso da força/dominação masculina, no sentido de se impor nas suas vontades e na satisfação dos seus desejos.

[...] as mulheres são objetos da satisfação sexual dos homens, reprodutora de herdeiros, de força de trabalho e de novas reprodutoras. Diferente dos homens como categoria social, a sujeição das mulheres, também como grupo, envolve prestação de serviços sexuais a seus dominadores. (SAFFIOTI, 2004, p.105)

Não se almeja, neste artigo, abordar o patriarcado como um tipo possível de família que tenha existido num determinado momento histórico como característica das sociedades e já findado. O que se pretende apontar aqui é abordar a permanência de um ideal patriarcal nos dias correntes, ao contrário do que demonstra Therborn (2006), em seu trabalho "Sexo e Poder: a família no mundo 1900-2000", quando analisa as mudanças ocorridas na família num nível global no referido período, voltado seu olhar sobre o patriarcado, o casamento e a fecundidade. Para acompanhar essas mudanças utiliza como fonte documental a legislação e índices estatísticos.

³ Sobre poder e violência ver ARENDT (1994).



Para Therborn, o patriarcado está ligado à regra do pai/marido e ao seu poder e domínio sobre a vida dos filhos, assim como a relação entre marido e esposa. Ou seja, está ligado às relações parentais. No que diz respeito ao poder sexual masculino fora das relações de parentalidade, ou seja, sem o vínculo matrimonial, o conceitua como falocracia.

O poder paterno é o significado central do patriarcado [...] Pais poderosos são também maridos, de modo que parece lógico e prático estender a noção de patriarcado ao poder dos maridos. [...] Contudo, o patriarcado neste livro não terá sua relação com a família afrouxada de modo a se tornar sinônimo de subordinação, discriminação ou desvantagem social das mulheres em geral. **A discriminação e a desigualdade de gênero devem ser vistas como conceitos mais amplos do que o de patriarcado, com sua tradição familiar e conotações históricas.** Uma erosão significativa e até mesmo o desaparecimento deste último não acarreta de forma necessária no fim da discriminação e da desigualdade de gênero e realmente não o promoveu, como veremos. (THERBORN, 2006, p.22, grifos meus)

Dessa maneira, o patriarcado está não apenas originalmente na célula familiar como pertencente a esta sem extrapolar suas dimensões e sem atingir outras instituições ou relações sociais mais amplas.

O patriarcado tem duas dimensões intrínsecas básicas: a dominação do pai e a dominação do marido, nessa ordem. Em outras palavras, o patriarcado refere-se às relações familiares, de geração ou conjugais – ou seja, de modo mais claro, às relações de geração e de gênero. Embora o patriarcado, sob várias formas, modelasse também assimetricamente as relações entre pai e filho, assim como relações entre sogra e nora, **o núcleo do poder patriarcal consistiu, acima de tudo, no poder do pai sobre a filha e no direito do marido sobre a mulher.** O poder do pai sobre seu filho, via de regra, era uma versão suavizada daquele sobre a filha e o poder da sogra era delegado pelo sogro e/ou pelo marido. (THERBORN, 2006, p.29-30, grifos meus)



Partindo desta conceituação de patriarcado, Therborn nos situa sobre a análise que será realizada a partir do seu trabalho no intuito de perceber os ganhos de poder de filhos e mulheres ao longo do período histórico delimitado e em todo mundo. Esses ganhos legais e estatísticos levam-no a considerar que houve um declínio do patriarcado.

No que diz respeito às relações paternas e parentais com os filhos, examinaremos **regras formalizadas de obediência e deferência filiais e observaremos as regras genealógicas básicas de herança**, isto é, se há apenas uma linhagem paterna (patrilinear), se os filhos adultos têm permissão para decidirem sobre seus casamentos, e se a expectativa é de que permaneçam na casa paterna após a união. O poder das sogras (prospectivo) estará aqui subsumido grandemente ao patriarcado parental.

Com relação às uniões entre marido e mulher, os principais aspectos são: **a presença ou ausência de assimetria sexual institucionalizada, tal como na poliginia e nas regras diferenciais para o adultério; a hierarquia de poder marital, expressa pelas normas de chefia marital e de representação familiar; e a heteronomia, ou seja, o dever de obediência da mulher e o controle do marido sobre sua mobilidade e seu trabalho** (THERBORN, 2006, p.30, grifos meus).

No que se refere especificamente à realidade brasileira não se pode concordar que os avanços legais representam de fato mudanças. Como já afirmara Saffioti (1969), há um grande hiato na realidade brasileira entre a legislação e a realidade. Visto que nossa legislação, no que se refere à normatização da vida das mulheres, sofrerá influências do feminismo americano e teremos uma legislação vanguardista, bem destoante do que se reflete nas práticas cotidianas.

Em diversos setores da vida social brasileira, estabeleceram-se, assim, **verdadeiros hiatos entre as relações sociais efetivas e a sua regulamentação jurídica**, por mostrarem-se as primeiras incapazes de absorver a racionalidade (substantiva e também funcional, porquanto visava a harmonia das relações sociais) de que estava prenhe a segunda (SAFFIOTI, 1969, p.270, grifos meus).



Com relação à queda da taxa de natalidade, que Therborn (2006) considera como uma variável que corrobora com sua assertiva da diminuição do patriarcado. Já mencionamos acima, que a redução do número de filhos não reduziu o trabalho das mulheres com relação à prole, mesmo com a institucionalização educacional dos filhos, as crianças menores são vistas como de responsabilidade quase exclusiva da mãe, que se viu, a partir do processo de nuclearização da família, cada vez mais isolada e sem auxílio dos demais membros da família. Sem contar que, como afirma Chodorov (2002), o papel emocional das mães nesse momento histórico aumentou precisamente, sobressaltando-se sua importância decisiva para o desenvolvimento da criança.

Aqui o patriarcado não será compreendido como uma tipologia familiar, mas para além disso, como um conceito que está difundido de forma ampla nas relações não apenas familiares como nas demais relações sociais, inclusive as determinadas e mediadas pelo Estado. Sendo assim, há que se expandir o debate quando tratamos o patriarcado num diálogo mais abrangente com o conceito de gênero.

[...] para aprofundar o jogo entre desestabilização (termo que ao nosso juízo seria mais apropriado que desmonte) do poder do chefe de família e do pai, e a manutenção das relações de gênero, se menos autocráticas, nem por isso, como bem reconhece Therborn (2006), mais igualitárias, vários processos culturais e político-econômicos na América Latina deveriam ser acessados. (CASTRO, 2009, p.66).

Tendo em vista que não buscaremos demonstrar a sua existência e/ou permanência histórica como modelo familiar. Mas, sobretudo, como modelo ideário de família. O que implica em aspectos morais, de papéis de gênero pré-estabelecidos e hierarquizados e um modelo relacional específico de família que permanece em vigor (Sarti, 1992).

A perspectiva conceitual deste trabalho, no que concerne ao patriarcado, se aproxima do que Sarti (1992) denominou, em sua tese de doutoramento, de moralidade patriarcal. A autora se refere ao patriarcado como um código moral hierárquico que norteia simbolicamente as inter-relações familiares. Seu estudo faz um recorte de classe e trata essa questão entre os pobres urbanos. No entanto, sua perspectiva transcende o campo das relações estritamente familiares, ocupando esferas pública e privada.



[...] a moralidade na qual se assentam as relações familiares não se limita ao universo da casa, mas se expande para fora, configurando **um sistema de valores que incide sobre o modo de pensar o mundo social e se colocar frente a ele** (SARTI, 1994, p.5, grifos meus).

É sob essa ótica que analisamos o patriarcado como um conceito estruturante das relações, ligado a uma conduta moral que ultrapassa o escopo familiar e norteia todas as demais relações sociais sobre o qual se instituem formas de atuação do sujeito no mundo social de maneira dicotomizada, visto que se baseia nos papéis hierárquicos de gênero. A tese em questão corrobora com a ideia de Saffioti de que o patriarcado se mantém presente nas relações sociais, familiares e na intimidade.

A identidade social da mulher, assim como a do homem, é construída através da atribuição de papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. A sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma que escolhe os terrenos em que pode atuar o homem. (SAFFIOTI, 1987, p.8)

Esse modelo de papéis e de funções de gênero fixo e pré-estabelecido nas relações familiares é um ideal patriarcal. E o não cumprimento deste papel por parte das mulheres pode ser punido socialmente, inclusive por meio de violência praticada por companheiros conjugais íntimos.

A identidade social da mulher, assim como a do homem, é construída através da atribuição de papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. A sociedade delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma que escolhe os terrenos em que pode atuar o homem. (SAFFIOTI, 1987, p. 8)

Como afirma Pateman (1993), o patriarcado como “um direito político dos homens sobre as mulheres” é instituído por meio do “contrato sexual” - que determina a sujeição das mulheres - e que estabelece “ordem social patriarcal”.



A sociedade civil (como um todo) é patriarcal. As mulheres estão submetidas aos homens tanto na esfera privada quanto na pública; de fato, o direito patriarcal dos homens é o principal suporte estrutural unindo as duas esferas de um todo social (PATEMAN, 1993, p.167, grifos meus).

Quando os irmãos fazem o contrato original, eles separam as duas dimensões do direito político, que estavam unidas pela figura do pai patriarcal. Eles criam uma nova forma de direito civil para substituir o direito paterno, e transformam o seu legado do **direito sexual no patriarcado moderno**, o qual abrange o contrato de casamento. (PATEMAN, 1993, p.168, grifos meus)

No caso da violência de gênero, essas relações intersubjetivas e sociais são de dominação e subordinação de um grupo em detrimento de outro. Nesse caso, o homem e a mulher exercem poder, ainda que este se encontre distribuído de maneira desigual. As relações de gênero são de poder, no entanto, as mesmas são relações hierarquizadas de dominação, numa sociedade patriarcal que tem como alicerce estrutural a hierarquização e a dominação social, na qual os homens são considerados como superiores.

A força da ordem masculina pode ser aferida pelo fato de que ela não precisa de justificação: a visão androcêntrica se impõe como neutra e não tem necessidade de se enunciar, visando sua legitimação. **A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica, tendendo a ratificar a dominação masculina na qual se funda:** é a divisão social do trabalho, distribuição muito restrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu lugar, seu momento, seus instrumentos. (BOURDIEU, 1999, p.15, grifos meus)

Para garantir a dominação masculina, o sistema social, constructo histórico, utiliza-se de símbolos, práticas, padrões e modelos que são retransmitidos por instituições como a família, o Estado e a religião, naturalizando-se nas relações sociais por não serem alvo de questionamentos. Isso se deve ao fato de que, dentro deste esquema, as mulheres, como os homens, são educados em uma visão androcêntrica, absorvendo uma consciência de dominadas.



A violência simbólica institui-se por meio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominador (logo, à dominação), uma vez que ele não dispõe para pensá-lo ou pensar a si próprio, ou melhor, para pensar sua relação com ele, senão de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo senão a forma incorporada da relação de dominação mostra esta relação como natural; ou, em outros termos, que **os esquemas que ele mobiliza para se perceber e se avaliar ou para perceber e avaliar o dominador são o produto da incorporação de classificações, assim naturalizadas, das quais seu ser social é o produto.** (BOURDIEU, 2012, p.4, grifo meu)

O PATRIARCADO E A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO: PERMANÊNCIAS E RUPTURAS

A humanidade está necessariamente nas inter-relações. O ser humano só se constitui como tal a partir da relacionalidade (SCOTT, 1992). É na interação com o outro que se forma o eu. Por conseguinte, a formação do “Eu” perpassa por alguns conceitos que lhe são prévios. O ser humano tem sua humanidade formada através de conceitos de ser que entrelaçam questões de poder e os diferenciam quanto ao gênero, a classe social, a raça/etnia, a idade, a sexualidade. Enfim, a humanidade está subdividida em categorias de exclusão e dominação.

O sujeito humano, como centro único de uma experiência subjetiva, se faz a partir da relação com o outro. A própria noção de si está ligada a noções mais amplas e a papéis sociais pré-estabelecidos e definido com base nas categorias supracitadas.



O foco das trocas de humanidades foi desviado, pela economia do capital, para as de consumo, inclusive dos seres humanos. E enquanto houver um modelo de ser humano (homem, branco, jovem, de classe média alta e heterossexual) não haverá “expressões de humanidade” em sua complexidade e real processo de vida relacional.

Nossa hipótese é que o sofrimento social se refere à dor e perda que acompanha a abjeção que é uma consequência da existência continuada de dominação nas sociedades democráticas. Porque o exercício do “poder sobre” os outros parece natural e legítimo, a dor que produz vergonha e humilhação e os prejuízos que levam ao sofrimento que se destaquem as relações sociais que a geram. O sofrimento que resulta então se torna individualizado e internalizado – construído em subjetividade. (FROST; HOGGETT, 2008, p.442, versão livre da autora).

Neste artigo, os autores abordam a questão do sofrimento psíquico através das internalizações que os sujeitos humanos fazem a respeito de si. Isso acontece a partir das relações de dominação existentes nas sociedades contemporâneas com base em atributos dicotomicamente definidos.

Este processo intersubjetivo divide capacidades humanas em atributos dicotomicamente definidos que são atributos de uma ou outra raça, classe e gênero: os atributos desejáveis para o grupo culturalmente dominante – os homens são racionais e independentes, as mulheres emocionais e dependentes, etc. A enorme sobre-representação de homens jovens afro-caribenhos nas partes mais privativas de liberdade e opressivas do sistema de saúde mental pode ser relacionada com atribuição de “não-racional”, “fora de controle”, “violento”, e “ameaçador” (discurso sobre jovens e homens negros – o critério da idade e racismo). (FROST e HOGGETT, 2008, p.444, versão livre da autora).

Percebe-se, destarte, a impossibilidade de estarmos além das relações de dominação. Ao contrário, a própria noção de si (*self*) está fundamentada por essas representações que existem *a priori* e que são socialmente estabelecidas.

Frost e Hoggett (2008) exploram a noção de sofrimento social abordando conceitos de sofrimento promulgado, ou seja, que é posto ao sujeito. Sofrimento encarnado, tendo em vista sua inscrição no



corpo e os problemas de saúde consequente da opressão social. Do projetado, aquele que o sujeito, em sua dor pelo sofrimento projetado e encarnado, pode causar a si mesmo. E o duplo sofrimento.

Algumas experiências ameaçam ir além de nossa capacidade para digeri-las porque não temos os recursos para simbolizar e dar sentido a elas. Elas são mais propensas a serem experiências que foram forçadas sobre nós, em vez de aquelas a que optamos livremente: aquelas que enfrentamos como objetos impotentes, em vez de como agentes ativos [...]. Estas reações a um sofrimento que não pode ser pensado e cujas fontes permanecem desconhecidas têm o caráter tanto de defesas disfuncionais como de formas adaptativas de enfrentamento. Na medida em que há os antigos predomínios como alcoolismo e abuso de drogas na resposta do indivíduo ao sofrimento, faz com que gere ainda mais sofrimento para ambos o eu e os outros. É por isso que nós o chamamos de “duplo sofrimento”. (FROST e HOGGETT, 2009, p.449, versão livre da autora).

A respeito dessas relações de poder e dominação, Saffioti (1995) trabalha a questão das relações de poder e de gênero indissociadas de outras, tais como raça/etnia e classe social. Seria o que a autora denomina de “nó”. As inter-relações entre categorias de gênero, raça/etnia e classe social que não podem ser consideradas de forma isolada e que estão sempre presentes, embora uma dessas categorias possa sobressair em algum momento.

O gênero, a raça/etnia e a classe social, sendo todos fenômenos que estruturam relações sociais, apresentam suas peculiaridades, porque se inscrevem no domínio da história. Ainda que as relações de gênero tenham traduzido sempre, até o presente, a supremacia masculina, esta se realiza em graus diferentes e de formas distintas, conforme o período histórico. (SAFFIOTI, 1995, p.17)

Neste sentido “O gênero constitui uma verdadeira gramática sexual, normatizando condutas masculinas e femininas” (SAFFIOTI, 1995, p.32). No entanto, há uma hierarquia entre os gêneros por serem as sociedades contemporâneas, em maior ou menor grau, constituídas de uma ordem falocêntrica, ou seja, da dominação do masculino sobre o feminino. Tal como há também hierarquias entre as classes sociais e as raças/etnias. Aponta um caminho que pode tornar as relações mais igualitárias.



A superação das desigualdades nas relações de gênero não pode prescindir, portanto, de **um imenso trabalho de crítica a um senso comum cristalizado e da elaboração e difusão de uma nova cultura**, que leve à superação dos diferentes mecanismos utilizados para explorar e discriminar a mulher (SAFFIOTI, 1995, p.190, grifos meus).

Dessa forma, a superação está vinculada a uma educação crítica e igualitária, pela superação da naturalização das relações de poder e dominação que são vivenciadas como naturais, atemporais, pré-estabelecidas, transmitidas por ideologias. “A ideologia, ficcionalmente, tem a pretensão de expressar o ‘interesse comum’. [...] se apresenta como se fosse produzida pelo conjunto da sociedade e em seu benefício” (SAFFIOTI, 1995, p.49).

Castro (1992), ao teorizar sobre a alquimia das relações sociais, realiza uma pesquisa com líderes do movimento sindical de trabalhadores domésticos em Salvador. Aborda as interações entre categorias de gênero, raça e geração e expõe conexões para a realização de uma análise crítica feminista.

Gênero, geração e raça são categorias aqui usadas para o debate sobre a alquimia das categorias sociais – Toma-se de Poulantzas (1968) o conceito de categoria social “Por categoria social, entendemos particularmente os conjuntos sociais com ‘efeitos pertinentes – que podem tornar-se, como Lênin mostrou, forças sociais – cujo traço distintivo repousa na sua relação específica e sobredeterminante com outras estruturas além das econômicas” e o eu dividido, ou seja, o jogo entre encontros, contradições, transformação e parcialização das rebeliões ou seleção de frentes de rebeliões. A metáfora da alquimia não é gratuita. É preferida àquela de simbiose (SAFFIOTI, 1992), que sugere fusão ou anulação de uma categoria pela outra. (CASTRO, 1992, p.58-59).

Ao realizar entrevista com mulheres integrantes do sindicato supracitado, aponta a tomada de consciência e os sentidos na vida concreta.

As sindicalistas contam casos de racismo, filtrados por relações de classe, indicam casos de sexismo no interior das relações raciais e rotulam como distintos os problemas das mulheres mais jovens e das mais velhas.



Elas destacam que o fazer-se sujeito de classe, trabalhadora doméstica sindicalizada, é obstaculizado pelos códigos, quer do sistema de geração - o sindicato sendo o lugar de mulher mais velha - quer do sistema de gênero - as relações afetivas entre homem e mulher levariam as empregadas domésticas a se afastarem do sindicato, principalmente se mais jovens - quer, enfim, por códigos do sistema de raça - as trabalhadoras domésticas não se sindicalizariam porque o trabalho doméstico remunerado é menosprezado socialmente como trabalho de negro. (CASTRO, 1992, p.61-62)

Mesmo discordando de Saffioti sobre a forma como se dá a inter-relação entre categorias, Castro também irá afirmar a existência de diversas categorias que interagem na construção do sujeito, dialogando com Frost e Hoggett (2009) sobre essas categorias como fontes de dominação e geradoras de sofrimento. Urge para além do debate teórico, observar e captar expressões da vida concreta de mulheres que sofreram/sofrem violências sobrepostas (CAVALCANTI, 2018) e violências institucionais no acesso à justiça.

No que se refere a essa interação entre as categorias classe, raça e gênero utiliza-se o conceito de interseccionalidade que surge entre as décadas de 1970 e 1980, junto às feministas negras norte-americanas, ao questionarem a suposta universalidade da categoria “mulher”.

Kimberlé Crenshaw (2002) apresentou uma formulação melhor elaborada do conceito.

O conceito é utilizado para referir-se à forma pela qual o racismo, as relações patriarcais, a opressão de classe e outros eixos possíveis de poder e discriminação criam desigualdades. Crenshaw (2002) enfatiza como a interseccionalidade de raça, classe e gênero produz opressões e desempoderamento. A partir da metáfora de encontro de avenidas, torna-se claro o que esta autora entende **por interseccionalidade. Os eixos de poder - raça, etnia, classe, gênero - sobrepõem-se e se cruzam.** (grifos meus)

A partir da metáfora do encontro de avenidas, Crenshaw (2002) esclarece que o indivíduo é semelhante a um pedestre que sofre os danos causados pelo encontro de várias avenidas (os eixos de poder que se sobrepõem e se cruzam). A subdivisão do conceito de interseccionalidade



tem duas categorias: a estrutural, que se refere à posição das mulheres de cor na intersecção da raça e do gênero; e a política, que trata das políticas feministas e antirracistas. Crenshaw argumenta que esta focaliza, sobretudo, as intersecções da raça e do gênero, abordando parcial ou periféricamente classe ou sexualidade, que “podem contribuir para estruturar suas experiências (as das mulheres de cor)” (HIRATA, 2014, p.54)

A interseccionalidade remete a uma teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais. (BILGE, 2009, p.70)

Durante o tempo em que imperar um modelo hegemônico de humano, boa parte da humanidade estará fora do mesmo. Todos os não homens, não brancos, não jovens, não ricos, não heterossexuais serão vistos como não-humanos ou menos humanos. E, se não são humanos, estão os “humanos” autorizados a consumi-los, destruí-los, massacrá-los ao seu bel prazer.

Enquanto houver uma modelagem a ditar o que é humano, não haverá humanidade aos que, apesar de desejarem, não podem se enquadrar na mesma. A desumanização do outro tem como produto a barbárie e a violência naturalizadas por não se dirigirem a “seres humanos”. Caso não haja um modelo de bem comum que instaure a humanidade para todos os seres humanos não haverá humanidade.

As diferenças existentes entre nós e que nos imprimem singularidade devem deixar de ser motivo de estranhamento, afastamento, segregação e dominação ao percebermos que, ao dialogar com as infinitas possibilidades de ser humano, caminhamos para a alteridade. Essa última categoria não pertence exclusivamente à relação com o outro, mas está intrínseca em cada um de nós que temos uma capacidade infinita de sermos no mundo, para o mundo, para os outros e para nós. A alteridade está presente na infinitude de cada ser humano.



REFERÊNCIAS

- » ARENDT, Hannah. **Da Violência**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. BILGE, Sirma. Théorisations féministes de l'intersectionnalité". **Diogène**, 1 (225): 70-88, 2009.
- » BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- » BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- » CASTRO, Mary Garcia. Alquimia de categorias sociais na produção dos sujeitos políticos. **Estudos Feministas**. N. 0, 1992, p.57-93 .
- » CASTRO, Mary Garcia. Debates sobre gênero e patriarcado em construções de Therborn, In: MENEZES, José E. X. e CASTRO, Mary Garcia (org.) **Família, População, Sexo e Poder**. São Paulo: Paulinas, 2009, p.49 a 72.
- » CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Rev. Estud. Fem.** [online]. 2002, vol.10, n.1, pp.171-188. ISSN 0104-026X.
- » FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1996
- » FROST & HOGGET. Human agency and social suffering. **Critical Social Policy**, November, 2008, pp:438-460.
- » HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 1, 2014.
- » PATEMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- » SAFFIOTI, Heleieth. **A Mulher na Sociedade de Classes: Mito e Realidade**. São Paulo: Livraria Quatro Artes, 1969.
- » SAFFIOTI, Heleieth. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu** (16) 2001: p.115-136.
- » SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015.
- » SARTI, Cynthia Andersen. Contribuições da Antropologia para o estudo da família. In: **Psicologia**, USP. São Paulo, 3 (1/2), p. 69-76, 1992.



- » SARTI, Cynthia Andersen. **A Família como Espelho**: um estudo sobre a moral dos pobres na periferia de São Paulo. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Antropologia no Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: UNICAM, 1994.
- » SCOTT, Joan. **História das mulheres**. In: BURKE, Peter (Org.). A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Edusp, 1992.
- » THERBORN, Göran. **Sexo e Poder**: a família no mundo 1900-2000. São Paulo: Contexto, 2006. THOMPSON, Edward P. A miséria da teoria ou um planetário de erros. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.



EL ESPECTÁCULO DE LA VIOLENCIA O LA POLÍTICA DEL MIEDO: De los feminicidios a la violencia generalizada en México

MARIANA BERLANGA GAYÓN

Profesora-investigadora de la Academia de Ciencia Política y Administración Urbana, de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Doctora en Estudios Latinoamericanos. Durante los últimos 16 años, ha investigado el feminicidio en Ciudad Juárez, así como su vínculo con los asesinatos de mujeres en América Latina, específicamente, en Guatemala.

RESUMEN

En los últimos doce años, la violencia se ha propagado en México de una manera nunca antes vista. El horror se ha vuelto cotidiano, pues lo asumimos como parte de nuestra "normalidad". Los cadáveres de personas han pasado a constituir parte del paisaje de las principales ciudades, al punto de circular en grandes camiones, porque no hay espacio suficiente para almacenarlos. Este trabajo ubica el comienzo de estas formas de violencia "espectaculares" en los años 90, con los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez, Chihuahua. Y explica este fenómeno a partir del concepto de la "pedagogía del horror", propuesto por la antropóloga Rita Laura Segato. La extrema visibilidad que presentan las nuevas formas de violencia, crean y recrean un campo de guerra en el que hombres armados precisan *performar* y reafirmar su masculinidad. La violencia se reproduce siendo los cuerpos más débiles el blanco idóneo para propagar una política del miedo.

PALABRAS CLAVE:

Feminicidio.

Violencia.

Estética del horror

RESUMO

*Nos últimos doze anos a violência se propagou no México de uma maneira nunca antes vista. O horror se tornou cotidiano, pois o assumimos como parte de nossa "normalidade". Os cadáveres das pessoas passaram a constituir parte da paisagem das principais cidades, a ponto de circular em grandes caminhões de transporte porque não há espaço suficiente para serem armazenados e sepultados. Este trabalho aborda o começo destas formas de violência "espetaculares" nos anos 90, com o assassinato de mulheres de Ciudad Juárez, Chihuahua, México. Este fenômeno é visto a partir do conceito da "pedagogia do horror", proposto pela antropóloga Rita Laura Segato. A extrema visibilidade segundo a qual são apresentadas as novas formas de violência criam e recriam um campo de guerra no qual homens armados precisam *performar* e reafirmar a sua masculinidade. A violência se reproduz, sendo que os corpos mais frágeis são o ponto alvo para se propagar uma política do medo.*

PALAVRAS-CHAVE:

Feminicídio.

Violência.

Estética do horror



El escenario mexicano se ha transformado radical-

mente de unos años para acá. En los últimos dos sexenios, la violencia se ha convertido en el pan nuestro de todos los días. Amanecemos con información de balaceras, secuestros, levantamientos de personas, hallazgos de fosas clandestinas, etc. En poco tiempo, nos hemos acostumbrado a vivir en medio del horror: a convivir con estadísticas que han rebasado los límites de lo creíble y también con imágenes que muestran el horror. Para quienes vivimos en territorio mexicano, se ha vuelto común tener por lo menos un conocido que haya sido víctima de algún crimen. No es necesario ser delincuente ni sospechoso de nada para que la violencia nos “toque”.

En este preciso momento vivimos una coyuntura esperanzadora, porque por primera vez en la historia de este país, ganó la oposición al partido hegemónico que gobernó más de setenta años. Por primera vez, se respetó el ejercicio democrático en donde la mayoría de las personas votaron a un candidato de izquierda. Sin embargo, en los primeros cinco días de gobierno del nuevo presidente Andrés Manuel López Obrador, se contabilizaron 70 ejecuciones en el país. Esto da cuenta del escenario que tiene que enfrentar el nuevo gobierno y de los mensajes que el crimen organizado está enviando.

La desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa tras la agresión de policías municipales la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014, marcó el sexenio del presidente saliente Enrique Peña Nieto. Este acontecimiento conocido a nivel internacional, en realidad, no fue una excepción sino que significó la confirmación de la regla. Fue la constatación de la crisis institucional por la que atraviesa el país. Las consignas callejeras de: “Todos somos Ayotzinapa” y “Fue el Estado”, expresadas en las manifestaciones multitudinarias a finales del 2014, no son una exageración. Resume el sentir de las personas de a pie: es la certeza de que a cualquiera le puede pasar.

Los últimos dos sexenios, el de Enrique Peña Nieto y el de Felipe Calderón Hinojosa, dejaron un saldo de 234 mil 996 asesinatos y alrededor de 50 mil desaparecidos, según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). La desaparición de los 43, sin embargo, fue paradigmática en el sentido de que nos colocó frente al verdadero problema: los agresores dejaron de ser anónimos. Eran policías y el presunto autor intelectual, un alcalde que representaba al partido de izquierda. Según testigos, hay indicios de que el Ejército y la Policía Federal estuvieron involucrados. Hasta ahora, ningún nivel de gobierno ha podido explicar qué sucedió ni por qué se los llevaron.



El problema de la violencia en México solía explicarse a partir del crecimiento de las bandas criminales ligadas al narcotráfico. Hoy sabemos que el problema es mucho más complejo. La frontera entre el Estado y el crimen organizado se ha diluido completamente, pero también las fronteras entre lo lícito y lo ilícito, lo legal y lo ilegal, los delincuentes y la gente “de bien”.

La violencia ejercida contra este grupo de estudiantes no solo fue desproporcionada, sino sumamente visible, por no decir ostentosa. Solo puede leerse como un acto de poder, un mensaje enviado al resto de ciudadanos, sobre todo, a aquellos que como los normalistas (alumnos que están estudiando para ser maestros) de Ayotzinapa, mantienen una posición crítica frente al gobierno. Mientras 43 fueron “desaparecidos”, 6 fueron ultimados. El cadáver de uno de ellos, sin embargo, apareció mutilado en el lugar donde ocurrieron los hechos, como si los asesinos lo hubieran dejado ahí de manera intencional.

La imagen del rostro desfigurado de Julio César Mondragón recorrió los medios de comunicación y las redes sociales en los días posteriores al 27 de septiembre. A este estudiante lo masacraron. Los asesinos se dieron el tiempo de torturarlo, sacarle los ojos, arrancarle el rostro y dejar su cadáver expuesto en plena calle, a la vista de todo mundo. ¿Cómo leer el que desaparezcan a 43 personas y, al mismo tiempo, hagan aparecer un cadáver con todas esas marcas de violencia? ¿Cuál es el mensaje? ¿Cómo leer esta combinación entre la falta y el exceso de rastros?

El rostro desollado de Julio César da cuenta de una saña y una brutalidad aparentemente inexplicables. No se trata de una violencia instrumental solamente, ya que terminar con su vida fue –aparentemente– apenas uno de los objetivos. Aunque el joven guerrerense fue la víctima directa, en realidad la agresión estuvo dirigida al grupo de personas que él representa: jóvenes en una situación de precariedad económica, normalistas rurales, estudiantes indígenas y críticos con el gobierno.

El exceso y la brutalidad con que fue asesinado denotan una demostración de fuerza y un despliegue de poder. A partir del rostro desollado, los asesinos dejan evidencia de lo que son capaces, y con ello, también dejan claro lo que puede sucederle a cualquier joven que pueda identificarse con Julio César.



La desaparición de los 43 tuvo un carácter ostentoso, espectacular. Ocurrió a la vista de todo mundo, tras una persecución y una balacera, pero la forma en la que ocurrieron los hechos no fue producto de la casualidad. La aparición del cadáver de Julio César fue lo que le imprimió la dosis de horror. La violencia ejercida contra él fue desmedida, desproporcionada, brutal, porque el exceso tiene una finalidad comunicativa, no instrumental.

Se trata de un mensaje que se envía a la sociedad en su conjunto, pero específicamente, a la población joven. No hay que comprender la violencia para sentir su impacto, para entender que en cualquier momento podemos ser la siguiente víctima. El efecto que se quiere producir es el miedo, mismo que va acompañado de confusión e incertidumbre. La población de Iguala ha dado cuenta de que ese ha sido el clima en ese contexto en los últimos años, pues los normalistas de Ayotzinapa no han sido los únicos violentados.

Meses antes, el 30 de junio del 2014, 22 jóvenes aparecieron acribillados adentro de una bodega en la comunidad de San Pedro Limón, en Tlatlaya, Estado de México. Después, se supo que la masacre fue perpetrada por miembros del Ejército Mexicano. Las autoridades aseguraron que se trataba de un grupo de delincuentes, lo que en todo caso, habla de una ejecución extrajudicial. Aun así, poco se sabe sobre estos jóvenes. En las fotografías de la escena del crimen que circularon, se pueden observar los cadáveres “acomodados” y junto a ellos, armas de grueso calibre que, claramente, les fueron sembradas. Aquí también surgen varias preguntas: ¿Cómo llegamos hasta este punto? ¿En qué momento la violencia se convirtió en espectáculo? ¿A qué responde y a quiénes les sirve el horror?

En pleno 2018, el espectáculo de la violencia sigue ocupando los titulares de las primeras planas de los periódicos. Recientemente, en el estado de Jalisco, 273 cuerpos fueron encontrados en el interior del llamado “tráiler de la muerte”. Después se supo que esa es la nueva modalidad para apilar los cadáveres que ya no caben en las instalaciones del Servicio Médico Forense. ¿Cómo podemos justificar un acto tan atroz que deshumaniza y desvaloriza la vida? Los cadáveres que fueron encontrados son la muestra cruel de un estado mexicano carente de ética y ultra-violento. En este contexto, la existencia pareciera no tener sentido ni importancia. Así nos lo han hecho ver a lo largo y ancho de México; las mujeres y niñas, hombres y niños, ya no contamos en este país porque nos matan, nos violan, nos torturan y nos desaparecen.



EL FEMINICIDIO: EL COMIENZO DEL ESPECTÁCULO

La “espectacularización” de la violencia en México comenzó en los años 90 con los asesinatos seriales de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua, y otras ciudades de la frontera norte de México. Se sabe que matar mujeres no era una novedad en territorio mexicano, pero lo que llamó la atención de estos crímenes fue su visibilidad. Resultaban sumamente ostentosos. De hecho, resultó imposible “no verlos”.

Los cadáveres de mujeres –con una serie de marcas de extrema violencia– comenzaron a ser parte del paisaje desértico de Juárez, al “aparecer” en basureros, lotes baldíos y campos abandonados. No bastaba con aniquilar a la víctima, había que llevarla hasta un lugar público una vez muerta. Había que exponer el cadáver, dejarlo a la vista de quien pasara por ahí: muchas veces desnudo o semidesnudo, con marcas de violencia extrema. Como lo explicó la periodista de *El Paso Times*, Diana Washington, no cualquiera podía estar detrás de estos asesinatos:

Sólo un grupo altamente organizado podría llevar a cabo crímenes a tal escala, y con una secuencia de delitos como el secuestro, violación, tortura, asesinato, así como almacenamiento y traslado de cadáveres. Este grupo, que en apariencia incluye a la policía, ha logrado operar sin ser descubierto por años (WASHINGTON, 2005, p. 70).

Puede decirse que en ese momento se traspasó una frontera de dimensiones éticas y estéticas. La evidencia del horror quedó a la vista, como si fuera algo que hubiera que exhibir. Como si se tratara de un trofeo del cual hubiera que ufanarse. Los asesinos estaban tan preocupados por matar como por anunciar esos asesinatos. El aniquilamiento de las mujeres parecía ser, de hecho, apenas el primer paso del objetivo. Además del agresor y de la víctima, había más personas implicadas: aquellas a quienes estaban destinados los mensajes y, aquellas que por la razón que fuera, presenciaban el horror.



El “secreto” que comúnmente rodea a un crimen se diluyó completamente. A nadie le preocupaba ocultarlo. Todo lo contrario: los cadáveres comenzaron a ser “sembrados” en lugares estratégicos, justamente, para que pudieran ser vistos. Y aunque el mensaje no era fácil de descifrar, el miedo se instaló como una reacción obvia, inevitable.

DIMENSIÓN EXPRESIVA DE LA VIOLENCIA

En los asesinatos seriales de mujeres en Ciudad Juárez se observó un patrón que los diferenciaba del resto de homicidios de mujeres. Se trataba de crímenes que hablaban de una especialización, los cuales requerían de la participación de más de una persona y en los que se observaba todo un despliegue de recursos.

No estamos hablando de los asesinatos que se dan en el ámbito doméstico, en donde el victimario y la víctima tienen una relación. Tampoco estamos hablando de un homicidio espontáneo ni de un asesino solitario. Estamos hablando de una práctica mucho más sofisticada, en donde las mujeres son secuestradas en el transcurso del día y “aparecen” muertas después de varias semanas.

Ciudad Juárez se ha distinguido también por los asesinatos seriales y la exposición de los cadáveres en un mismo lugar. Un ejemplo fue el controvertido caso del Campo Algodonero, conocido por los ocho cuerpos localizados ahí en el año 2001. La denuncia que distintas organizaciones llevaron ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, derivó en una sentencia del organismo internacional que en el año 2009 declaró al Estado mexicano responsable de los crímenes por “cuestiones de género” (CIDH, 2015).

Dicho *modus operandi* ha sido reiterado desde la década de los 90, por lo que el caso del Campo Algodonero fue solo un botón de muestra: un caso en el que tres de los ocho cadáveres pudieron ser identificados y por eso es que fue posible integrar el expediente para llevar a cabo la denuncia. La misma Diana Washington dio cuenta de varios casos con el mismo patrón:



Cuatro homicidios múltiples de mujeres fueron reportados entre 1993 y 2003: ocho en el Lote Bravo en 1995; nueve en Lomas de Poleo en 1996; ocho en un lote de un campo aldonero en la avenida Ejército Nacional en el año 2001; y seis en el Cristo Negro, en 2003 (WASHINGTON, 2015, p. 45).

En el patrón de Juárez, por lo tanto, destacan la visibilidad de los asesinatos, su espectacularidad y también el exceso. Los cuerpos encontrados dan cuenta de una saña y una violencia brutal. Este exceso parece no tener sentido cuando se sabe que en estos casos, los victimarios no tenían ningún tipo de relación con las víctimas. Las marcas de violencia, por lo tanto, a decir de Rita Laura Segato, tienen una intención comunicativa. No son “asesinatos de odio” como suele llamárseles, porque aquí lo que está en juego no son los sentimientos de los asesinos. Lo importante, a decir de Segato, son los mensajes que se están enviando a partir de este tipo de prácticas.

Para la antropóloga argentina radicada en Brasil, el feminicidio dice mucho de las relaciones de poder entre hombres y mujeres, pero sobre todo, dice mucho de la relación de los hombres con otros hombres (SEGATO, 2007). De acuerdo con ella, el mensaje más importante en el acto feminicida no es el que dirige el victimario a su víctima, sino el que manda el asesino a sus pares:

En ese sentido, no es a la víctima a quien dirigen su discurso los perpetradores, sino a sus pares, en una demostración de capacidad de muerte y de crueldad probada en la víctima, que los habilita a participar de la hermandad mafiosa, en la cual se da un pacto de semen, un pacto de sangre en la sangre de la víctima, que sella la lealtad de grupo y, con esto, produce impunidad (SEGATO, 2007, p. 39).

El cuerpo femenino muerto y con marcas de extrema violencia, desde esta perspectiva, constituye parte de un código utilizado por las bandas delictivas. Las mujeres muertas se convierten en un instrumento comunicativo, pero los interlocutores más importantes son otros hombres que están en una posición de paridad.

En el análisis del feminicidio, es importante tener en cuenta otro elemento analizado por Rita Segato y es el de la asociación entre cuerpo femenino y territorio. Desde su punto de vista, el feminicidio se explica como una forma de dominio territorial desde una lógica patriarcal: “La significación territorial de la corporalidad femenina –equivalencia y continuidad semántica entre



cuerpo de mujer y territorio– son el fundamento de una cantidad de normas que se presentan como pertenecientes al orden moral” (SEGATO, 2007, p. 40).

No es casualidad que en el momento actual en Latinoamérica exista una disputa de territorios por parte de las distintas mafias o cárteles del narcotráfico. El caso de México es evidente, pero también el de Guatemala, donde existen pandillas juveniles en las que se establecen rituales de paso. La práctica feminicida forma parte de estos rituales de paso.

El cuerpo femenino ha constituido, a lo largo de la historia, un lugar de escritura para delimitar territorio. Es, por lo tanto, el terreno material en el que tiene cabida la dimensión expresiva. Según Segato:

[...] cuando no nos quedan otros, nos reducimos y remitimos al territorio de nuestro cuerpo como primer y último bastión de la identidad, por ello la violación de los cuerpos y la conquista territorial han ido y van siempre de la mano, a lo largo de las épocas más variadas, de las sociedades tribales a las más modernizadas (SEGATO, 2007, p. 39).

REPRESENTACIÓN- REPRODUCCIÓN- CONTINUIDAD DE LA VIOLENCIA

Las fotografías del feminicidio en Ciudad Juárez que han circulado durante todos estos años muestran claramente el cuerpo femenino como ese lugar de escritura al que refiere Segato: los cadáveres aparecen amordazados, en el suelo, boca abajo, con las manos atadas, nos evocan una venganza, una condena, una represalia o un castigo. Es decir, no estamos hablando solamente



de un asesinato. Al ver estas fotografías, una se pregunta: ¿Qué fue lo que estas mujeres vivieron en sus últimos días, horas, minutos? ¿Por qué o para qué ese despliegue de saña?

Los cadáveres hablan: la posición en la que son encontrados y las marcas inscritas en la epidermis ya sin vida, nos dan una idea de los varios niveles de sufrimiento a los que fueron sometidas estas mujeres antes de morir. Los cadáveres revelan múltiples formas de la derrota; dan cuenta de todo lo que le puede ser arrebatado a un ser humano.

Las huellas de violencia extrema, que en muchos de los casos incluyen la violencia sexual, constituyen elementos que nos llevan a diferenciar el feminicidio del resto de los asesinatos. Lo que podemos apreciar es que la mujer, antes de ser eliminada fue ultrajada, torturada, violada. Hay elementos de una violencia específica que parece estar dirigida a su sexo y su sexualidad.

No todos los casos presentan evidencias de violación sexual, pero el cuerpo de la víctima está más presente que en otro tipo de asesinatos. El cuerpo sexuado parece tener un papel protagónico. Sobre él recae el exceso, la brutalidad, la violencia en su máxima expresión. A diferencia de los asesinatos de hombres, aquí el sexo de la víctima no pasa desapercibido. Como puede apreciarse en las imágenes de la escena del crimen, las zonas erógenas de las mujeres muertas constantemente aparecen sugeridas sino es que totalmente visibles. ¿Qué tipo de relaciones de poder revelan estas imágenes?

El exceso y la visibilidad del feminicidio también están relacionadas con la tortura y ésta es parte fundamental del mensaje que se envía: al grupo al que pertenecen las víctimas, pero también a quienes son testigos del horror. Para Rita Laura Segato, hay dos niveles comunicativos en el feminicidio: el nivel horizontal y el nivel vertical. En el nivel vertical, los asesinos están alertando al resto de las mujeres lo que les puede llegar a pasar. Y en el horizontal, están dando una demostración de fuerza a sus pares, es decir, a otras bandas delictivas, a otros hombres con quienes disputan el poder.

Las fotografías de prensa hacen más visible esta violencia y la acercan a los espectadores, una y otra vez. Una fotografía que en un primer momento puede conmover, después de varias repeticiones, genera indiferencia. Por otro lado, ayudan a fijar estas posiciones y terminan por normalizar la violencia que aparentemente están denunciando.



Durante los últimos veinte años, este tipo de imágenes dejaron de ser exclusivas de la prensa sensacionalista. Ahora son difundidas por los medios en general. Incluso, el periodismo de investigación ha incorporado este tipo de fotografías por considerar que dan cuenta de una realidad. Es el caso del diario *La Jornada* y la revista semanal *Proceso*. A partir del 2007, el espectáculo de la violencia en México adquirió otro matiz: puede decirse que se instaló como parte de la vida cotidiana de las y los mexicanos tras la declaración de la llamada Guerra contra el Narcotráfico por parte del ex presidente Felipe Calderón (2006-2012). La saturación de imágenes del horror nos confundió, nos paralizó, nos llevó a naturalizar el miedo, pero sobre todo, nos hizo sospechar de todo mundo.

Las imágenes de la violencia actúan como dispositivos para instalar el miedo, pero también para naturalizar la violencia y para dejar claro que en nuestra sociedad hay “sujetos sacrificables”, vidas que no importan y muertes que no merecen ser lloradas. Constituyen lo que Judith Butler ha definido como vidas precarias, es decir, aquellas vidas que no son reconocidas como vidas (BUTLER, 2006).

Las fotografías de la violencia colaboran en la construcción del sentido ontológico y político de la vida, por eso es que asistimos a un desplazamiento de valores. La dimensión comunicativa de la violencia se fortalece a partir de la reproducción de imágenes, cuyos mensajes se instalan en el imaginario social. De ahí que como dice la canción de José Alfredo Jiménez, en el México actual, literalmente “la vida no vale nada”.

Por eso es que no vemos gran diferencia entre las imágenes de la nota roja y las del periodismo de investigación, entre las fotografías de los medios de derecha y los de izquierda. Parece que esa forma de mirar y de valorar la vida ya está instalada. Hay una domesticación de la mirada, como dice Frederic Jameson (JAMESON, 1995), y no estamos ni siquiera pudiendo cuestionar nuestros modos de ver. Por lo tanto, tampoco estamos pudiendo reflexionar hasta qué punto la violencia se sigue reproduciendo, incluso, desde los discursos que aparentemente la denuncian.



DEL FEMINICIDIO A LA VIOLENCIA GENERALIZADA

En el año 2009, el periodista Alejandro Páez Varela apuntaba en el prólogo del libro *La guerra por Juárez*:

Nunca hubo una matanza tan grotesca y tan sangrienta en este país. Nunca en el México moderno. Esta enorme cicatriz marcará a la nación en todas sus expresiones. Lo reflejarán en el futuro inmediato la sociedad, el periodismo, las artes y la literatura. Quedará para los libros de texto (PÁEZ, 2009, p. 14).

Habían pasado dos años del anuncio de la estrategia del Gobierno Federal para combatir el narcotráfico y la delincuencia. Varias ciudades del país habían sido militarizadas, entre ellas, Ciudad Juárez, Chihuahua. Los integrantes del Ejército habían comenzado a hacer funciones de policías. La guerra declarada pareció ser una especie de luz verde para matar gente: fueran integrantes de bandas delictivas o no. Los índices de asesinatos y de desapariciones se dispararon. El Instituto Nacional de Geografía y Estadística, por ejemplo, reportó que entre el 2007 y el 2011 se cometieron 95,632 asesinatos en el país (LANGNER, 2012). Y junto con eso, el bombardeo de las imágenes de la violencia por parte de los medios de comunicación.

En un sexenio, nos acostumbramos a ver fotografías de ejecutados, decapitados, colgados en puentes. La dimensión expresiva de la que habla Segato para explicar el feminicidio se desplazó a otros sujetos: ahora, las víctimas en su mayoría eran hombres jóvenes pobres racializados. Este desplazamiento se puede constatar en el rostro desollado de Julio César Mondragón: lo que tenemos es un cuerpo masculino sobre el que recae toda la brutalidad y todo el exceso, con marcas muy parecidas a las de las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez.

Si las mujeres víctimas del feminicidio son estigmatizadas por el ejercicio de su sexualidad – porque inmediatamente se les pone la etiqueta de “prostitutas”– en el caso de los hombres, el



estigma proviene de su edad y de su clase social: ser jóvenes y tener una situación económica precaria los convierte automáticamente en “sospechosos”. En México, la clase social empata con la raza, ya que la pobreza aquí tiene color. Estos jóvenes pobres, son generalmente morenos o con rasgos indígenas. La violencia generalizada en México, por lo tanto, ha venido a reforzar el clasismo y el racismo, y a partir de esos estándares crea un enemigo interno. Si en las guerras clásicas se luchaba contra un enemigo que solía estar afuera, en esta modalidad de guerra (si es que podemos llamarla así), el enemigo se fabrica al interior. La consecuencia es la ruptura del tejido social. Así lo ha explicado la periodista Marcela Turati:

La violencia se convierte en una amenaza permanente. Instauro el régimen de la desconfianza. Desintegra lazos sociales primarios. Carcome la vida en común. Se aloja donde se desenvuelven las relaciones humanas. Los lugares públicos se vuelven inseguros. Las fiestas ya no convocan gente desde que son profanadas. Los funerales se convierten en ritos privados a los que acuden únicamente los íntimos. Nadie quiere mantener el trato con la familia de un difunto. Todos son sospechosos (TURATI, 2011, p. 71-72).

Una vez más, estamos hablando de un escenario intervenido por cadáveres, solo que ahora expandido a lo largo y ancho del país. Se dice que en los últimos años, México se ha convertido en una gran fosa. Si en un primer momento, los cuerpos elegidos para “escribir” en ellos fueron de mujeres, ahora también son los cuerpos de los hombres jóvenes. Rita Laura Segato diría que asistimos a una feminización de estos sujetos, porque ese fenómeno suele darse con quienes están en una posición vulnerable o han sido directamente derrotados. Como sea, está claro que para el Estado mexicano hay vidas que no importan o muertes que no merecen ser lloradas. La impunidad y la dimensión espectacular de esta violencia han permitido que ésta se extienda y se reproduzca.

Las masacres de Tlatlaya y Ayotzinapa muestran que hay sujetos más vulnerables que otros y que sobre ellos recae la violencia de un Estado cada vez más corrompido, pero también cada vez más autoritario. La comunicación vertical, en este caso, parece ser la más importante, puesto que frente a la fuerza del Estado no hay otra equiparable. En ese sentido, queda la abierta la pregunta de si en México asistimos a una política del miedo dirigida. Si la violencia viene del Estado, hay elementos para pensar que sí.



Ahora que México está cambiando de gobierno, tendremos más pistas para pensar hasta qué punto se trata de una política pensada desde los más altos poderes. Tenemos un gobierno que reconoce explícitamente los niveles alarmantes de violencia que se registran. Pero eso no garantiza que se podrá revertir fácilmente el engranaje de intereses que existen detrás de todas estas muertes. La corrupción de los funcionarios, las bandas delictivas, el poder de los empresarios, la precarización del trabajo, la venta de drogas, la trata de personas y la ruptura de los lazos sociales son algunos de los problemas con los que se tendrá que enfrentar el nuevo gobierno.

BIBLIOGRAFÍA

- » BUTLER, J. *Precarious Life. The powers of mourning and violence*. London & New York: Verso, 2006.
- » JAMESON, F. *As marcas do visível*. Brasil: Editorial Graal, 1995.
- » PÁEZ, V. A. *La guerra por Juárez. El sangriento corazón de la tragedia nacional*. México: Planeta. Temas de hoy, 2009.
- » SEGATO, R. L. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes. Buenos Aires, 2003.
- » _____. Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente. En: BELAUSTEGUIGOITIA, M.; MELGAR, L. (Coord.). *Frontera, violencia, justicia: nuevos discursos*. México: PUEG-UNAM, UNIFEM, 2007. p. 41.
- » TURATI, M. *Fuego cruzado. Las víctimas atrapadas en la guerra del narco*. México: Grijalbo, 2011.
- » WASHINGTON, V. D. *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*. México: Océano, 2005.
- » Consultas en Internet:
- » CONSEJO DE LA JUDICATURA FEDERAL. *Sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos sobre el caso del Campo Algodonero*. Disponible en: <<https://www.cjf.gob.mx/Reformas/articulosInteres/Caso%20Campo%20Algodonero.pdf>>.
- » LANGNER, A. Calderón, la tragedia en derechos humanos. *El Economista*, Ciudad de México, Nov. 2012. Disponible en: <<http://eleconomista.com.mx/sociedad/2012/11/19/calderon-tragedia-derechos-humanos>>. Accedido el 24 de enero del 2015.



TEATRO NO CÁRCERE FEMININO¹

SIMONE REQUIÃO

**Doutoranda do Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas
(PPGAC) da Universidade Federal
da Bahia (UFBA)**

1 Este artigo tem como base textual a dissertação de mestrado: Prisões, Pistas e Encadeamentos: Uma experiência de Teatro no Conjunto Penal Feminino (CPF) – Salvador.

RESUMO

No presente artigo, discuto a diversidade e singularidade que acontecem no espaço de restrição em Salvador: Conjunto Penal Feminino (CPF). Dialogo com e sobre as mulheres presas, como se processa os mecanismos de mortificação do “eu” e, por fim, apresento o Teatro da Oprimida como rota alternativa, consolidando-o como ato de resistência, a partir da escuta, da identificação de opressões, da partilha coletiva dessas opressões e da sua reconfiguração na perspectiva de reorganização pessoal e coletiva, vivenciada durante os processos da encenação em 2014 e 2017/2018. Nesse período, foram realizados dois projetos sucessivamente, o primeiro foi o projeto *Dialogando com a liberdade* e o outro aconteceu durante a pesquisa de mestrado, onde foram ofertadas oficinas de teatro, que nomeei de *Reencontro com o presídio*.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro.

Cárcere feminino.

Transgressão.

ABSTRACT

In this paper I discuss the diversity and uniqueness that happens in the restriction space in Salvador: Female Criminal Set (CPF). I Dialogue with and about women detained, how the mechanisms of mortification of the self are processed, and finally, I present the theater of the oppressed as an alternative route, consolidating it as an act of resistance, from the listening, the identification of oppressions, from the collective sharing of these oppression and its reconfiguration in the perspective of personal and collective reorganization, experienced during the staging processes in 2014 and 2017/2018. During this period two projects were carried out consecutively. The first one was the Dialoging with freedom project and the other happened during the master's research, where theater workshops were offered, which I named Reencounter with the prison.

KEYWORDS:

Theater.

Female prison.

Transgression.



INTRODUÇÃO

Por que realizar uma pesquisa no ambiente prisional feminino? Será que pela complexidade de papéis sociais atribuídos a nós? Será que pelas responsabilidades socialmente imputadas que se configuraram quase como uma missão moral? Creio que pelo fato de me reconhecer como mulher, compreender as desigualdades e discriminações contra nós, por não aceitar os valores arrogados, a empatia pelas mulheres que se encontram encarceradas, pelo medo de perder a liberdade, por perceber o discurso opressor, paternalista, machista e sexista, presente em nosso cotidiano, que resulta em violência contra todas nós, mas principalmente por perceber o teatro como uma rota alternativa, ato de resistência, que possibilitou que todas nós, participantes do projeto, dialogássemos e reconfigurássemos nossas opressões.

Neste diálogo selecionarei aquilo que emergiu com mais potência às memórias vivenciadas durante o encontro de teatro realizado no cárcere feminino. Minha trajetória no Conjunto Penal Feminino (CPF²) foi rizomática³, um deslocamento com implicações ética-estético-políticas. Desloquei-me por linhas que apontavam para as diversidades e singularidades do encarceramento feminino. A princípio só o fato do confinamento num mesmo ambiente já faz eclodir a multiplicidade que habita as diferentes formas de pensar, de se relacionar, de agir, em cada personalidade, crenças, lembranças de um tempo passado, perspectivas futuras. Contudo, ao mesmo tempo, percebi que a singularidade de cada história de vida tinha elementos disparadores de batalhas políticas que poderiam ser reveladas por meio do teatro do oprimido, ou das oprimidas.

DIVERSIDADE E SINGULARIDADE NA PRISÃO

As instituições totais⁴, aqui no caso, as prisões, limitam o fluxo entre o dentro e o fora, e conseqüentemente alteram o curso da vida de quem

2 Complexo penitenciário, no Bairro da Mata Escura, Salvador, Bahia. Está subordinado à Secretaria de Administração Prisional e Ressocialização do Estado da Bahia; a Diretora responsável pela unidade é Luz Marina Ferreira Lima da Silva. O estabelecimento público foi fundado em 08 de março de 1990, no início tinha capacidade para acolher 64 mulheres. Hoje tem capacidade para atender 132 mulheres custodiadas em caráter provisório ou sentenciadas, nos mais diferenciados regimes penais: fechado, semiaberto e aberto. Durante o projeto em 2014, se encontravam 185 mulheres e em 2017/2018 encontram-se 102 mulheres presas.

3 Conceito utilizado por Deleuze & Guattari, em *Mil Platôs I* (1995, reimpressão 2000) sobre o que é rizoma: “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.”

4 Goffman (1961, p.17) nomeia o espaço prisional de instituições totais. O grau de fechamento do presídio, segundo sua perspectiva, seria



está dentro, de forma repressiva e disciplinar, mas também de quem está fora, que por razões diversas decide entrar em contato com esse ambiente. Desta forma, uma característica própria do encarceramento é o processo de desculturação, que padroniza e “mortifica o eu” da pessoa presa. Mas para iniciar este diálogo, deixo franca a minha proposição para o leitor: não acredito que a severidade das penas, tampouco que sua longa duração seja capaz de resolver questões que passam por disparidades sociais e políticas. Tenho afinidade com aqueles que compreendem o grande fracasso da instituição prisão, cujos efeitos nocivos são visíveis. Mesmo porque a “máquina-prisão”, como nomeia Foucault (1987, p.198), a meu ver, nunca teve como desígnio a humanização, nem seus muros são sinônimos de segurança ou tranquilidade; também, não acredito que sua existência exima a responsabilidade da sociedade, que por sua vez, tenta invisibilizar o contexto do crime, enfatizando somente o personagem criminoso(a), para se sentir retribuída com o seu sofrimento e/ou desaparecimento.

Penso que analisar o encarceramento, principalmente feminino, requer um esforço para além do crime, demanda a compreensão dos diversos aspectos sociais e políticos de onde seus muros emergiram. A prisão sempre foi um espaço utilizado pela sociedade e/ou Estado para expurgar as diferenças, a princípio guardando-as para executá-las com crueldade e, posteriormente, para invisibilizá-las, tentando retirá-las do centro das discussões. Desta forma, o encarceramento tem por objetivo dominar e docilizar corpos para que estes sejam úteis economicamente⁵, para agir diretamente na administração do tempo da pessoa condenada e, no caso do Brasil, aquelas e aqueles que ainda não foram condenadas(os), mas se encontram na prisão “provisoriamente” aguardando sentença.

A padronização presente no encarceramento, ou seja, o processo de institucionalização a que a pessoa presa é submetida, reforça o abismo social, homogeneiza a diversidade e afeta as identidades de quem lá se encontra. No caso da prisão feminina, o fardo acaba sendo pior, pois, além de todas as perdas, essas mulheres são vítimas de uma estratégia de controle eficaz, produzida para normatizar a moralidade de um estereótipo, cujo único foco é caracterizar pejorativamente esta mulher, desconsiderando sua condição de estar no mundo e de se relacionar com ele. Este é um pensamento cruel que se faz presente no imaginário coletivo e penetra nas relações vivenciadas no cárcere. Não é explicado geneticamente nem biologicamente, tampouco fisiologicamente, é simplesmente uma condição imputada e alimentada pelo sistema:

do terceiro tipo, ou seja, aquele “organizado para proteger a comunidade contra perigos intencionais, e o bem-estar de as pessoas assim isoladas não constituir um problema imediato...”

⁵ Ver *Vigiar e Punir* (FOUCAULT,1987).



Os depoimentos de guardas e internas apontam algumas das razões para a diferença entre prisões masculinas e femininas: “Em presídio de homem tem mais união... Há mais respeito entre guardas e presos... Se não há respeito um preso mata o outro, não há fofocada”. “Os homens se respeitam e procuram se entender. Fica feio para homem ficar de disse me disse, não é? Já mulher gosta de fofoca”. “Em cadeia de homem eles se respeitam mais, são mais amigos. Mulher é invejosa, egoísta e interesseira”. (LEMGRUBER 1999, p.94)

Durante o projeto *Dialogando com a liberdade (2014)*⁶, os discursos também tinham o mesmo conteúdo moral com relação à mulher presa. Ouvi o relato de uma agente penitenciária que ajudou nos preparativos da festa realizada no CPF, em comemoração ao dia das crianças, para os filhos e filhas das presas:

Odeio presa... a festa era para as crianças que pagam pela inconsequência de suas mães, que deveriam pensar neles antes de fazerem o que fizeram para estarem aqui nesse lugar. Onde já se viu isso? É feio demais, principalmente, sendo mulher. (Agente penitenciária do CPF, 2014)

As mulheres presas encontram grandes desvantagens, pois são apontadas e reconhecidas, de maneira peculiarmente machista, pelo fracasso mediante o suposto papel feminino que deveria desempenhar socialmente, entretanto, por se encontrarem presas supõe-se o não desempenho deste papel. E, assim, o merecimento do sofrimento causado pelo encarceramento. Dentro do cárcere são impelidas a não se socializar, o sistema fomenta o discurso desagregador como forma de desarticulá-las.

As mulheres com quem compartilhei experiências durante o encontro no presídio são mulheres fortes, que não se conheciam até o encarceramento, com diferentes formas de pensar, de organizar desde as tarefas triviais até a organização da própria vida, de resolver questões, de compreender o mundo, de falar da família, dos amores, das frustrações, da liberdade, de si mesmas e de suas identidades. A ausência de liberdade as unia em uma mesma unidade prisional, em uma mesma galeria, em uma mesma cela. Deste jeito, conviviam ininterruptamente 24 horas do seu dia, em um mesmo espaço, sem a menor privacidade, fazendo forçosamente juntas desde as necessidades básicas, como ir ao boi⁷, até a participação nas atividades realizadas no presídio,

⁶ Projeto contemplado no edital de Cultura; Calendário das Artes, em 2014 e realizado no CPF.

⁷ As mulheres presas nomeiam o banheiro de boi.



sendo que estas, supostamente, deveriam ser “facultativas”. Só neste momento, a configuração dos grupos se modificava, mesmo assim, estas formações só eram validadas pela administração do presídio, não eram escolhas pessoais. Contraditoriamente a esta perspectiva, durante as oficinas de teatro realizadas no CPF, mesmo em grupo, a singularidade de cada mulher era respeitada. Desta forma, o sentimento de pertencimento se constituía por meio da solidariedade, que é a base do Teatro do Oprimido, confiança e ressignificação de padrões que não nos cabem. Talvez, esse motivo responda às dificuldades enfrentadas durante a realização das oficinas de Teatro no cárcere.

São muitas as opressões no ambiente carcerário. A primeira e macro opressão que observei foi aquilo que Goffman nomeou de “desculturamento - isto é, ‘destreinamento’ que torna a pessoa presa temporariamente incapaz de enfrentar alguns aspectos de sua vida diária” (GOFFMAN, 1961, p.23). Isso fica bem nítido na mecânica rotina da prisão, que acaba retirando da pessoa presa a possibilidade de sonhar. O ambiente de restrição consome pouco a pouco a autonomia da pessoa, estagnando a necessidade de pensar e de criar, conduzindo-as a obedecer à rigidez do sistema, para assim evitar sanções. Muitas tensões circundam este espaço fechado e as possibilidades de romper barreiras, para quem está lá dentro, é quase nula. Assim, a adaptação acaba sendo uma alternativa cabível, que escoa para o processo de institucionalização, iniciando assim a “mortificação do seu eu”.

Desde a admissão no presídio, a pessoa que está encarcerada perde a possibilidade de concretizar ações básicas, cotidianas, ações que realizamos sem nos darmos conta. Nas instituições totais, estas pessoas têm suas vidas administradas e reguladas:

Em primeiro lugar, todos os aspectos da vida são realizados no mesmo local e sob uma única autoridade. Em segundo lugar, cada fase da atividade diária do participante é realizada na companhia imediata de um grupo relativamente grande de outras pessoas, todas elas tratadas da mesma forma e obrigadas a fazer as mesmas coisas em conjunto. Em terceiro lugar, todas as atividades diárias são rigorosamente estabelecidas em horários, pois uma atividade leva, em tempo predeterminado, à seguinte, e toda a sequência de atividades é imposta de cima, por um sistema de regras formais explícitas e um grupo de funcionários. Finalmente, as várias atividades obrigatórias são reunidas num



plano racional único, supostamente planejado para atender aos objetivos oficiais da instituição. (GOFFMAN 1961, p.17 e 18)

Estes aspectos podem ser confirmados com a leitura dos textos que fazem parte do acervo do Projeto *Dialogando com a Liberdade* para elaboração de cenas teatrais, onde elas expressam as fontes da “mortificação do eu”⁸ durante o processo de adaptação física e simbólica no presídio: “Tudo em casa! Já tô me acostumando... oito horas café, onze e trinta a rampa, três e meia sopão e as quatro horas... Boa noite!” (K participante do Projeto *Dialogando com a Liberdade*, 2014).

No texto de F, podemos constatar que, no doloroso processo de adaptação, a “mortificação do seu eu” acontece por meio da dor da ausência e anulação de sua existência: “Não quero que ela saiba. Eu liguei para ela e disse: *Mamãe vai trabalhar em um lugar que não tem telefone, por isso não vou mais poder ligar...* Só não sei se ela acreditou! Eu só queria estar com ela...”

No caso de **Indi**, o mais impactante foi verificar como o Estado, na figura do defensor público, se apropria da vida da presa. Durante a oficina de teatro, ela sempre foi muito tímida e retraída, depois de muitas tentativas conseguiu participar intensamente e se integrar ao grupo. Em sua **última aula** (nem ela mesmo sabia que seria a última), pediu o lápis de olho emprestado e explicou que era para se arrumar, pois sua audiência estava marcada para o dia posterior. **Indi** conseguiu o alvará de soltura (no mesmo dia do encerramento do projeto), uma pena que não tinha noção sobre o motivo pelo qual a liberdade foi conquistada, só soube durante a audiência, quando o advogado alegou para o juiz que ela era portadora do HIV.

Os efeitos dessas perdas são devastadores, as mulheres presas precisam implorar por um atendimento médico, por um remédio, pelo defensor público, para saber sobre o andamento de seu inquérito, sobre sua família, filhos e assim por diante. Conforme menciona Maia e colaboradores, desde o início, as prisões sempre objetivaram segregar e tirar do convívio aqueles que não são rentáveis ao Estado: “O que se pretendia naquela época era mais do que tudo o disciplinamento dos corpos e mentes rebeldes em instrumentos dóceis de serem controlados” (MAIA *et al.*, 2009, p.13).

⁸ Processo que suprime a “concepção de si mesmo” e a “cultura aparente” que carregada da sua vida “familiar” e “civil”. Conceito que pode ser verificado na obra de Goffman (1961, 2008), no primeiro artigo: As características das Instituições Totais.



QUEM É A PESSOA QUE ESTÁ ATRÁS DAS GRADES?

Mas quem é a pessoa condenada? Qual a fronteira entre a justiça e a punição? Uma herança racista deixada sob o corpo daqueles que são desfavorecidos economicamente? Uma parte grande da população está encarcerada mesmo fora do cárcere, essas pessoas são desfavorecidas social e economicamente, e inconstitucionalmente seus direitos são negados com frequência. A sociedade capitalista estimula a existência dos “bodes expiatórios”.

Sabemos que, no exemplo do Brasil, em pleno século XXI, existe um sistema prisional, cujos presos e presas têm cor, idade e endereço, a “seleção” não é aleatória, a maioria é de jovens negros e negras, que residem nas periferias. E isso não é um pensamento que criei agora, mas consta nos dados do governo, tabulados nos relatórios das informações prisionais, ecoam na voz de desembargadores, advogados, professores, antropólogos, na própria juventude, entre outros:

Nós temos [...] a taxa de crescimento da população carcerária mais veloz do mundo, nenhum país está investindo tanto em encarceramento e nessa escala tão assustadora e tão assombrosa quanto o Brasil, são jovens pobres, frequentemente negros que foram capturados em flagrante, negociando substâncias ilícitas, sem uso de arma, sem prática de violência e sem vínculo com organização criminosa. Mas nós tratamos de reparar essa ausência de vínculo com nossa política genial, que é de depositar esses jovens nas sucursais do inferno, fazendo-os conviver com aqueles que já desenvolvem uma carreira criminosa bem organizada... (SEM PENA, 2014, 55'11'')⁹

Temos uma população carcerária¹⁰, onde 64% das pessoas presas são negras. Devemos atentar para os dados que apontam que na população brasileira acima de 18 anos, em 2015, a parcela negra representava 53%, faço esse contraponto para não deixar brecha de interpretações muito

⁹ Transcrição de um fragmento (relato de Luiz Eduardo Soares – antropólogo e escritor) do documentário: *Sem pena* (ver na referência)

¹⁰ Dados do sistema de Informação Penitenciária (INFOPEN), 2016, com base na amostragem correspondente a 72% da população carcerária total.



comum do tipo: “se temos uma população onde a maioria das pessoas são negras, nada mais justificável que isso se reflita na prisão”. Os percentuais acima citados denunciam a “sobrerrepresentação deste grupo populacional no sistema prisional”. Outro dado relevante é que majoritariamente, a população encarcerada é de jovens entre 18 a 29 anos, esse grupo compõe 55% (dos 75% analisados) da população carcerária, contra 18% deste mesmo grupo no Brasil. Com relação à escolaridade o percentual é 75% composto por pessoas analfabetas, alfabetizada informalmente e com nível fundamental incompleto e completo, sendo que o ensino fundamental completo corresponde ao percentual de 14%. Penso que mais assustador que tudo isso é que corrobora com o questionamento acima é que, nas prisões brasileiras, cerca de 40% dos presos e presas são provisórios, aqueles que ainda não foram julgados (as).

O sistema é excludente, racista e sexista. Dados oficiais¹¹ revelam que, no Brasil, 45% de mulheres presas ainda não foram julgadas, e daquelas que foram condenadas, 70% têm sua pena de prisão estipulada em oito ou mais anos de reclusão, mesmo no caso de crimes menos graves, significando que é imputado a elas o regime fechado. Isto revela que sua pena é mais dura se comparada à pena aplicada aos homens por um mesmo crime cometido, além da persistência do confinamento como medida de ratificar sua culpa.

Na Bahia, 71% das mulheres presas não foram julgadas. O perfil da população feminina encarcerada é composto por 86% de mulheres negras, 57% são mulheres jovens, cuja faixa etária está entre 18 e 29 anos, 44% têm até o ensino fundamental incompleto, sendo que 55% dos aprisionamentos correspondem ao tráfico de drogas. Esses dados só confirmam aquilo que foi verificado durante o Projeto *Dialogando com a Liberdade* e no *Reencontro com o presídio* – durante o mestrado, cujas participantes da oficina de Teatro eram mulheres jovens, com filhos pequenos, provedoras de sua família, com baixa escolaridade, a maioria coadjuvante no crime, presas porque realizaram pequenos serviços relacionados ao tráfico de drogas com ou para seus companheiros, ou porque estavam presentes no mesmo ambiente deles no momento da prisão em flagrante.

Existem na Bahia, hoje, 27 estabelecimentos prisionais, incluindo anexos e excluindo a Central Médica, sendo que 11 estão na capital e 16 nos interiores¹²; destes, 04 estão em fase de implantação, 09 deles são destinados a ambos os sexos, 13 atendem a presos do sexo masculino e somente 01 é destinado ao sexo feminino. Os dados ainda revelam que a população feminina presa no Estado da Bahia corresponde a 540 mulheres. Sendo que 338 são provisórias, 130 estão

11 Informação Penitenciária (INFOPEN – Mulheres 2014 e 2016)

12 Dados copiados do site da Secretaria de Administração Penitenciária e Ressocialização, datado de 10 de agosto de 2017.



no regime fechado, 68 no regime semiaberto e 04 cumprindo medida de segurança. Talvez, por conta deste percentual, o que não justifica, acredite-se que não há necessidade de especificidades referente a gênero, o que pode ser verificado quando observamos que as mulheres em sua maioria ficam distribuídas em unidades, onde somente 29% dessas unidades têm berçário e/ou centro de referência materno-infantil e nenhuma delas possui espaços de creche destinados a receber crianças acima de 2 anos, nem mesmo no único estabelecimento inteiramente feminino. Fica nítido que a mulher é violentada várias vezes, pelo simples fato de ser mulher. Além da perda da liberdade, seu grito é totalmente surdo e seus direitos são violados. Estes dados representam somente, uma pequena parte de um sistema maior, que é o Sistema Prisional Brasileiro:

No Brasil, 508 estabelecimentos penais com mulheres, dos quais 58 exclusivamente femininos e 450 para ambos os sexos. Nos mistos, há pavilhões e celas adaptados, porém, nada que signifique real diferença nas instalações destinadas aos homens, o que revela, na prática, que as políticas de execução penal simplesmente ignoram a questão de gênero. (Comissão Parlamentar de Inquérito - Sistema Carcerário 2009, p.283)

São muitas as mazelas das mulheres nessas instituições de caráter total despreparadas para recebê-las, suas necessidades básicas não são atendidas, desde, como vimos acima, a adequação do espaço físico até questões referentes a sua saúde, passando pela ausência de elementos básicos de higiene, para exemplificar, cito a questão dos absorventes que são doados em ações religiosas ou por ONG. Durante o projeto *Dialogando com a Liberdade*, muitas mulheres no dia da entrega dos absorventes pediam para sair da atividade alegando que se não fossem contempladas acabavam tendo que usar miolo de pão para suprir esta necessidade.

Contudo, o que mais me indignou foi ver de perto a violação do direito ao parto com o mínimo de humanização, o direito à maternidade e acompanhamento de seus filhos. Digo isso porque a maternidade estabelece uma das diferenças que não é considerada no sistema prisional, ao contrário, acaba se transformando em mais uma punição enfrentada pelas mulheres encarceradas no Brasil. Apenas 27,45% dos estabelecimentos têm estrutura específica para gestantes, 19,61% contam com berçários e somente 16,13% mantêm creches (CPI, 2009, p.283).



Levar o teatro para o presídio me possibilitou conhecer a realidade do cárcere feminino. O Conjunto Penal Feminino de Salvador (CPF) indiscutivelmente é uma instituição total. As barreiras de contenção desenham um labirinto de calabouços, guardado por trancas e chaves que controlam até mesmo o pensamento mais íntimo da pessoa, seja ela presa, pesquisadora ou detentora das chaves.

A estrutura do prédio do CPF tem caminhos de grades, concreto, barreiras reais e simbólicas que ativam o imaginário que esboça um espaço outro, que por sua vez está dentro do espaço físico, real. A primeira vez que entrei no presídio feminino, encontrei **Je** que estava na sala polivalente indócil, gritando por justiça e bradando que sabia os seus direitos: “Ohhh prezada¹³, eu estudei a noite inteira e tenho direito de fazer minha prova, isso não é justo, tenho direito de fazer a prova no ENEM! Eu sei de meus direitos... Oh prezada... será que ninguém me escuta?” A voz de **Je** ecoava surdamente pelas 64 celas coletivas que ficam distribuídas num pátio constituído por 8 galerias (A – H), cada galeria contém 8 celas, um espaço de convivência e 2 celas individuais, essas ficam fora do pátio e próximas da sala polivalente, nomeadas de cela do seguro. Cada cela possui bicama, prateleira, banheiro com vaso sanitário (chamado de boi), em condições precárias. Cada cela tem em média três presas que compartilham o mesmo banheiro.

Na rotina do presídio, as internas fazem três refeições diárias. O tempo de pátio para tomar sol é de quatro horas, com frequência diária. O horário de visita é das 9 às 15h, com a frequência de duas vezes por semana. As atividades educacionais acontecem em duas salas específicas com duração de quatro horas diárias, conforme descrito em relatório¹⁴. Também fica registrado, no mesmo relatório, que não há trabalho voltado para a reinserção social, assim como o trabalho que acontece, normalmente na limpeza, não é remunerado. Não existem atividades esportivas, recreativas e/ou culturais. Há uma biblioteca, mas pouco visitada, as internas que cuidam desse espaço são escolhidas pela coordenação. Não existe berçário ou creches para abrigar crianças de seis meses até sete anos e tampouco seção específica para gestante e parturiente nos estabelecimentos penais femininos. Segundo o mesmo relatório de inspeção, cerca de 40% das mulheres do CPF fazem uso de psicotrópicos e 10% são portadoras do HIV.

Todos esses dados se confrontam com as permanentes queixas das mulheres que vivem o cotidiano do cárcere baiano, seus relatos são oficializados por meio de CPI e relatórios de inspeção, dentre as queixas encontram-se:

13 Nome que as presas dão as Agentes Penitenciárias

14 Relatório de inspeção em estabelecimentos penais do Estado da Bahia de 2013 e 2015.



Dificuldade de acesso ao atendimento de saúde e de assistência social; alimentação precária (comida azeda e crua, leite e mingau azedos, peixe podre e que a carne de porco oferecida no dia da inspeção estava crua); ociosidade por falta de atividades laborais (a unidade não oferece oportunidade, como a realização de curso profissionalizante; não há oficinas de trabalho); falta de assistência jurídica; falta de assistência médica e odontológica; revista severa com os familiares (mesmo com o banco detector de metal; também gritam com a visita); restrição para entrada de alimento; uso desnecessário de algema e, por isso, causando constrangimento; impedimento de visita íntima para as presas que têm apenas união estável; as presas que não têm visita ficam trancadas na cela no dia da visita. (Relatório de inspeção de estabelecimentos penais do Estado da Bahia, 2015, p.183)

Este registro expõe com crueza o modo como as mulheres encarceradas são reduzidas. Quanto se trata da visita íntima, observei durante o ano de 2014 e 2017/2018, as internas têm “direito” à visita íntima desde que sejam relações heterossexuais (mesmo constando no Art. 2º da Resolução Conselho Nacional de Política Criminal e Penitenciária nº 4, de 20 de junho de 2011 que a visita íntima contemplará “às pessoas presas casadas entre si, em união estável ou em relação homoafetiva”)¹⁵, que ocorrem mensal ou quinzenalmente, contudo depende de um cadastramento, agendamento. A maioria das mulheres são encaminhadas ao presídio masculino para encontrar seus parceiros, visto que na maioria dos casos eles também se encontram presos. Com relação ao relacionamento homossexual, não é permitido, tampouco considerado, segundo relato das internas do CPF. Lemgruber(1999) menciona que a repressão ao homossexualismo em prisões femininas é mais intensa, além de envolver uma gama de problemas diversos, como a própria dificuldade de conceituar o que é homossexualismo dentro da instituição prisão, segundo as observações e entrevista que realizou no Talavera Bruce¹⁶. Contudo, explica que o motivo para essa repressão diz respeito ao enfraquecimento do sistema estrategicamente montado para funcionar com base em delações, parte de um sistema de recompensa e privilégios que existe para manter a ordem, visto que essas relações em se tratando de prisões femininas têm a premissa de “contatos repetidos, carregados de afetividade”.

Fica claro como as perdas são incontáveis para as mulheres: perda de autonomia e do seu papel social; perda de seus itens pessoais; passam pelo processo de desculturação; o distanciamento

15 Informação Penitenciária (INFOPEN – Mulheres 2014 e 2016).

16 Penitenciária Feminina, no Rio de Janeiro, onde Lemgruber realizou sua pesquisa.



familiar; as condições insalubres e inadequadas; a submissão aos procedimentos disciplinares; regulação de sua vida diária; perda do direito à visita íntima em sua unidade prisional; o difícil acesso à justiça, à saúde, à educação, à cultura, à privacidade e, com isso, a artigos de higiene pessoal; além da inserção de uma identidade outra: a identidade da presa. Essas mulheres têm histórias de vida diversas, o cárcere é apenas uma das histórias, talvez a que deixe marcas irrecuperáveis.

O TEATRO É UM ATO DE RESISTÊNCIA

O teatro é uma rota alternativa, uma linha de fuga, no caso do encarceramento? Neste contexto, destaco que escolher a estética do Teatro das Oprimidas¹⁷ foi uma decisão política e que, durante os projetos *Dialogando com a Liberdade (2014)* e *Reencontro com o presídio (2017/2018)*, cerca de 40 mulheres se encontraram e dialogaram de forma horizontal sobre suas opressões, prazeres, descobertas e perspectivas futuras, buscando estrategicamente, pelo viés do teatro, visibilizar o que era invisível, se conectar com suas orientações e dar voz ao seu grito surdo.

Corroboro com o fundamento do Teatro do Oprimido (TO) quando Boal (2009) menciona que a expressão deveria ser um direito humano universal, não podemos ficar reféns de uma única e dominante forma de fazer teatro. O TO é uma linguagem alternativa que propõe a troca por meios estéticos da imagem, palavra e som. Desta forma, a produção de expressões, que consideram os diferentes saberes é democratizada, ampliando as possibilidades e acesso para todas e todos.

Realizamos as três transgressões propostas pelo TO e mantidas pelo Teatro da Oprimida: derrubamos o muro entre artista e não artistas, entre palco e plateia e entre espetáculo teatral e vida real. Desta maneira, alguns “achados” significativos surgiram durante o percurso, se misturam à estética do TO: teatralidade triangular no presídio; poética do deslocamento e, nas linhas cruzadas, encontramos um possível eixo de potência, a zona de transgressão.

¹⁷ Bárbara Santos, curin-ga do Teatro do Oprimido, é difusora do Teatro da Oprimida, inovadora experiência estética que se fundamenta no Teatro do Oprimido e se aprofunda nas opressões enfrentadas por pessoas socializadas como mulheres.



A teatralidade triangular surge da interferência da oficina de teatro das oprimidas na rotina do CPF, pois havia o cruzamento entre as diferentes perspectivas de se perceber o cárcere. Grande parte da equipe que trabalha no presídio e até mesmo os visitantes, ao se perceberem fazendo parte de um contexto artístico, passaram a ter uma relação diferente com o espaço. Assim, por vezes foram espectadores em processo, mesmo que descrentes da eficácia dele, outras atuavam, pois havia uma necessidade de mostrar a reprise da rotina de trabalho, no caso dos funcionários e/ou no caso dos visitantes, a necessidade ou tentativa, bem discreta, de chamar a atenção para a invisibilidade, ou até mesmo arbitrariedade institucionalizadas. Estas questões acabavam fazendo parte do repertório das participantes da oficina, ou seja, a relação que acontecia entre as participantes, a equipe do presídio e visitantes eram discutidas e criava-se estratégias para transformá-las em elementos da encenação.

Os jogos e improvisação a partir do teatro imagem, no início, recaíam sobre regras rígidas e duras que elas mesmas se exigiam no processo de criação das cenas. Muitas vezes, elas potencializavam características que reproduziam a leitura que a sociedade fazia delas, ou seja, reforçavam o estereótipo. Mas gradativamente elas passaram a perceber a polaridade entre o “ser preso”, aquele que tem que seguir tanto as regras da prisão, como a da “sociedade” encarcerada da qual faz parte e o “ser em voo” que surgia quando elas se permitiam imergir no processo de criação e reconfiguravam o espaço prisional, a partir da experiência teatral, da entrega ao processo, da observação do seu eu em cena e da reconfiguração das opressões identificadas.

Todas nós, ora éramos atuantes na cena, ora éramos espectadoras da cena, constituindo um processo misto, mediado por uma (re)interpretação que fazíamos de nós mesmas e de situações socialmente vividas. Somos pontos de teatralidade quando criamos situações nas quais o nosso próprio eu, que pode ser também um “eu” do outro, um “eu” que se relaciona, que não é *uno*, que precisa sobreviver a esse espaço de restrição, que tem um olhar estético sobre esse espaço, um “eu” que sobrevive cotidianamente ao “(des)treinamento”, vive entre o dentro e o fora e, assim, tenta reencontrar algumas memórias, mesmo num espaço adverso. Este “eu” que se desloca entre a realidade do presídio e as reinvenções teatrais, em busca de sua própria criação. Fundamentada nas linhas política, poética e estética do Teatro do Oprimido é fácil perceber que “todo ser humano é teatro” e que o processo coletivo e artístico estimula o pensamento crítico sobre a sociedade e a manipulação do sistema.



Os deslocamentos entre dentro e o fora, entre passado e presente e entre os 'eus' que habitam em nós, nomeio de poética do deslocamento, que na verdade é uma apropriação dos conceitos que Hall (2003) utiliza para explicar deslocamentos nas posições de poder de um determinado grupo social. No meu caso, utilizo para explicar o "ato" de se colocar em situação de jogo, onde todas nós estávamos ligadas por dois pontos comuns: o CPF e o TEATRO. Essa é uma forma híbrida de deslocamento entre mulheres que não se conhecem, que desconfiam e se reconhecem umas nas outras, mas compartilham o mesmo espaço dentro do presídio. Estar presa é estar em situação de identidade, em situação de invisibilidade, em situação de violência num tempo e espaço que não condiz com o habitual. Quando levo o teatro para o presídio, subjetivamente trago todas essas distâncias e ausências e as coloco num tempo presente, de forma objetiva, por meio de um fazer que involuntariamente desloca-se através de jogos, identidades que se questionam, se descobrem e se revelam contando histórias, criando novas histórias, rotas de possibilidades, onde permitisse a dissolução de estigmas e identidades rígidas, mesmo que por instantes.

O entrelugar é o espaço entre o "jogo e a realidade". No caso desse estudo, considero que a oficina de teatro é o lugar do "jogo", o presídio é o lugar da "realidade" e a zona de transgressão é o espaço de criação. O interesse de Ryngaert pela situação de "entrelugar" é por ele constituir um espaço que não está "nem no sonho nem na realidade, mas numa zona intermediária que autoriza a multiplicação das tentativas com menores riscos" (RYNGAERT, 2009, p.24). Compreendi que é no "entrelugar", na zona intermediária – ou, como gosto de chamar, zona de transgressão – onde o pensamento se desamarra das grades e celas e alça voos, abrindo espaço para a criação.

Assim, percebo que o limite próprio do espaço de restrição e a liberdade do ato criador possibilitaram, de alguma forma, que parodiássemos Boal (2009) e Deleuze (1999): "não vamos pedir licença, é um direito nosso, em nome da nossa criação temos algo a dizer para vocês". A resistência foi o próprio ato de criação, foi o que nos moveu a inventar e nos reinventarmos, mesmo que num espaço tão árido.



CONSIDERAÇÕES MOMENTÂNEAS

Neste terreno movediço, alguns pontos tornaram-se evidentes: o primeiro deles é que o encarceramento reduz a pessoa ao crime cometido, numa tentativa de extorquir sua singularidade. O outro é que o encarceramento é o pior dos fracassos e reflete as nossas próprias mazelas. O terceiro ponto é que a oficina de Teatro das Oprimidas foi um potente dispositivo de resistência. “Fazer” teatro no presídio feminino permitiu que nós, pessoas socializadas como mulheres, participantes do processo desta pesquisa, nos lançássemos num espaço onde foi necessário ter “olhos fixos, ouvidos atentos para ver o que se passa em torno”, deixando “o pensamento em voo”¹⁸. O fato é que os padrões impostos socialmente, para nós que nascemos com uma aparente genitália, biologicamente definida como feminina, são por vezes cruéis e discrepantes, e no presídio esta circunstância consegue ser ainda pior. Entretanto, essas questões chamaram atenção para importância do ativismo como meio de fomentar políticas públicas que atenda às necessidades das mulheres presas, garantindo seus direitos e a fiscalização na situação de violência vivenciada por mulheres, principalmente as que estão encarceradas.

REFERÊNCIAS

- » BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2009.
- » BRASIL, Biblioteca digital da câmara dos deputados, Centro de Documentação e Informação, Coordenação de Biblioteca. *CPI Sistema Carcerário 2009*. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:iyV6Hlos86kJ:bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/2701+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

¹⁸ Fragmento do livro *Quatrocentos contra um. Uma história do comando vermelho de Lima* (2001), que foi aproveitado para construção da cena de K no Projeto *Dialogando com a Liberdade* (2014)



- » BRASIL, Ministério da Justiça. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – INFOPEN**, Dezembro 2014. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/seusdireitos/politicapenal/documentos/infope_dez14.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- » BRASIL, Ministério da Justiça. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – INFOPEN** Junho 2016. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/news/ha-726-712-pessoas-presas-no-brasil/relatorio_2016_junho.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- » BRASIL, Ministério da Justiça. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – INFOPEN** mulher – Junho 2014. Disponível em: <<http://www.justica.gov.br/noticias/estudo-traca-perfil-da-populacao-penitenciaria-feminina-no-brasil/relatorio-infopen-mulheres.pdf>>. Acesso 12 dez. 2017.
- » BRASIL, Ministério da Justiça. Conselho Nacional de Política Criminal e Penitenciária, Ouvidoria do Sistema Penitenciário/DEPEN. **Relatório de inspeção em estabelecimentos penais do Estado da Bahia**, 2013. Disponível em: <<http://www.justica.gov.br/seus-direitos/politica-penal/cnpcp-1/relatoriosde-inspecao-1/relatorios-de-inspecao-2013/relatorio-de-inspecao-conjunta-ba-versao-final.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2017.
- » BRASIL, Ministério da Justiça. Conselho Nacional de Política Criminal e Penitenciária, Ouvidoria do Sistema Penitenciário/DEPEN. **Relatório de inspeção em estabelecimentos penais do Estado da Bahia**, 2015. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/seus-direitos/politica-penal/cnpcp-1/relatorios-de-inspecao-1/relatorios-de-inspecao2015/relatorio-de-inspecao-conjunta-bahia-2015_versao-final.pdf>. Acesso em: 14 out. 2017.
- » DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**: palestra de 1987. Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www.lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 10 out. 2018.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. São Paulo, SP, Editora 34. 1997.
- » FOUCAULT Michel. **Vigiar e Punir** – nascimento da Prisão. 28ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- » GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo, Perspectiva, 1961.
- » HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.



- » LEMGRUBER, J. **Cemitério dos Vivos**. Rio de Janeiro: Forense, 1999.
- » MAIA Clarissa Nunes *et. al.* (org). **História das Prisões no Brasil**. Vol. I. Histórias e historiografias das prisões Rio de Janeiro: Rocco, 2009
- » RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar e Representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo. Cosac Naify, 2009.
- » SEM Pena. Direção: Eugenio Puppo. Produção: Augusto de Arruda Botelho, Eugenio Puppo, Hugo Leonardo, Marina Dias e Paula Sion de Souza Naves. [S.L.]: Heco Produções e IDDD – Instituto de Defesa do Direito da Defesa. 84min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2pctKmjMigQ&feature=youtu.be>>. Acesso em: 01 jan. 2017.



ENCENANDO GÊNERO EM ESPAÇO DE CONFIANÇA: Experiências pedagógicas do teatro com adolescentes no Colégio Estadual Thales de Azevedo

JOYCE SANGOLETE CHAIMSOHN

Professora, artista e pesquisadora, licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Nacional de Costa Rica, com monografia defendida em 2014; Mestra em Artes Cênicas pelo programa PPGAC/UFBA com dissertação defendida em 2018; professora de teatro no Centro Cultural Ensaio e facilitadora no programa Arvorar Jovem.

ANTONIA PEREIRA

Atriz e dramaturga, graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (1992); Mestre (DEA) em Litterature Française pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1994); Doutora em Lettres Modernes pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1999) e Pós-Doutora em Dramaturgia pela Université du Québec à Montréal – UQAM (2006). Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) por duas gestões consecutivas - biênios 2007/2009 e 2009/2011. Também foi Secretária eleita para o biênio 2000/2002 da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação Em Artes Cênicas. De abril de 2011 a abril de 2018 coordenou a Área de Artes/ Música na CAPES. Atualmente é professora Associada IV da Universidade Federal da Bahia, integra os Grupos de Pesquisa DRAMATIS e GIPE-CIT e tem experiência na área de Teatro e Dramaturgia, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: drama, ator, pesquisa em artes e criação.

RESUMO

O presente artigo é resultado parcial de uma pesquisa de Mestrado, intitulada “Encenando Gênero em espaço de confiança: experiências pedagógicas e teatrais com adolescentes” e defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Apresentam-se experiências vivenciadas durante o processo prático realizado no Colégio Estadual Thales de Azevedo, e a partir dessas experiências dialoga-se com questões de gênero, sexualidade e raça, discorrendo sobre alguns conceitos-chaves, tais como transexualidade, gênero e identidade. Quanto ao caminho percorrido, apresentam-se alguns conceitos, elementos e estratégias metodológicas utilizadas durante o processo. Dentro dessas escolhas metodológicas, encontram-se princípios, elementos e técnicas do Teatro do Oprimido, método criado por Augusto Boal, como o Teatro Fórum, o papel do curinga e os *espect-atores*. Ao falar de opressão, e a partir das experiências práticas, e dos lugares de fala dos sujeitos, evidencia-se que não podemos falar de gênero sem recorte de classe, raça, idade.

PALAVRAS-CHAVE:

Gênero.

Sexualidade.

Teatro do Oprimido.

Pedagogia do Teatro.

ABSTRACT:

This article is a partial result of a M.Sc's research entitled "Staging Gender in Confidence Space: Pedagogical and Theatrical Experiences with Adolescents" and defended in the Postgraduate Program in Performing Arts of UFBA. Experiences are presented during the practical process carried out at the Thales de Azevedo State College, and from these experiences, dialogue with issues of gender, sexuality and race, discussing some key concepts such as transsexuality, gender and identity. Regarding the path covered, some concepts, elements and methodological strategies used during the process are presented. Within these methodological choices, there are principles, elements and techniques of the Theater of the Oppressed, a method created by Augusto Boal, such as the Theater Forum, the role of the wildcard and the spectators. When speaking of oppression, and from the practical experiences, and the places of speech of the subjects, it is evident that we can not speak of gender without cut of class, race and age.

KEYWORDS:

Gender.

Sexuality.

Theater of the Oppressed.

Theater Pedagogy.



Partindo do princípio que Sexo/biologia não determina o gênero e de que o corpo também é construído culturalmente, de que não existe corpo antes da linguagem, a filósofa pós-estruturalista Judith Butler nos convida à desconstrução da linha coerente entre sexo-gênero-desejo-prática sexual como “motor” da heterossexualidade compulsória e da heteronormatividade, afirmando que:

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem e masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher e feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2003, p.28)

O objeto privilegiado deste ensaio é a criação teatral ancorada nas questões de gênero, no contexto do Ensino Médio, com alunos/as do 1º, 2º e 3º ano do Colégio Estadual Thales de Azevedo.

Com ênfase nas dimensões estética e político-social dessa arte, o trabalho com esses/essas alunos/as pressupôs uma prática de criação colaborativa em suas dimensões dramaturgica e cênica, a partir de narrativas pessoais, exploradas e resignificadas em cenas de Teatro-Fórum sobre as questões de “identidade de gênero”.

Em todas as fases do processo, a elaboração das cenas de teatro-fórum exigiu uma apropriação conceitual e técnica das premissas e objetivos da Poética do Oprimido, dos elementos problematizados nas narrativas encenadas acerca de gênero e identidade. O presente ensaio é resultado parcial da pesquisa de Mestrado, intitulada “Encenando Gênero em espaço de confiança: experiências pedagógicas e teatrais com adolescentes”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, sob orientação da Professora Antonia Pereira. A dimensão prática da pesquisa foi fundamentalmente determinada tanto por sua dimensão político-pedagógica iminente quanto pelo impacto que os processos engendrados nesses gêneros de “intervenção teatral” provocam na relação entre o espectador e o ator, entre a cena e a vida, entre a arte e a sociedade – o meio escolar, em particular.



ENCONTROS OU QUANDO TUDO COMEÇOU

Quando uma pesquisadora decide trabalhar com um grupo de adolescentes e estudar questões de gênero e sexualidade e quando esse grupo é formado por adolescentes que chegam voluntariamente, ter um menino trans dentre esses/essas jovens certamente é um presente da vida, uma alegria e um grande aprendizado; sua presença se revelou uma provocação, impulsionando a procurar saber mais sobre as questões que envolvem.

Durante o processo, começou a chamar a atenção o fato de ele ir às aulas frequentemente, mas optar por ficar sentado, observando. Em uma das aulas insistimos para que participasse, ele explicou que estava esperando a namorada (participante da dinâmica) para ajudá-lo a apertar o *binder*¹, de forma que continuou na aula como espectador.

Nessa mesma aula, fizemos um exercício de olhar nos olhos do outro. Primeiro passamos por todos/as, olhando nos olhos, e foi curioso que HS (para preservar os/as estudantes usamos iniciais para nos referir a eles/elas) não conseguia de jeito nenhum, desviava o olhar o tempo todo. Duas aulas depois ele finalmente participou. Nessa aula, como parte das dinâmicas, fizemos um aquecimento vocal e cenas sobre as famílias nas quais ele atuou.

No encontro seguinte fizemos um exercício que consistia em dar um chocolate para um/uma colega e dizer algo de bom para essa pessoa. Ele se retirou da dinâmica, alegando não gostar de demonstração de afeto. Mesmo tendo se retirado do círculo, o grupo fez questão de incluí-lo, ele recebeu um chocolate e, para não quebrar a corrente, teve que oferecer para alguém também, mesmo com a dificuldade de dizer qualquer palavra ou fazer qualquer gesto de afeto.

Progressivamente houve aproximações, assim como recuos, resistências, mas com a condução do processo aconteceu uma maior proximidade tanto com ele como com outros/outras estudantes. Quando surgiu a ideia de apresentar uma mostra de trabalho no show de talentos que haveria

¹ Palavra que desconhecíamos, e ele explicou se tratar de uma peça de roupa ou de tecido, utilizada para minimizar ou alterar a aparência dos seios.



no colégio, ele ficou responsável pelo roteiro, gerando um resultado importante para a pesquisa. Ele mesmo sugeriu um personagem trans, propôs que fosse uma menina. Contudo, depois de conversar sobre seu entendimento a respeito de pessoas transgênero e de constatar que seria uma ótima oportunidade para aproveitar, que ele faria parte da construção desse personagem, sugeriu-se que fosse um menino trans; assim, ele e o grupo abraçaram a ideia. Em conversas, ele foi se soltando, falando sobre suas questões, colaborando na construção daquele personagem e suas falas. O processo o levou a escrever um poema, numa espécie de desabafo.

Afundo-me vagorosamente em toda essa escuridão. Nesse corpo que não é meu. Dizem “Deus que te deu”. Deus deu o quê? Essa tristeza incansável? Essa solidão? Ou essas críticas sociais diárias? Não ponha a culpa em Deus. O preconceito é teu. “Preconceitos teus” que geram “medos meus”. Ou nossos... Mas você acorda, vive os dias. Sobrevive a cada instante. Não abandona a solidão – sua melhor amiga. “Você não está só” – dizem eles. E ser o único nos lugares? “É exótico” – dizem eles. E olhar no espelho e não se encontrar? “É ser problemático” – dizem eles. Deitar na cama com seu parceiro e não deixá-lo tocar em teu corpo, o que é? “É problemático!” – dizem eles. Abandonado pela família. “Você é revoltado!” Ah, tudo bem. (...) (Trecho do poema criado por aluno).

O poema traz várias questões surgidas em outros momentos das aulas e que se relacionam com as opressões propostas pelos/as alunos/as para as cenas com imagens, tais como transfobia, homofobia, intolerância religiosa, racismo, *bullying*. A aluna que foi escolhida pelo menino trans recebeu dele as orientações, e juntos fomos construindo o personagem, estruturando as cenas e fazendo as conexões e transições.

Durante a criação do roteiro para essa apresentação, uma aluna disse que esse tema das pessoas trans já era muito comentado e discutido, que devíamos falar de outra coisa, como cirurgia estética. Porém, para falar sobre cirurgia estética era necessário uma pesquisa para conhecer mais o tema e o grupo, em geral, não demonstrou muito interesse. Já falar sobre pessoas trans, se na sala há a presença de um menino trans, o qual manifesta o desejo de falar sobre, colocar em cena um personagem de uma menina ou menino trans, propondo adicionalmente um desabafo em forma de poema, independente do fato de que muitas pessoas estejam falando sobre isso, prevaleceu sendo necessário.



A escolha da aluna que interpretaria o papel do personagem trans foi feita por HS, por uma questão de afinidade e confiança que sentia nela. Quando a decisão foi apresentada para JM – adolescente que fez parte do grupo desde o início e foi convidado a continuar participando como assistente, mesmo depois de sair do colégio (em 2016, quando o projeto começou, ele já estava no último ano) –, ele interferiu, sugerindo que o papel fosse interpretado por RS, uma menina negra com cabelo curto e que, segundo ele, faria melhor o papel. A seguir, foi necessário interferir, destacando os estereótipos presentes nessa sugestão, tais como aparentes traços considerados masculinos (cabelo, gestos) e determinadas semelhanças com HS, recomendando um cuidado com o tema.

Quando HS enviou o primeiro esboço de roteiro, sugerindo a entrada de um “*trans queer*”, a expressão foi notada, e solicitou-se que explicasse o que entendia por esse termo.

Queer é um termo em inglês que antes era utilizado pelos jovens da gringa para chamar os “trans afeminados” e então eles (os próprios trans) resolveram usar esse termo como forma de militância, e como espécie de denominação para pessoas que não fazem parte do binarismo de gênero (no caso, binarismo = homem, mulher. Não binarismo = tudo aquilo que não se encaixa no gênero binário). Mas atualmente, uma gringa fez uma teoria sobre esse gênero. “Teoria *Queer*”, o nome. Eu entendo “trans” como “(trans)cender os gêneros impostos pela sociedade ao seu nascimento”. (Texto extraído de conversa com HS)

No poema desabafo criado pelo aluno para a apresentação, o personagem fala de si como menino trans e fala sobre travestis. Após indagá-lo a respeito de seu entendimento sobre os termos, apresentou suas definições.

A identidade travesti está associada a uma marcação política- identitária. Travestis são historicamente associadas à marginalidade, à prostituição etc. Identificar-se como “travesti” trata-se de ressignificar esse termo, além disso, é um termo oriundo da cultura latino-americana, brasileira, sobretudo. Transgênero, por sua vez, é um termo mais acadêmico, que vem como um “guarda-chuva” para designar todas as identidades de gênero que divergem da cisgeneridade. (Texto extraído de conversa com HS)



Reconhecer a identidade de gênero das pessoas trans requer um exercício de exploração, conhecimento e sensibilização.

Como aponta Tomaz Tadeu da Silva (2000), a diferença e a diversidade são pontos de partida para a construção de identidade². Mas o que é a identidade? Pode-se dizer que corresponde à visão que cada pessoa tem de si mesma ou à convicção interna do que é. Esta identidade é construída a partir de vários aspectos e deve ser vista não só como questão lógica ou filosófica, mas principalmente como histórica, social e política. Nas palavras de Joan Scott:

A identidade não seria uma classificação e sim uma experiência. Mesmo que seja imediata na percepção, a experiência traz uma história, uma verdade, não a verdade, que é sempre mediada por discursos sociais. (SCOTT, 1999, p.42, tradução nossa).

Segundo se define nos princípios de Yogyakarta, a identidade de gênero se refere à

Vivência interna e individual do gênero tal como cada pessoa a sente profundamente, a qual poderia corresponder ou não com o sexo atribuído no momento do nascimento, incluindo a vivencia pessoal do corpo (que poderia envolver a modificação da aparência ou a função corporal através de meios médicos, cirúrgicos ou de outra índole, desde que seja livremente escolhida) e outras expressões de gênero, incluindo a roupa, o modo de falar e os modais. (YOGYAKARTA, 2007).

O conceito de identidade de gênero é de especial relevância para falar sobre as pessoas trans, já que desde o seu nascimento lhe designam um sexo e as socializam de acordo com o papel de gênero que cada sociedade atribui a esse sexo, não importando o fato destas pessoas se sentirem de outro sexo ou de outro gênero.

Transexualidade, travestilidade, transgênero são expressões identitárias que revelam divergências com as normas de gênero uma vez que estas são fundadas no dimorfismo, na heterossexualidade e nas idealizações. (BENTO, 2008, p.17)

2 A palavra “identidade” deriva do vocábulo latino *identitas*, cuja raiz é o termo *idem*, o qual significa “o mesmo”. Em seu significado mais básico, a identidade inclui associações, por um lado, com os rasgos que caracterizam os membros de uma coletividade frente aos outros que não pertencem à mesma e, por outro lado, à consciência que um indivíduo tem de ser ele mesmo e, então, distinto aos demais. Entre o mesmo e o outro se abre, assim, o território material e simbólico da identidade. É mais um reclame relacional que um fato dado em si, a identidade como categoria convida à análise da produção de subjetividades tanto coletivas como individuais que emergem, ou podem ser percebidas nos âmbitos das práticas cotidianas do social e a experiência material dos corpos. (*Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, p.140, tradução nossa).



A heteronormatividade é um regime social e cultural que naturaliza a heterossexualidade como normal. Defende uma visão binária do gênero (homem/mulher) e impõe papéis específicos para cada um deles. Como consequência, ambos os sexos se apresentam como complementários, e a heterossexualidade é considerada a única orientação sexual “normal”, como uma lei que regula e determina a vida dentro desses marcos.

Esta ideologia precisa se reafirmar continuamente para manter sua hegemonia sobre outras sexualidades não normativas, encontra-se amplamente difundida na nossa sociedade de forma muito sutil, passando inadvertida em meios de comunicação, comportamentos sociais, leis, etc. Entendendo que a heterossexualidade se inscreve através da repetição de códigos socialmente investidos como naturais, podemos pensar a mesma como um regime de poder.

Como afirmar que existe um referente natural, original para se vivenciar o gênero, se ao nascermos já encontramos as estruturas funcionando e determinando o certo e o errado, o normal e o patológico? O original já nasce “contaminado” pela cultura. Antes de nascer, o corpo já está inscrito em um campo discursivo. (BENTO, 2008, p.29).

Os estudos *queer*³ vão analisar as estruturas sociais, uma de suas bases de investigação será a dos mecanismos históricos e culturais responsáveis por produzir a patologização das identidades. Neste sentido, vão radicalizar a concepção feminista, ainda dentro do campo, mas reivindicando as pessoas transexuais e travestis, *drag queens*, lésbicas, gays e bissexuais.

As posições de gênero que os corpos ocupam nas estruturas sociais são interpretadas como um sistema complexo que põe em movimento múltiplas relações de poder, e no qual é sempre possível intervir, criar espaços de resistências, a exemplo da própria experiência transexual. (BENTO, 2008, p.41)

A ordem de gênero se fundamenta na diferença sexual; apresenta-se como um sistema que estabelece a vida social baseada na produção de sujeitos considerados “normais” e sujeitos considerados “anormais”. Os corpos que escapam a esse processo de produção de gênero desobedecem às normas de gênero, e ao mesmo tempo em que se colocam em risco, revelam que há possibilidades de transformar essas normas. É o que mostram a transexualidade e outras experiências.

3 A expressão *queer* significa esquisito, ridículo, estranho, adoentado, veado, bicha, louca, homossexual. Os estudos *queer* invertem seu uso e passam a utilizá-la como marca diferenciadora e denunciadora da heteronormatividade. No Brasil, várias pesquisas trabalham com os pressupostos teóricos *queer*, no entanto ainda não temos uma tradução para este corpo de estudos. Os trabalhos apresentados nos congressos da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH) são fortemente influenciados por esses estudos. (BENTO, 2008, p.170).



Esse preconceito de fuga do cárcere dos corpos-sexuados é marcado por dores, conflitos e medos. As dúvidas “por que eu não gosto dessas roupas? Por que odeio tudo o que é de menina? Por que tenho esse corpo?”, levam os sujeitos que vivem em conflito com as normas de gênero a localizar em si a explicação para suas dores, a sentir-se uma aberração, uma coisa impossível de existir. Quais os mecanismos sociais que produzem nas subjetividades essa sensação de anormalidade? Como as instituições operam para serem eficazes no seu intento de naturalizar os gêneros? Como o centro produz e se alimenta perversamente das margens? (BENTO, 2008, p.31)

Depois de realizar a apresentação no show de talentos, no encontro em que fizemos uma (auto) avaliação de como tinha sido montar a mostra e a apresentação, os/as alunos/as disseram que houve falta de empatia e apontaram atitudes de desrespeito por parte dos/as colegas durante o processo e produto; dessa forma, na aula seguinte realizamos um trabalho sobre conceitos de socialização de gênero.

Ao pensarmos na construção histórica da sociedade brasileira, parece evidente que ela foi estabelecida sobre uma lista de regras rígidas, originárias de várias fontes e bases, para a definição de como homens e mulheres devem se portar, que atividades eles podem realizar, como as relações afetivas devem se dar. Esse é um processo de aprendizagem, chamado de socialização de gênero, através do qual se transmitem as crenças, os valores e os comportamentos dominantes de uma determinada sociedade, se constroem as relações de gênero e se designam os papéis diferenciais. A partir deste aprendizado, se interioriza nos homens e nas mulheres a divisão de tarefas em função do sexo, o que facilita, na prática, a discriminação.

As reiteraões que produzem os gêneros e a heterossexualidade são marcadas por um terrorismo contínuo. Há um heteroterrorismo a cada enunciado que incentiva ou inibe comportamentos, a cada insulto ou piada homofóbica. Se um menino gosta de brincar de boneca, os heteroterroristas afirmarão: “Pare com isso! Isso não é coisa de menino” A cada reiteração de um/a pai/mãe ou professor/a, a cada “menino não chora!”, “comporta-se como menina!”, “isso é coisa de bicha!”, a subjetividade daquele que é o objeto dessas reiteraões é minada. (BENTO, 2008, p.32)



De forma lúdica, para a dinâmica, realizamos o aquecimento com bexigas, explorando a movimentação de diversas partes do corpo, interagindo com os/as colegas; dentro dessas bexigas havia papéis com frases que abrangiam esses conceitos (como: “Os homens são fortes, as mulheres débeis”, “A mulher que faz esporte é sapatão”, “um menino não brinca de casinha, senão é veado”) que foram lidas por todos/as.

Conversamos sobre o assunto e logo foram convidados a escrever outros conceitos ou frases escutadas ou herdadas e que deformam nosso pensamento para construir nossa cadeia pessoal. Algumas frases ditas por eles/elas: *“se ele te abusou sexualmente foi porque você deixou”, “você parece um menino, cadê aquele seu vestido rosa?”, “filha minha não vai virar sapatão ou eu mato”, “você gosta de teatro? Isso é coisa de gente vagabunda”.*

Solicitou-se que fechassem os olhos, e foi lido como estímulo o texto “os homens não choram”, começando por um grito (“não!”), e uma série de frases como “os meninos não brincam com bonecas”, “as meninas não são vulgares”, com diferentes entonações e intenções. Quando abriram os olhos comentamos sobre como se sentiam ao ouvir essas frases e as que eles/elas escreveram. Ao final compartilharam sensações de desagrado, desconforto, indignação.

Como um ato simbólico, destruimos esses papéis, rasgando-os. Logo os/as estudantes foram convidados/as a escrever com tinta sobre os corpos de dois colegas o que quisessem expressar nesse momento como uma nova visão, uma construção coletiva do que se desejava que esse corpo fosse, uma forma de empoderamento sobre o corpo e o ser. Alguns escritos foram: “você importa”, “ame você mesmo”, “você é único”, “acredite em você sempre”, “você é bonita”.

A primeira vez que essa dinâmica foi utilizada (leitura e “destruição” dos papéis com os conceitos e os escritos sobre os corpos) foi no final da mostra que fez parte da investigação realizada na Costa Rica com a colaboração de uma mulher trans privada de liberdade. A mostra/oficina se realizou em março de 2014, com trinta estudantes do curso “Patriarcados e formas de discriminação”, adjunto ao Instituto de Estudos da Mulher, na Universidad Nacional (UNA) da Costa Rica.

No fórum que fizemos posteriormente a essa mostra/oficina, quando perguntamos sobre as sensações de escrever sobre os corpos, uma estudante mencionou: *“nós reagimos assim porque estamos em um lugar diferente, mas não se pode pedir a uns estudantes de colégio que reajam*



'igual'... alguém que não tenha a mente tão aberta vai pensar totalmente diferente". Entende-se que cada público reage diferente, e as percepções variam de acordo com o contexto.

No colégio, com os/as adolescentes, algumas das palavras ditas ao final da aula que eles usaram para expressar o que ficou depois de ter participado da dinâmica foram "arte", "libertador", "pensar".

Meses depois, o trabalho realizado nessa aula serviu de inspiração para a criação da cena de Teatro-Fórum com a qual iniciamos nossa apresentação final. Esta peça-fórum foi construída de modo colaborativo com os/as estudantes, como resultado do processo, a partir dos estímulos levados durante as aulas e inquietações do grupo.

O Teatro-Fórum⁴, técnica emblemática do Teatro do Oprimido, é difundido e praticado de forma massiva e frequente em muitos países das Américas (Latina e do Norte), da Europa e da Ásia. Nessa técnica, antes da representação, expõe-se os objetivos da Poética do Oprimido. Passando rapidamente da teoria à prática, os espectadores são convidados a tomarem consciência da profunda mecanização do corpo. Alguns exercícios são propostos, então. A esse ritual segue-se a representação do *Antimodelo*. O *Antimodelo* é uma peça escrita sobre um tema único, a opressão, cujas formas são numerosas e variadas. No desenrolar da ação, nós assistimos à vitória dos opressores sobre os oprimidos, ainda que esses últimos venham a ser, eles também, opressores em outros momentos do espetáculo.

No final da representação, expõe-se o desacordo com o que foi representado e o porquê de a peça não mostrar alternativas de liberação da situação opressiva. É proposta então uma reapresentação da peça. Porém, desta vez, quando um espectador considerar que um dos personagens comete um *erro*, favorecendo a opressão, ele pode gritar *Stop!*, entrar em cena e substituir a personagem opressora. Os outros atores improvisarão com o espectador a solução proposta. Mas o jogo não é tão simples, como na vida real, se a solução do espectador não é *viável*, *exequível*, ele retorna à plateia a convite do organizador do jogo, o *Curinga*⁵.

Exercendo uma função pedagógica, maiêutica, o *Curinga*, num espetáculo-fórum, assume o papel de conciliador, mediador do jogo. A interação palco e plateia, sob o olhar vigilante do *Curinga*, transforma o fenômeno da representação teatral na soma das tentativas e soluções oriundas dos espectadores com o objetivo de lutar contra uma determinada forma de opressão.

4 O Teatro-Fórum, considerado uma das técnicas mais completas e elaboradas do TO, nasce na periferia de Lima, mas evolui na Europa. É na França, em particular, que essa técnica é sistematizada.

5 Utilizamos *Curinga* com "u", apesar de a grafia em português admitir o uso da vogal "o". O *Curinga* é um "artista-ativista em constante processo de aprendizagem". (SANTOS, 2016, p.422). Sua principal função é facilitar as diversas atividades do método do Teatro do Oprimido. Na proposta da nossa apresentação no Colégio Thales, ele aparece como um "mestre de cerimônias" (utilizando uma definição dada por Augusto Boal), a partir da nossa interpretação sobre a função desse personagem.



O *Antimodelo* repousa sobre as oposições binárias entre opressores e oprimidos. O protagonista do *Antimodelo* é aquele a quem o espectador identifica como oprimido, com quem, supostamente, ele deve solidarizar-se, e não o ator predominante. Isso exige do Fórum que a opressão seja claramente exposta, para que seja objetiva a intervenção do espectador. A função que o Curinga desempenha na construção do antimodelo e na mediação do espetáculo-fórum constitui uma “missão” bastante complexa e delicada, na medida em que, a partir do trabalho com as questões de opressão pessoal, com as histórias de vidas dos sujeitos implicados no processo, esta personagem-chave lance um apelo à transformação da realidade através do ato. As intervenções são concebidas em termos de “ativismo” e exortação de “espectadores ativos” para, através de técnicas dramatúrgicas e de jogo teatral, “transformarem suas realidades”, trazendo para a dianteira da cena uma *escrita* e uma *ação* oriundas da “trama da existência”. O personagem do Curinga ajuíza e orienta as ações/movimentos, reafirmando os objetivos primordiais da Poética do Oprimido, quais sejam: “Transformar o espectador, ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática; nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas preparar-se para o futuro” (BOAL, 1998, p.12).

CENA 1

A ideia de iniciar a apresentação vendando os olhos do público, que seria conduzido pelos/pelas atuantes⁶ a sentar, surgiu como uma inspiração por parte dos/as estudantes a partir dos jogos e exercícios realizados, especialmente os da série do cego⁷, e de experiências que tivemos em aula com vendas nos olhos⁸.

A seguir, o público ouviria uma série de frases relacionadas com diferentes opressões e logo seriam convidados/as a tirar as vendas e serem *espect-actores* e *especta-atrizes* do que iria acontecer. Esta ideia das frases surgiu à raiz da dinâmica que realizamos sobre a socialização de gênero - onde foi feita a leitura do texto “os homens não choram”, enquanto eles/elas ouviam com os olhos fechados.

6 Embora entendamos que Boal ao utilizar o termo “não ator” se refira a todos/as, qualquer pessoa (que não seja ator), opta-se aqui pelo conceito “atuante” aplicado por Brecht como aquele/aquela que realiza um ato, por considerá-lo mais ativo que aquele utilizado por Boal.

7 Esta série se encontra no livro *Jogos para atores e não-atores*, e faz parte da categoria Ativando os vários sentidos – “Dentre os vários sentidos, a visão é o mais monopolizador. Porque somos capazes de ver, não nos preocupamos em sentir o mundo exterior através dos demais sentidos, que ficam adormecidos ou atrofiados” (BOAL, 2002, p.154). Desta série fizemos alguns exercícios como a *Fila de cegos* e *O vampiro de Estrasburgo*.

8 Uma experiência significativa foi um dia que tivemos aula no anfiteatro – um espaço ao ar livre, ao lado da quadra de esportes – e fizemos uma dinâmica em duplas, onde uma pessoa tinha os olhos vendados enquanto o/a colega o/a conduzia só com o som da voz, lendo com diferentes entonações um conto chamado *Vasto Mundo* – do livro “13 dos melhores contos de amor da literatura brasileira”.



Para a criação/escolha dessas frases, retomamos o texto e a seguir dividimos o grupo em dois; um grupo representando os/as oprimidos/as e outro os/as opressores/as. Cada grupo deveria escolher, em conjunto, uma frase para cada pessoa que representasse uma opressão, no caso dos/as opressores/as; e uma defesa, no caso dos/as oprimidos/as. As frases foram ditas intercaladamente e, sem necessidade de racionalizar muito, a sequência de falas teve um sentido.

O aluno JM sugeriu que simulássemos um ato de violência, de agressão, e falamos sobre criar uma discussão de casal. As falas surgiram a partir de uma improvisação feita por quem quis interpretar esses papéis. Num primeiro momento não definimos que seria um casal hetero, dois meninos se ofereceram a interpretar, logo sugeriram trocar um deles por uma menina e trouxemos à discussão a questão da violência contra a mulher. Fizemos algumas improvisações e trocas de pessoas, até finalmente definir o casal. Decidimos começar e terminar com um grito: “silêncio” para chamar a atenção do público e “basta” para aumentar o impacto da discussão prévia e fechar a discussão com um posicionamento.

As vendas nos olhos simbolizam nossa alienação. É possivelmente a visão o órgão dos sentidos que mais expressa um encontro de alteridade: olhando o olhar do outro, vejo e sou vista. Ao mesmo tempo, o olhar do outro sobre nós é importante para o estabelecimento da nossa identidade.

A alienação, a cegueira, a impossibilidade de transgredir a tradição, tudo isso contribui para a manutenção do *status quo*. Por exemplo, a cegueira da mulher na sociedade patriarcal foi usada pelo homem que se aproveitava da submissão e alienação e racionalizava a opressão por ele praticada, alegando falta de inteligência e até mesmo de alma da mulher.

Elemento indispensável à visão é a luz, que está, por sua vez, associada à consciência. Trazer à luz, tirar as vendas, são apontamentos simbólicos para “abrir os olhos” a essas questões. É com essa intenção que convidamos o público a tirar as vendas, usando como inspiração as palavras de Augusto Boal, um convite a olhar para o presente e ensaiar um futuro possível, observando o mundo como ele é, e questionando, é assim que queremos que ele seja?

A técnica do Teatro-Fórum, o trabalho com as opressões de gênero, a partir das histórias de vida, constituem vias privilegiadas que autorizam e conferem legitimidade aos lugares de fala



dos sujeitos implicados no processo, “atores” sociais e da cena teatral, convergindo com Djamila Ribeiro para quem o sujeito falante, fala a partir de um lugar marcado por questões de classe, gênero e etnia:

É preciso abordar os pontos chave de cada questão para pensarmos enquanto sujeitos e compreender o lugar de fala como algo comum a todas e todos, todas as pessoas falam a partir de algum lugar: a importância desta discussão é viabilizar a reflexão conceitual referente aos pontos cegos que cada uma destas perspectivas impõem [...]. (RIBEIRO, 2017, p.35)

REFERÊNCIAS

- » BENTO, Berenice. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- » BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- » BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- » BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003.
- » RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- » SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido: raízes e asas – uma teoria da práxis**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.
- » SILVA, Tomaz. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- » SCOTT, Joan. **Experiência**. Falas de Gênero. Ilha de Santa Catarina: Mulheres. 1999.
- » YOGYAKARTA, Principios de. **Principios sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género**. Nova York: ONU, 2007.



JUDITH E SUA SOMBRA DE MENINO:

recepção de espetáculo teatral em escolas de ensino fundamental de Dourados/MS

JÚNIA CRISTINA PEREIRA

Professora Assistente do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA (ingresso em 2015), Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes/UFMG (2009), graduada em Licenciatura em Artes Cênicas (2005) e em Bacharelado em Interpretação Teatral (2007) pela mesma instituição. Experiência como atriz desde 1997 (participação em cerca de 20 espetáculos). Dramaturga, com três textos encenados.

RESUMO

Este trabalho trata da recepção do espetáculo teatral para crianças “Judith e Sua Sombra de Menino” em escolas de ensino fundamental de Dourados/MS, no mês de março de 2017. A partir de projeto premiado pela FUNARTE/MINC, foram oferecidas apresentações gratuitas do espetáculo a algumas escolas, porém houve dificuldades na efetivação destas apresentações. Pretende-se refletir sobre tais dificuldades, percebendo limites, mas também possibilidades da abordagem de questões de gênero nas escolas.

PALAVRAS-CHAVE:

Gênero na escola.

Teatro para crianças.

Recepção teatral.

ABSTRACT

This work deals with the reception of the theatrical spectacle for children “Judith and her shadow of a boy” in elementary schools in Dourados/MS, in March 2017. From a project awarded by FUNARTE/MINC, free presentations of the spectacle were offered to some schools, but there were difficulties in the effectiveness of these presentations. It is intended to reflect on such difficulties, perceiving limits, but also possibilities of approaching gender issues at schools.

KEYWORDS:

Gender at school.

Children’s theatre.

Theatrical reception.



APRESENTAÇÃO

O espetáculo teatral “Judith e sua sombra de menino”¹ foi construído a partir do livro “Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon”, de Christian Bruel, publicado na França em 1976 e traduzido para o português como “A história de Júlia e sua sombra de menino” (BRUEL, 2010). A obra literária trata de Julie (Júlia), uma criança que de tanto escutar de seus pais que se comporta inadequadamente para uma menina, acorda um dia com uma sombra de menino.

A dramaturgia do espetáculo, dirigida ao público infanto-juvenil, pretendeu transpor a obra literária para a linguagem teatral, adaptando-a ao nosso contexto cultural e linguístico e às nossas referências espaço/temporais. O projeto de montagem premiado pela FUNARTE previa a realização de 04 (quatro) apresentações gratuitas para alunos de escolas públicas de Dourados. O presente trabalho trata da recepção da obra nas escolas para as quais foram oferecidas apresentações gratuitas do espetáculo e busca refletir sobre algumas dificuldades encontradas na articulação destas apresentações, dificuldades estas relacionadas a concepções de “ideologia de gênero” disseminadas no ambiente escolar. Sem adentrar na análise dos interesses sociais e políticos que motivaram – e ainda motivam – a propagação da dita “ideologia de gênero”, que chegou a influenciar sobremaneira o processo de eleições presidenciais em 2018, buscaremos compreender como esse ideário impactou na recepção do nosso trabalho nas escolas em 2017 e que tipo de aprendizado pudemos construir nesse processo.

GÊNERO E “IDEOLOGIA DE GÊNERO”

O contexto em que surge o espetáculo teatral “Judith e Sua Sombra de Menino”, cujo processo de criação se inicia em 2015, é marcado, logo

¹ Estreia em março de 2017 no Teatro Municipal de Dourados/MS. Direção de Gil Esper. Elenco: Arami Marschner, Júnia Pereira, Raique Moura, Sorrayla Parra e Zezinho Martins. Espetáculo premiado pela Fundação Nacional de Artes com o Prêmio FUNARTE Myriam Muniz 2015.



de início, por um intenso debate em torno da inclusão da palavra “gênero” no plano nacional de educação e nos planos estaduais e municipais, com vitória, na maior parte das vezes, pela não inclusão do termo. Entretanto, além da proibição, houve também uma cristalização do significado dessa palavra, que foi associada de forma inequívoca – e, portanto, autoritária – ao que ficou conhecido como “ideologia de gênero”. De acordo com Márcia Tiburi:

As falas autoritárias são como cacos colados à força para formar uma imagem mental sobre o mundo ao redor, um objeto, algo que se poderia tentar conhecer, mas que não é preciso conhecer, porque está de antemão, na ficção do autoritário, já conhecido. A operação propriamente dita do conhecimento que se entrega à novidade do objeto é, no entanto, desnecessária. Em outras palavras, podemos dizer que o sujeito autoritário “pergunta” e “responde” a si mesmo a partir de um ponto de vista previamente organizado no qual, a cada momento, o outro precisa ser descartado. Como se não existisse “outro” ponto de vista, outro desejo, outro modo de ver o mundo, outro que conhecer, ele procede mentalmente como o paranoico que detém todas as verdades antes de chegar a pesquisar o que as sustenta. (TIBURI, 2015, p.26)

Ora, o acontecimento artístico é o momento no qual a linguagem transcende seu uso cotidiano e renova-se, adquirindo uma multiplicidade de sentidos possíveis. Porém, por motivos que extrapolam o campo de atuação da arte, a palavra gênero tem-se tornado impossível de ser ressignificada no ambiente escolar, pois significados pré-concebidos que poderíamos identificar com o que Tiburi chama de “falas autoritárias” não deixam margem para diferentes leituras e interpretações.

Neste momento histórico já descrito (2014-2015), de intenso embate político, grupos sociais que se opunham à discussão sobre gênero no ambiente escolar foram responsáveis por disseminar textos sobre a chamada “ideologia de gênero”, os quais são muito mais acessíveis aos professores da educação básica do que a área de estudos de gênero à qual eles supostamente se referem. De acordo com nossa experiência de divulgação do espetáculo nas escolas de Dourados (MS) em 2017, foi possível perceber como a palavra “gênero”, mesmo dois anos após a batalha travada no poder legislativo em relação à aprovação dos planos de educação, ainda permanecia ligada ao que se popularizou como “ideologia de gênero”, de forma a interferir na recepção do espetáculo “Judith e Sua Sombra de Menino”.



Mas, afinal, se quando digo “gênero”, profissionais da escola entendem “ideologia de gênero”, o que estou – involuntariamente – comunicando? Vejamos o que encontramos na internet em alguns segundos, buscando pela expressão “ideologia de gênero”. Abaixo apresento os quatro primeiros resultados encontrados em pesquisa no site *Google*, em 24 de maio de 2017:

- Resultado 1:
Texto 1) Verbete “Ideologia de Gênero”, publicado na enciclopédia virtual “sofos.wikidot”²;
- Resultado 2:
Texto 2) “O que é “ideologia de gênero”? assinado pelo jornalista Jônatas Dias Lima e publicado no jornal Gazeta do Povo, em 13 de junho de 2015;
- Resultado 3:
Texto 3) “O que é “ideologia de gênero”?, publicado no site Sempre Família em 18 de abril de 2016 – na verdade, uma reprodução do texto anterior, já publicado no jornal Gazeta do Povo, em 13 de junho de 2015;
- Resultado 4:
Texto 4) “Ideologia de gênero e a desconstrução da família”, assinado pelo padre Rafael Solano e publicado em site vinculado à TC Canção Nova³.

Vejamos como estes três textos resumem o conteúdo da suposta “ideologia de gênero”:

Texto 1:

A Ideologia de Gênero defende a ideia segundo a qual não existe apenas a mulher e o homem, mas que existem também “outros gêneros”; e que qualquer pessoa pode escolher um desses “outros gêneros”, ou mesmo alguns desses “outros gêneros” em simultâneo.

Texto 2:

Teóricos da “ideologia de gênero” afirmam que ninguém nasce homem ou mulher, mas que cada indivíduo deve construir sua própria identidade, isto é, seu gênero, ao longo da vida. “Homem” e “mulher”, portanto, seriam apenas

2 Pesquisa obtida com a busca “Ideologia de Gênero”. Disponível em: <<http://sofos.wikidot.com/ideologia-de-genero>>. Acesso em: 24 maio 2017.

3 O texto “O que é ideologia de gênero?” foi assinado pelo Padre Rafael Solano. Com a retomada e finalização do trabalho em novembro de 2018 para publicação, verificamos que tal texto não está mais disponível nesse endereço, mas foi revisto e publicado pelo autor no mesmo portal com o título “Ideologia de gênero e a desconstrução da família”, continuando a aparecer como um dos primeiros resultados da pesquisa sobre “ideologia de gênero”. Disponível em <<http://formacao.cancaonova.com/atualidade/sociedade/o-que-e-ideologia-de-genero/>>. Acesso em: 24 jun. 2017.



papéis sociais flexíveis, que cada um representaria como e quando quisesse, independentemente do que a biologia determine como tendências masculinas e femininas.

Texto 3:

Nesse momento da agenda, seus defensores pretendem criar um sistema educativo e pedagógico dentro do qual um dos passos seja permitir que a pessoa não se sinta reconhecida na sua natureza. Sob essa perspectiva, ela mesma, com o passar do tempo, poderia descobrir qual é o seu estado natural e, assim, “decidir” se é homem ou mulher. Essa suposta decisão vem acompanhada de um aniquilamento da pessoa, substituindo-a por alguém sem identidade.

Deixando de lado as particularidades de cada um dos trechos selecionados, o que há em comum entre eles é a ideia de uma “biologia” ou “natureza” dos corpos, oposta de forma binária e maniqueísta à ideia de “escolha” e construção arbitrária do próprio gênero, o que seria, supostamente, a tese defendida pela “ideologia de gênero”. Vejamos o que nos diz Judith Butler sobre a liberdade individual de construção de si:

O corpo, na minha opinião, é onde encontramos uma variedade de perspectivas que podem ou não ser as nossas. O modo como sou apreendido, e como sou mantido, depende fundamentalmente das redes sociais e políticas em que esse corpo vive, de como sou considerado e tratado, de como essa consideração e esse tratamento possibilitam essa vida ou não tornam essa vida vivível. Assim, as normas de gênero mediante as quais compreendo a mim mesma e a minha capacidade de sobrevivência não são estipuladas unicamente por mim. Já estou nas mãos dos outros quando tento avaliar quem sou. (BUTLER, 2015, p.85)

Em acordo com Butler, consideramos equivocada a redução da discussão a uma simples oposição binária entre condição biológica e escolha individual. Tal redução parece desonesta quando verificamos que os textos resultantes da busca por “ideologia de gênero” no site *Google* se caracterizam como textos informativos e descritivos, ou supostamente imparciais.



Notamos também como esses textos se tornam acessíveis como fonte rápida de informação a um grande número de pessoas. Os textos são escritos em tom explicativo e esclarecedor, o que sugere a existência de um mal-entendido que estaria cercado a palavra gênero, o qual necessita ser “explicado”, e o será, de forma rápida e fácil, por meio da expressão “ideologia de gênero”, que oferece então a “chave de leitura” supostamente correta. Vejamos um trecho do texto 2:

No senso comum gênero é apenas um sinônimo mais polido para sexo, no sentido de diferenciação entre masculino e feminino, ou homem e mulher. Para uma corrente do feminismo, no entanto, o significado é bastante diferente. Para explicar melhor o assunto e tornar a questão mais conhecida, críticos deram o nome “ideologia de gênero” a esse conjunto de ideias.

O uso do termo “ideologia” já é problemático na medida em que nenhum teórico até hoje se autodenominou “ideólogo de gênero”, sendo uma alcunha atribuída por terceiros, ditos “críticos”. Vejamos como se deu esta atribuição no caso de nosso espetáculo, em postagem feita na página “Mães pelo Escola Sem Partido”, na rede social Facebook:



FIGURA 1 Print feito pela autora de postagem da página “Mães pelo Escola sem Partido” na rede social Facebook, em março de 2017.



Quando fomos surpreendidos por esta postagem, o que mais me intrigou foi: como o(a) autor(a) da postagem pode afirmar que a nossa peça tem conteúdo de “ideologia de gênero”, utilizando para isso apenas um pequeno trecho de matéria publicada em jornal sobre o espetáculo, na qual consta o nome do espetáculo e se diz que o mesmo “busca refletir sobre padrões de comportamento impostos a meninas e meninos”? As informações são absolutamente insuficientes para fundamentar o “flagrante” anunciado, o qual parece se fundamentar no que Márcia Tiburi chama de “med’ódio”:

Em seu estado enrijecido, o medo pode se tornar paranoia. A paranoia devém ódio. Podemos então falar em medo-ódio. “Med’ódio” seria uma palavra muito feia para uma coisa que nos faz muito mal: uma espécie de odiar intransitivo, quase que odiar por odiar. Como visão de mundo, a paranoia serve à negação do outro a quem o paranoico deseja destruir. (TIBURI, 2015,3 p.6)

Voltando à análise dos textos resultantes da pesquisa no site *Google*, vemos que no texto 1, a suposta “ideologia” é classificada como “crença”: “A Ideologia de Gênero, ou melhor dizendo, a Ideologia da Ausência de Sexo, é uma crença segundo a qual os dois sexos – masculino e feminino – são considerados construções culturais e sociais”. Promove-se, assim, por meio do uso da palavra crença, o apagamento da existência concreta de diferentes expressões de gênero e sexualidade e a construção de um imaginário que substitui um fato social concreto pela ideia de “crença” ou “ideal” de algum grupo organizado. Ora, a afirmação da diversidade de gênero e sexual não é uma polêmica meramente teórica entre diferentes crenças ou mesmo opiniões, mas sim a afirmação do direito à existência de corpos de pessoas reais.



FIGURA 2 Print feito pela autora de postagem constante do grupo “Compra e Venda Dourados MS”, na rede social *Facebook*. Março de 2017.



Além disso, se a “ideologia de gênero” é uma crença, no ambiente escolar passamos a ser identifica- dos(as) como profetas ou doutrinadores(as) dessa crença ou “verdade” a ser imposta, e não agentes de produção do conhecimento por meio de trocas culturais e do exercício do livre pensamento. Como expresso em outro ataque que recebemos na rede social *Facebook* (conforme figura acima).

O que se entende aqui por “ditadura de gênero”? E como um grupo de teatro poderia ser capaz de implantá-la com apenas quatro apresentações de um espetáculo de 50 minutos? A hipótese é absurda, porém verificamos que existe nas escolas um medo real de que essa suposta “ditadura” se concretize. Tal medo aparece no texto 3, na expressão “agenda de gênero”:

Hoje, quando precisamos nos referir à ideologia de gênero, é mais prático utilizar a expressão agenda de gênero – lembrando-se de que o termo “agenda” significa projeto, planejamento e sequência. [...] Nesse momento da agenda, seus defensores pretendem criar um sistema educativo e pedagógico dentro do qual um dos passos seja permitir que a pessoa não se sinta reconhecida na sua natureza.

A ideia de “projeto, planejamento e sequência” e de criação de todo “um sistema educativo e pedagógico” remete à ideia de execução de um plano de ações institucional no âmbito macro da política pública. É assustador que profissionais da educação acreditem que tal plano seja possível, tendo em vista sua formação profissional e participação ativa na construção das políticas educacionais.

AS ARMADILHAS DO DISCURSO OU OS LIMITES DA ARGUMENTAÇÃO

Tendo detectado estas dificuldades no diálogo com as escolas acerca do espetáculo, nosso primeiro intuito foi o de tentar construir uma argumentação



em defesa do nosso trabalho, buscando desvendar o que considerávamos então como mal-entendidos na associação de nossa peça aos pressupostos da “ideologia de gênero”.

Entretanto, verificamos que ao construir um discurso de defesa, inevitavelmente partíamos dos pressupostos da famigerada “ideologia de gênero”, o que, de forma involuntária, nos colocava na posição de legitimar este discurso, na medida em que fazíamos dele nosso ponto de partida. Além disso, a posição de quem se defende de algo, ou se opõe a algo, é muito facilmente capturada pelas atitudes de afirmação e negação, pelo “sim” e pelo “não” em oposição binária, armadilhas de um discurso que, ao nomear, limita e circunscreve o significado das palavras – e, portanto, seu potencial poético e semântico. Em acordo com Butler:

A controvérsia sobre o significado de construção parece basear-se na polaridade filosófica convencional entre livre-arbítrio e determinismo. Em consequência, seria razoável suspeitar que algumas restrições linguísticas comuns ao pensamento tanto formam como limitam os termos do debate. Nos limites desses termos, “o corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. (BUTLER, 2015, p.29-30)

Vejamos como essas armadilhas do discurso binário acerca do(s) corpo(s) foram percebidas por nós na prática, a partir de alguns exemplos:

a | Conversa com uma diretora de escola

Numa escola – vou chamá-la de Tebas – em que estive falando sobre o espetáculo para a diretora, essa me disse “gostar muito de teatro”, porém, apesar disso, tinha receio de abordar o assunto “gênero” com os alunos da escola.

A diretora da Escola Tebas fez várias perguntas sobre o espetáculo, principalmente sobre a fábula, o enredo. À custa de muito esforço, tentei responder a todas as perguntas,



porém, na tentativa de respondê-la, acabava caindo nas malhas de uma rede discursiva que me prendia e me tornava refém do interrogatório, pois em suas perguntas a diretora demandava definições que eu não podia dar, que diziam respeito à “mensagem” e ao significado do espetáculo. Tentei explicar que não havia uma mensagem única e que a obra estava aberta a diferentes interpretações, porém a diretora não confiou na inexistência de uma “moral da história” arquitetada por nós no sentido de orientar a experiência das crianças com seu gênero. Aparentemente, no ambiente escolar a expectativa dominante é a de que uma noção normativa seja sempre substituída por outra noção normativa, não havendo descanso para uma “vontade de verdade” insaciável.

De acordo com Ilan Brenman, em seu livro “A condenação de Emília – o politicamente correto na literatura infantil”, a literatura para crianças sofre severa e constante vigilância de seu conteúdo, que busca controlar os significados presentes nas narrativas, porém – e acreditamos que se aplica também ao teatro – o conteúdo da ficção é incontrolável: “A anarquia que a narrativa ficcional provoca estaria no âmbito da iconoclastia, quebrando uma noção segura e familiar do mundo e revelando várias camadas da realidade, antes embaçadas pelo automatismo da vida”. (BRENMAN, 2013, p.200)

b | Censura e tentativa de censura

Numa outra escola – vou chamá-la de Amargas – ficou combinada a participação dos alunos em duas apresentações, porém, antes que elas ocorressem, fui chamada para uma conversa na qual se colocava o problema de levar à cena a temática “gênero”. Após várias conversas com a diretora, a professora e a coordenadora pedagógica, consegui convencê-las que fossem assistir à peça antes de decidir pelo cancelamento das apresentações. Este encaminhamento me deixou feliz por um lado: ao menos iriam ver o espetáculo, mas por outro me deixou com a estranha sensação de, como nos relatos de artistas no período ditatorial, apresentar meu espetáculo para “a censura”.

Após terem assistido ao espetáculo, professora e coordenadora pedagógica mantiveram a ida dos alunos ao Teatro, porém já realizaram, sem nos consultar, dois atos de censura:



o primeiro foi selecionar para assistir ao espetáculo apenas estudantes maiores de 12 anos (quando o espetáculo tem classificação livre, sendo destinado especialmente a crianças); o segundo foi omitir, no bilhete aos pais, o nome do espetáculo. De acordo com relato da professora Y:

No bilhete que a X fez pra mandar pros alunos, ela não colocou o título da peça, já para os pais não interpretar errado, ela colocou que eles iriam assistir uma peça acompanhado da coordenação e *bábábábá*, né? Daí alguns pais já foram atrás, já viram que peça que é, e ligaram lá falando que diz que nós estávamos enganando eles, porque nós não colocamos o nome da peça, e que os filhos deles não iam assistir àquela peça e que eles iam ir lá na frente da escola hoje *pra* orientar os demais pais.⁴

Fica claro no relato da professora que as profissionais da escola não estavam à vontade com o título do espetáculo, pois temiam que ele fosse interpretado de forma “errada”. Haveria então uma maneira correta e única de interpretar uma obra de arte?

Este ato da escola, porém, acabou se voltando contra ela própria, pois mães e pais, informados pelos pressupostos da “ideologia de gênero”, viram nesta omissão um indício de um suposto artifício deste “plano maior” de implantação da “ideologia de gênero”, que estaria buscando impor aos adolescentes a “teoria da ausência de sexo”, e até mesmo uma experiência *trans* compulsória. Foi então que a escola nos demandou uma “adaptação” no espetáculo, o que foi uma tentativa mais nítida de censura. De acordo com o recado da professora Y:

Não sei se essa mãe vai realmente fazer isso que ela falou, mas a gente vai, e vamos ver o que vai dar, daí o que a X mandou mensagem pra mim, pra gente ir preparado, que ela estava um pouco assustada em relação a isso, e que ela falou assim que não viu nada demais na peça, que a única coisa que não é todo mundo que interpreta é a sombrinha colorida, e a música no final, ela falou que é a única coisa que algum pai pode questionar, mas ela falou que ia ver com você se você consegue fazer alguma adaptação no final...⁵

4 Transcrição de áudio da professora Y, enviado para a autora por meio do aplicativo *whatsapp*.

5 Transcrição de áudio da professora Y, enviado para a autora por meio do aplicativo *whatsapp*.



Nós nos recusamos a fazer qualquer “adaptação” no espetáculo, que foi executado, na íntegra e sob forte tensão, para duas turmas de 8º ano desta escola. Porém, a segunda sessão prevista foi cancelada, após a escola e o espetáculo terem sido denunciados na página “Mães pelo *Escola Sem Partido*”, na rede social *Facebook*, conforme já exposto neste artigo.

CONFUNDINDO PRA ESCLARECER – ASSUMINDO O ASPECTO QUEER DA ARTISTA NA ESCOLA

“Eu tô te explicando pra te confundir,
Eu tô te confundindo pra te esclarecer,
Tô iluminado pra poder cegar,
Tô ficando cego pra poder guiar.”
(Tom Zé)

O primeiro contato com as escolas foi, quase sempre, marcado por uma boa recepção. Importante destacar que eu sempre chegava à escola não como atriz ou artista, mas como professora universitária, era este o meu cartão de visita. As escolas públicas, em geral, são carentes de atividades extraclasse e a promessa de levar os alunos para fazer “algo diferente” e divertido, “sair da rotina”, era sempre muito bem recebida. É preciso reconhecer também que as profissionais com quem tive contato demonstraram ter as atividades culturais em alta conta. Uma fala comum entre quase todas as diretoras era “adoro teatro”.



À medida, porém, que iniciávamos as conversas sobre o espetáculo e os debates iam se aprofundando, percebia nitidamente a mudança de *status* que se operava, era como se o meu “cartão de visitas” com a inscrição “professora universitária” fosse substituído por outro onde estava inscrito: “lésbica”, “pervertida”, “perigosa”, “monstro”. De forma nem sempre sutil, perguntas sobre a minha sexualidade se insinuavam, e a forma de tratamento mudava consideravelmente, da acolhida afetuosa para um diálogo repleto de evasivas, olhares oblíquos e reticências... Instaurava-se entre mim e as profissionais da escola o largo campo do não dito. A partir daí, vieram as reuniões desmarcadas, as longas horas na sala de espera, o “volte outra hora”, o “aguarde meu contato”.

Nesta tensa e intensa relação com as escolas, da qual destaquei neste artigo apenas alguns momentos mais difíceis, me senti, de forma geral, incapaz de desfazer, no campo da discussão teórica em que se desenvolveram as batalhas junto às profissionais das escolas, a trama da dita “ideologia de gênero”. Como descrito por Márcia Tiburi, por mais que eu falasse, o diálogo não acontecia, pois as profissionais da escola já estavam certas de suas posições, e também da posição da “ideologia de gênero”, da qual eu seria porta voz:

O diálogo se torna impossível quando se perde a dimensão do outro. O fascista não consegue relacionar-se com outras dimensões que ultrapassem as verdades absolutas nas quais ele firmou seu modo de ser. Sua falta de abertura, fácil de reconhecer no dia a dia, corresponde a um ponto de vista fixo que lhe serve de certeza contra pessoas que não correspondem à sua visão de mundo preestabelecida. A outra pessoa é o que o fascista não pode reconhecer como outro. O outro é reduzido a uma função dentro do círculo no qual o fascista o enreda. Talvez como a aranha que vê na mosca apenas o alimento que lhe serve e que precisa ser capturado em uma teia. (TIBURI, 2015, p.23-24)

Fui de fato enredada no campo das relações com as profissionais das escolas, e quanto mais tentava desfazer esta trama, mais me transformava de “visita ilustre” a “*persona non grata*”, num processo que chamarei, com licença poética, de “devir-monstro” no ambiente escolar. Ora, ser *queer* não é sobre assumir o xingamento e o insulto em seu aspecto positivo? Nesse sentido, ao assumir a alcunha de “monstro”, passei a me perguntar: o que é mais querido pelas crianças do que o monstro? Brenman nos fala em seu livro das censuras que os contos de fadas recebem,



em tentativas de retirar deles o caráter monstruoso, assustador ou violento. Porém, de acordo com este contador de histórias: “As crianças não gostam das versões amenas, elas anseiam por aventura, terror, sangue, humor, escatologia, violência, amor, etc.” (BRENMAN, 2013, p.52). Assim, ao passar de “professora universitária” a “monstro” no ambiente escolar, posso ter me afastado de um diálogo racional com a equipe pedagógica, porém certamente me aproximei do público infantil. Isso significa, como diz a “ideologia de gênero”, que vou usar desta empatia para ensinar as crianças a se tornarem pessoas LGBT com meu espetáculo?

Um dos grandes equívocos disseminados pela “ideologia de gênero” é considerar que alunos, leitores e espectadores são uma “folha de papel em branco” na qual serão escritos os textos com os quais entrarão em contato. O processo de subjetivação é algo bem mais complexo, como também o é a relação com a obra de arte. É ainda Brenman quem nos oferece um exemplo bem concreto de como uma obra de arte pode ser apreciada pelas crianças, a partir do que, desde Aristóteles, chamamos de *catarse*. Podemos substituir, no período de Brenman, o conteúdo violento pelo jogo com o gênero e a sexualidade, e fica claro como não há uma relação lógica entre “assistir um espetáculo que trata de gênero e sexualidade” e “tornar-se gay”, tal como sugere a “ideologia de gênero”:

Quantas vezes vi crianças brincando com espadas, armas de brinquedo? Depois de muita luta, elas demonstravam tranquilidade, a serenidade típica de um adulto depois do futebol. Esse, por outro ângulo de visão, seria também um campo de batalha com inimigos, perigos, feitos heroicos, feridos de guerra. Ainda posso me imaginar na saída de um filme bem sanguinolento, no qual despejo todas as minhas loucuras, para, ao terminar a sessão, sair aliviado e regozijado. A boa e antiga *catarse* grega! (BRENMAN, 2013, p.191)

A *catarse* não é, porém, a única forma de se relacionar com a obra teatral. Para o dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht, a atitude crítica é a mais produtiva frente a uma obra, o público sendo convidado a questionar as relações sociais que estão envolvidas na situação apresentada:

Visto que o público não é solicitado a lançar-se na fábula, como se fosse um rio, e a deixar-se levar à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes. Os acontecimentos não devem



seguir-se de maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade de intervir neles com os nossos juízos críticos. (BRECHT, 2005, p.159)

Catarse ou análise crítica, são apenas duas possibilidades de pensar a recepção da obra de arte, as quais não constituem uma oposição binária, mas estão presentes, muitas vezes, na apreciação de uma mesma obra. De qualquer forma, a fruição artística não pode ser redutível a uma “doutrinação” ou a um “convencimento”, assim como o conteúdo da obra de arte não pode ser reduzido a uma “mensagem” ou “lição de moral”. O conteúdo da obra permanece, como sugere Sarrazac, como um enigma:

Escrever e, especialmente escrever para o teatro, é difundir um segredo através da letra de um texto, é fazer frutificar um enigma cujo autor esqueceu ou talvez jamais tenha conhecido a cifra. Escrever é esclarecer esse enigma, apresentá-lo sob sua face luminosa. Não para si, mas para o outro que vai ler o texto, que vai assistir à peça. E isso porque o autor está sempre no ponto cego da criação. É aquele ponto sobre o qual um provérbio oriental diz que ele está “sob a lâmpada”. Um texto dramático ou literário, pouco importa neste caso, não se constrói à força de intenções, mas quando libera, em si mesmo, as forças associativas e essa “atenção flutuante” da qual nos fala a psicanálise... (SARRAZAC, 2005, p.208)

Quiçá meu papel de artista nas escolas não seja mesmo esclarecer toda a confusão atual em torno de gênero e sexualidade, porém talvez tenha conseguido confundir um pouco mais. Nesse contexto em que os textos sobre “ideologia de gênero” buscam esclarecer e orientar, o meu papel de artista deve ser mesmo o de confundir, o de “devir-monstro” e o de apresentar um enigma, estando “cega sob a lâmpada”, exatamente como fico no palco, à luz dos refletores, na inspiração de Sarrazac e Tom Zé!



REFERÊNCIAS

- » BOZELLE, A.; BRUEL, C. **Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon**. 3ª Ed. Paris: Éditions Thierry Magnier, 2014.
- » BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiana Pais Brandão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- » BRENMAN, Ilan. **A condenação de Emília: o politicamente correto na literatura infantil**. Belo Horizonte, Editora Aletria, 2013.
- » BRUEL, Christian. **História de Júlia e Sua Sombra de Menino**. Tradução de Álvaro Faleiros. Ilustrações de Anne Bozellec. São Paulo: Editora Scipione, 2010.
- » BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- » BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- » LIMA, Jônatas Dias. **O que é "ideologia de gênero"?** Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/ideias/o-que-e-ideologia-de-genero-0zo80gzpwbxg0qrmwp03wpp1>> e <<http://www.semprefamilia.com.br/o-que-e-ideologia-de-genero>>. Acesso em: 24 maio 2017.
- » PEREIRA, Júnia Cristina. **Judith e Sua Sombra de Menino**. Dramaturgia de espetáculo teatral para crianças, adaptado da obra de Christian Bruel. Dourados, 2016.
- » SARRAZAC, Jean Pierre. A oficina de escrita dramática. **Educação e Realidade**.v. 30, n. 2 (2005).
- » SOLANO, Padre Rafael. **Ideologia de gênero e a desconstrução da família**. Disponível em: <<https://formacao.cancaonova.com/atualidade/ideologiadegenero/ideologia-de-genero-e-a-desconstrucao-da-familia/>>. Acesso em: 08 nov. 2018.
- » TIBURI, Márcia. **Como conversar com um fascista**. Rio de Janeiro: Record, 2015.



CORPOS DIFERENCIADOS EM PERFORMANCE: Corpo, Diferença e Artivismo

FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas. Autor do livro *Corpos diferenciados: a criação da performance "Kahlo em mim eu e(m) Kahlo"* (EDUFAL, 2013) e editor dos livros *Corpos diferenciados em performance* (Fonte Editorial, 2018) e *Antonin Artaud e a América Latina* (Fonte Editorial, 2018).

RESUMO

O artigo explicita a importância da participação e presença insubordinada dos performers com corpos diferenciados enquanto criadores, criaturas e criações no campo da arte da performance. A estética da potência e resistência tão vigente na performance repudia os processos criativos que subjagam os performers com corpos diferenciados como artistas considerados inferiores pelos considerados "normais", posto que a cena da performance autoriza e conclama a singularidade e a diversidade de corpos, entre eles os corpos diferenciados que passam a ser valorizados, aceitos e reconhecidos artisticamente não mais apenas por suas deficiências e sim por suas diferenças.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpos diferenciados.

Performance.

Artivismo.

Insurgências.

Diferença.

ABSTRACT

The article explains the importance of participation and insubordinate presence of performers with differentiated bodies as creators, creatures and creations in the field of performance art. The aesthetics of power and resistance so prevalent in performance, repudiates the creative processes that subjugate performers with differentiated bodies as artists considered inferior by those considered "normal", since the performance scene authorizes and conclaims the singularity and diversity of bodies, between they are the differentiated bodies that come to be valued, accepted and artistically recognized not only for their deficiencies but for their differences.

KEYWORDS:

Differentiated bodies.

Performance.

Artivism.

Insurgencies.

Difference.



A performance é uma arte que tem como uma de suas características estéticas principais a presença de diferentes tipos de corpos em cena, inclusive os corpos diferenciados¹. Ao exibir de forma não estigmatizadora os performers com corpos diferenciados em cena, a performance acaba oferecendo aos artistas, possibilidades de almejem e exercerem com responsabilidade a autonomia e o exercício da liberdade criativa.

Assim sendo a performance se diferencia de certas categorias das artes da cena que cultuam corpos considerados perfeitos e portadores de habilidades virtuosas, a exemplo do balé clássico. Nesse espírito, eliminam-se os corpos diferenciados ou lançam mão dos mesmos apenas com a intenção de conseguir financiamento público e privado para as suas produções ou provocar reações relacionadas aos sentimentos de compaixão, quando não de constrangimento, nos espectadores.

Na contramão dessas cenas que promovem o processo de estigmatização e que negligenciam o reconhecimento artístico dos seres humanos com corpos diferenciados, a performance, ao permitir uma abertura participativa e artística para todos os tipos de corpos, acolhe não apenas a deficiência enquanto característica corporal dos performers, como proclama, em alto e bom som, a emergente e necessária reafirmação da diferença em cena.

A performance se (re)define por meio da sua estética da incompletude, do inconformismo, do contextual, do situacional, do sugestivo, da pluralidade, das singularidades, das diferenças, das especificidades e da fluidez. Ressalto que os corpos diferenciados em cena confirmam e reafirmam a emergente necessidade de romper e resistir às estratégias dominantes que os excluem ou os segregam do fazer artístico. Para isto, a performance produz um tipo de agenciamento estético baseado em um humanismo emancipador, igualitário e libertário que acolhe particularidades e alternativas que asseguram os direitos humanos e artísticos de todos que estavam marginalizados e agora são trazidos para exercerem responsavelmente a criação ética e estética da arte contemporânea.

É próprio da natureza da performance, repita-se, as constantes mudanças de atitudes em relação aos problemas do seu tempo e espaço e as reverberações de tais problemáticas nas condições de vida de seus artistas, visto que uma vez mais se torna fundamental afirmar que

¹ O termo corpos diferenciados foi cunhado por Felipe Monteiro (2013) e Nara Salles para designar as pessoas com deficiência.



esta linguagem artística não pretende se separar da vida, pois estão em ininterruptos processos de retroalimentação.

Diante de tais disposições, a performance vem produzindo ingerências sobre a relevante participação dos performers com corpos diferenciados na cena. E isso é possível porque a performance introduz em seus participantes as mais variadas indagações e inquietudes acerca da passividade e dos modos de viver e ser na realidade, daí a insistência desta arte contracultural, que possui um caráter humanista, ter de insurgir e expurgar qualquer tipo de ato relacionado ao processo estigmatizador na arte.

A performance não coloca em cena os artistas com corpos diferenciados com o objetivo de se configurar simplesmente como uma arte que promove a inclusão ou que possa ser considerada como uma estética da benevolência. Sua responsabilidade para com estes indivíduos não se reduz à exposição e discussão de processos estigmatizantes, mas à crítica e erradicação deles.

Da mesma forma, cabe ao performer com corpo diferenciado não aceitar e não querer permanecer condescendente com o papel de vítima. A vitimização dos corpos diferenciados não permite a transgressão deles para patamares em que não há qualquer tipo de estigmatização e de vivência às bordas da realidade. O performer com corpo diferenciado deve se insurgir contra qualquer tipo de estigma que foi lhe imputado, portanto, não deve sequer se considerar como um ser humano inferior aos demais devido a sua diferenciação corporal e seus modos de ser e viver. Ao ser reconhecido como um artista, ele toma para si a plenitude do papel de não mais ser um receptáculo das vontades alheias e de uma realidade aquém da sua existência.

No que concerne à representatividade dos corpos diferenciados na performance enxergo uma escassez de artistas nesta linguagem cênica. No Brasil é mais corriqueiro se deparar com processos de criação e encenações aliados aos trabalhos terapêuticos e socioeducativos. Também vejo uma imensa ligação de artistas com corpos diferenciados à dança, como Eduardo Oliveira, vulgo Edu O. e Marcos Abranches, e pouco relacionamento com o teatro. Talvez isto aconteça pelo fato da dança ser uma arte mais do movimento coreografado no tempo e no espaço do que a representação mimética dos personagens, com a necessidade de adequação corporal de papéis pertencentes a um determinado texto dramático, encenado nos moldes do teatro tradicional.



Nascido em Salvador, mas residindo durante a infância e adolescência em Santo Amaro da Purificação até completar 18 anos, Edu O. teve poliomielite durante seu primeiro ano e devido às sequelas da doença ficou paraplégico, se desloca através de uma cadeira de rodas. Em sua adolescência mudou-se para a capital baiana e se graduou em artes plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBA, com especialização em Arteterapia e Mestrado em Dança e atualmente é professor efetivo da Escola de Dança da UFBA.

Estudou alguns cursos de teatro e dança na mesma instituição de ensino superior, enveredando nesta linguagem até os dias atuais como diretor e intérprete-criador do Grupo X de Improvisação em Dança da Escola de Dança da UFBA. Tem ganhado prêmios e se apresentado em diferentes cidades brasileiras e em diversos países ao redor do mundo, inclusive dançou no grupo britânico Candoco Dance Company. Paralelamente, Edu O. realizou algumas performances: *Judite quer chorar, mas não consegue!* (2006), *Odete, traga meus mortos* (2010), *O Corpo Perturbador* (2010) e *Ah, se eu fosse Marilyn!* (2010).

Em *Judite quer chorar, mas não consegue!* (2006) Edu O. performa algumas situações autobiográficas que retratam de forma lírica suas pessoais vivências solitárias e a imensidão da solidão do ser humano contemporâneo, além de expor de forma lúdica e singular as transformações e as metáforas relacionadas às resistências e às mudanças decorrentes de diferentes experiências vividas.

FIGURA 1 *Judite quer chorar, mas não consegue!*
Foto: Célia Aguiar





Em relação ao título da performance, Judite é uma lagarta que habita nas folhas da planta comigo-ninguém-pode e não quer se transformar em borboleta, não quer ser diferente das demais de sua espécie. Ela apenas não consegue ser como as outras, o que, inclusive, é o ponto central da performance, a não adequação aos padrões, a seguir o que já está estipulado como sua condição e também interroga o tempo individual de amadurecimento, de não se enquadrar. Com isso, Edu O. reafirma sua vontade de seguir experimentando as particularidades corporais do seu corpo diferenciado no lugar de reproduzir fielmente as técnicas de dança dirigidas a um corpo considerando perfeito.

Marcos Abranches é um performer paulista que vem sendo ao longo dos anos reconhecido por artistas e pela crítica por seu engajamento estético em levar para cena a diversidade artística das pessoas com corpos diferenciados. Abranches tem paralisia cerebral e, por consequência da patologia, apresenta sequelas na fala e nos movimentos involuntários, intermitentes e irregulares em todo seu corpo, decorrentes da coreoatetose². O performer enveredou no paradigma das artes pelo convite em se apresentar em espetáculos dirigidos e coreografados por Sandro Borelli³. Também se apresentou em alguns países estrangeiros, em especial na Alemanha.

A arte de Abranches é um retrato verdadeiro de um artista que não aceita ser enquadrado nas fronteiras da deficiência, posto que busca, através da sua diferenciação corporal, a criação de um processo de estudos que valoriza a presença física do corpo diferenciado em cena e não apenas a exibição da deficiência. Nesse contexto, Abranches performou *Corpo Sobre Tela* (2014), performance que é inspirada na vida e na arte do artista irlandês Francis Bacon.

Através dos processos criativos e das apresentações de sua arte, o performer com corpo diferenciado vai aprendendo a desenvolver, em suas performances, o impulso da resistência às expectativas normativas e conquistando o reconhecimento de sua arte por seus pares e pelo público, se distanciando assim das execráveis práticas cênicas que incitavam a colocá-lo como um ser abjeto, digno de sentimentos espúrios que levam em conta somente a sua deficiência em cena.

Dessa forma, a performance comunga com os ideais do ativismo, uma vez que a maioria dos performers e seus fazeres performáticos não se filia à política partidária, mas se engaja politicamente em diferentes propósitos. O ativismo ainda é um termo recente e não possui uma etimologia fechada, mas isto é uma característica própria da palavra citada, que não ambiciona

2 Desordem nervosa caracterizada por movimentos involuntários e incontroláveis.

3 Coreógrafo, diretor artístico, intérprete da Cia Carne Agonizante.



FIGURA 2 *Corpo Sobre Tela.*
Foto: Catarina Santos



se restringir e ser explicada a partir de convenções, pois prioriza permanecer em processos em andamento. O ativismo se mistura com as ideias da contracultura e com a indagação de que o performer é um artista insurgente, ou seja, artista, haja vista que se insurge na arte e na vida contra tudo e todos que preconizam discursos e práticas totalitárias que excluem e produzem os estigmas nas pessoas com corpos diferenciados.

Para Diana Taylor (2011; 2012), o performer, ao compreender a política como performance, pode usar a arte para fazer política, fazendo com que a sua atuação seja direcionada para as discussões e práticas relativas aos estratos público e privado, com objetivo de realizar atos que mudem os diferentes contextos da realidade, ou seja, a arte se torna artista.

O performer assume o papel de artista quando se dispõe, de forma crítica e não alienada, a se insurgir contra os sistemas de poder totalitários que colocam os indivíduos longe das próprias decisões sobre os modos de viver e ser na realidade em que vivem. O ativismo existe através de ações insurgentes que visam transgredir e questionar diferentes temáticas que se relacionam e desestabilizam, dependendo de quem as performa, deliberadamente os gêneros, identidades, sexualidades, diversidades, econômicas, religiosas, ambientais, sociais, culturais, estéticas, políticas e corporais. Além das diferentes abordagens apontadas, o ativismo se instaura no presente estudo em relação aos corpos diferenciados em performance.

No contexto da arte, infelizmente, ainda hoje em dia é possível se deparar com as cenas em que os artistas com corpos diferenciados são explorados para exibir de forma enfática apenas suas deficiências ou limitações, logrando, assim, a falsa consideração de que estão realizando processos artísticos legítimos e que, por isso, são merecedores de ganhar o *status* de artista.

A exploração sofrida pelos artistas com corpos diferenciados, às vezes, é fruto de uma relação de ingênua atração e irrestrita submissão ao indivíduo que oportuniza a participação deles em experiências artísticas, mesmo estas se constituindo como ações que reproduzem o processo de exclusão em que vivem e da instauração dos estigmas recorrentes de suas deficiências.

De tanto viverem experiências que prescrevem a errônea certeza de que, devido as suas deficiências, os artistas com corpos diferenciados não são capazes de realizar determinadas ações semelhantes às dos que não têm nenhuma restrição corpóreo-mental, os indivíduos introjetam



em si mesmos a débil ideia de que, não sabendo agir sozinhos, devem aceitar e realizar as imposições colocadas pelos outros, ficando assim relegados a permanecerem estigmatizados; tendo sua liberdade criativa e autonomia artística intimidadas.

A performance não coaduna com os processos de criação e manifestações cênicas de cunho assistencialistas, protecionistas e/ou pseudo-inclusivas. Embora sejam pertencentes à mesma genealogia que é o processo de produção e desenvolvimento dos estigmas instaurados nas pessoas com corpos diferenciados, explicito algumas peculiaridades dos tipos de cena que refuto:

- Assistencialista: o artista com corpo diferenciado é integrado ao processo criativo e é exibido na cena, no entanto não se pretende erradicar os contextos que estigmatizam este ser humano, pois o que de fato acontece é uma assistência passageira e circunstancial oferecida ao indivíduo naquele momento e não a motivação pelas mudanças nos modos de ser e fazer arte com o performer com corpo diferenciado;
- Protecionista: são colocadas barreiras atitudinais que pretendem dar subsídios ao artista com corpo diferenciado para que não sofra qualquer tipo de preconceito diante da sua presença física em cena. A cena protecionista se configura como uma falácia que coloca o ser humano com corpo diferenciado em uma espécie de redoma, sob o pretexto de protegê-lo das ameaças. Todavia, a proteção oferecida é na verdade um dispositivo estigmatizador que acentua as ideias e os afazeres artísticos tradicionais, acentua a subordinação do artista com corpo diferenciado perante aos seus agenciadores protecionistas e suas diretrizes;
- Pseudoinclusiva: é fundamental traçar a diferença entre a integração e a inclusão, pois a primeira coloca o indivíduo na dinâmica tempo-espacial, enquanto a segunda, além de conter as características da integração, promove o ato de tomar para si a autonomia artística. Percebe-se que a cena pseudoinclusiva se apropria das estratégias inclusivas, mas, na verdade, propõe a integração que falsifica a possibilidade do artista com corpo diferenciado adquirir autonomia e plenitude artística.

A meu ver, nesses tipos de obra de arte, direta ou indiretamente, os sujeitos podem colocar seus corpos diferenciados em cena, mas continuam sendo conduzidos como se fossem meros



fantoches daqueles que desejam prescrever o que e como deve ser feito na arte. É evidente que nestes processos de criação, os artistas com corpos diferenciados estão subjugados a permanecer seguindo passivamente as diretrizes dos que estão em posição superior de poder.

No decorrer do tempo, os artistas com corpos diferenciados podem até perceber as situações nas quais estão inseridos e desejarem alcançar a tão sonhada autonomia artística, no entanto, à medida que vão adquirindo uma conscientização crítica sobre os contextos nos quais vivem, passam a temer qualquer tentativa de rompimento ou de não.

O porquê da subordinação e da quase idolatria aos padrões hegemônicos das práticas artísticas, geralmente, ocorre devido à falta de confiança em si mesmo que o artista com corpo diferenciado tem; do medo em romper com os laços afetivos e artísticos nos quais está envolvido. Pode-se até ter a centelha da busca de sua independência e potência artística, mas de tanto ser submetido a processos de doutrinação, o sujeito é alijado de sua inclusão na arte e na realidade e, por conseguinte, da problematização de sua condição.

É lógico que agir de forma insubordinada contra tudo e todos que o coloca em situações de prevaricação existencial e artística exige do artista com corpo diferenciado perceber e refletir sobre os mecanismos estigmatizantes da realidade em que está inserido para em seguida se tornar um gerador de insurgências em seus modos de ser, viver e fazer arte.

Desta forma, é imprescindível que este indivíduo abandone a dependência artística, outrora exercida servilmente e se insurja de forma lúcida contra as amarras que por ventura podem ocorrer. A insurgência não deve ser entendida como uma revolução desenfreada, mas como uma ação contracultural, permeada pelo engajamento de se alcançar o ímpeto das transformações na cultura.

Elucido e insisto, mais uma vez, que os artistas com corpos diferenciados não devem aceitar em hipótese nenhuma a condição de servirem como se fossem autômatos dos mecanismos coercitivos dos processos de criação e manifestações cênicas assistencialistas, protecionistas e/ou pseudoinclusivas.

Por conseguinte, enxergo nos processos de criação e manifestações cênicas de cunho assistencialistas, protecionistas e/ou pseudoinclusiva a tendência de seus produtores tratarem os



artistas com corpos diferenciados como corpos dóceis, como conceituou o filósofo francês Michel Foucault (2009). Ou seja, os seres humanos têm suas identidades apagadas e passam a ser tratados como coisas, uma vez que a dinâmica da coisificação é fomentada pelo intuito de deixar, através de dispositivos disciplinares, essas pessoas alheias ao que está acontecendo consigo mesmas e em seu entorno para agirem docilmente ao que é imposto.

Para Margrit Shildrick (1997; 2002; 2009), o corpo diferenciado transformado em um corpo dócil é resultado das técnicas disciplinares que visam produzir, a todo instante, as condições para a segregação e a exclusão do indivíduo que tem uma deficiência. As condições definidas pelos parâmetros e técnicas disciplinares obrigam a implementação do estigma por meio de fatores que responsabilizam e definem quem deve ou não ser reconhecido como sujeito da história e cidadão na vida cotidiana.

Paralelamente, esse entendimento sobre as representações dos corpos resvalou nas práticas cênicas e os artistas com corpos diferenciados eram expostos aos olhares curiosos do público. Assim, quando argumento que o artista com corpo diferenciado é considerado um corpo dócil nos processos artísticos assistencialistas, protecionistas e/ou pseudoinclusivos, quero dizer que o poder e a variedade das técnicas produzem e controlam o indivíduo para ser submetido a agir de acordo com a pretensão de se conseguir a utilidade, a eficiência e a inteligibilidade do sujeito. O artista com corpo diferenciado é convertido em um executor de produtividade normativa, manipulado pelas estratégias que combinam os modelos disciplinares e regulatórios da sociedade.

Elucido que esses processos artísticos não almejam a transformação da realidade em que vivem os artistas com corpos diferenciados, nem mesmo parcialmente, e sim a permanência deles em espaços de dominação. Quanto maior é a imposição do poder disciplinar, tanto mais a docilidade dos corpos diferenciados se acentua.

Não é de se estranhar que tais processos artísticos exerçam algumas ações estigmatizantes, as quais considero produtoras de um “humanitarismo enfadonho”, ou seja, não há a promoção de nenhuma mudança na arte nem no mundo, uma vez que pretendem continuar com a subordinação, a passividade e a acomodação e não a transformação pessoal e pública dos seres humanos com corpos diferenciados, que, a partir disso, tendem a agir como corpos dóceis.



Não obstante, o artista com corpo diferenciado, ao contestar as relações de poder e os mecanismos disciplinares e normativos implantados na arte, pode alcançar independência e emancipação artística, gerando resistência e ruptura dos contextos que o transformavam em corpo dócil.

A tarefa de contestar a passividade existencial e artística em que vivia, demanda do artista com corpo diferenciado seguir por caminhos transgressivos, subjetivos e insurgentes que o levarão às linguagens artísticas nas quais sua autenticidade será encorajada e sua diferença corporal em cena não mais sofrerá uma abordagem estigmatizante.

Contrariando as manifestações cênicas assistencialistas, protecionistas e/ou pseudoinclusivas e seus processos criativos, a performance estimula seus artistas a pensarem e a responderem as problemáticas ocorridas e as que ainda estão vigentes, uma vez que tem a intenção de desmistificar a realidade para assim poder reforçar os movimentos de mudanças que têm como base as ideias contraculturais, exercidas pelos performers.

Tendo como uma de suas finalidades a garantia da autonomia e liberdade artística, a performance recusa qualquer tipo de adaptação e acomodação ao que está acontecendo no mundo contemporâneo. A performance não pretende se filiar à política partidária, uma vez que seus ativismos não impõem discursos e práticas fundamentalistas que visam alienar o indivíduo da realidade e até mesmo da produção artística. Estimula, em seus praticantes e no público, experiências artísticas que, de certa forma, se transformam em atos reflexivos acerca do exercício integral da cidadania e da visibilidade cultural, dentre eles os corpos diferenciados, na sociedade e na arte.

Ao se libertar do princípio mimético da arte e dar importância à subjetividade e à experimentação como dispositivo para os processos de criação artística, a performance, desde o seu surgimento no século XX, oriunda dos acontecimentos artísticos promovidos pelos movimentos de vanguarda, tenta abolir ou ao menos provocar uma fratura estética nos fundamentos teóricos e práticos da arte tradicional, para desenvolver no performer, vertiginosos e terapêuticos processos de reflexão e de autoanálise que permitem o debruçar-se sobre si mesmo e sobre a própria vida.

Na performance, o principal aporte criativo é o corpo do performer. O performer com corpo diferenciado traz para a cena a sua história privada e também a história pública, uma vez que



através da sua arte autobiográfica, o artista expõe a si mesmo e ao coletivo os interstícios e os papéis simbólicos que todos realizam na vida cotidiana.

Sendo assim, percebe-se que a performance se configura como uma arte que favorece as relações intersubjetivas entre os seus participantes, bem como se constitui pela dinâmica física na qual o artista é, ao mesmo tempo, criador, criatura e criação do acontecimento artístico.

Diferente do teatro tradicional e outras artes da cena, em que existe a criação do tempo e espaço ficcionais, a performance acontece na relação espaço-temporal durante a experiência compartilhada. É no aqui e agora da performance, em que a vida e a arte estão imbricadas; em que o performer a partir da autoconsciência e da autorreflexão começa a questionar e a intervir no foro íntimo e no mundo, pois repudia fundamentalmente qualquer tipo de objetificação do humano e através da experiência artística explícita que o âmbito pessoal é político.

Embora não se comprometendo intencionalmente com os problemas da sociedade, a performance dá aval para que os performers com corpos diferenciados coloquem em cena os questionamentos sociais e culturais que se convergem para a produção e a instauração dos estigmas, visto que a corporeidade humana carrega consigo a construção simbólica e imaginária exercida pelo povo.

A performance é uma linguagem artística eleita pelas minorias políticas, muito próximas dos movimentos de contracultura. As pessoas inseridas nestes movimentos buscam a igualdade social, sexual, política, econômica e cultural, por meio da reafirmação de suas diferenças existenciais.

Um exemplo de movimento de contracultura que é encabeçado por uma minoria política é o feminismo, o qual questiona e repudia as práticas normativas e políticas que colocam as mulheres em posições de inferioridade, invisibilidade e subalternidade diante dos homens. Desde a década de 1960, as performers feministas encontraram ações que expressam, através de seus corpos, a consciência e a resistência à misoginia, ao sexismo e à objetificação da mulher, a busca e a construção das identidades de gênero, a independência e liberdade sexual e a repressão aos condicionamentos falocêntricos, fabricados e exercidos pela sociedade patriarcal.

As performers feministas não mais ambicionam serem consideradas como musas de um determinado artista inserido no monopólio masculino artístico de outrora. Na performance, elas



são musas de si mesmas e, com os seus corpos, ressignificam as representações da mulher na vida cotidiana. Essas performers transgrediram as posições passivas em que foram colocadas e, trazendo o privado para o público, repudiam veementemente a tudo e todos que as inferiorizam para, através de sua arte, aliada ao ativismo feminista, se libertar das amarras e conseguirem se expressar livremente como protagonistas de suas próprias vidas. Em síntese: “As feministas tiveram muito a ganhar com o colapso narcisista das fronteiras entre o eu e o outro, as distinções entre público e privado, a diferença entre o significante e o próprio significado” (JONES, 1998, p.51)⁴.

Para Ann Cooper Albright (1997), o corpo diferenciado em cena provoca a desconstrução dos estereótipos corporais e com isto desfaz os significados simbólicos e ideológicos pertencentes aos padrões de corpo e beleza sancionados e vigentes pela cultura normatizada da sociedade capitalista, aos quais os artistas e os espectadores estão acostumados.

Neste contexto, Albright argumenta que, quando o artista que tem algum tipo de deficiência está em cena, os espectadores não terão apenas uma apreciação estética do que estão vendo, também observarão a deficiência do artista, suas limitações e as representações do corpo diferenciado na cultura.

Na atualidade, os corpos não são mais considerados perfeitos e belos por ser resultado do desejo divino. Nos dias atuais, o corpo é facilmente agenciado e manipulado para perpetuar os aspectos de beleza, juventude e vigor. No entanto, os modelos de perfeição corporal são difundidos incessantemente pelos mecanismos da indústria cultural que, através de seus meios de comunicação em massa, propagam e produzem discursos e imagens que apelam, a todo custo, para o processo de homogeneização do corpo.

O corpo pode ser transformado em objeto e ser construído segundo os padrões midiáticos que propagam o ideário do culto ao corpo normatizado e a conquista individual de se transmutar nos tipos e nas aparências que são almejadas. Assim, o corpo que não segue a tendência em se transformar nos padrões publicizados e impostos pela métrica capitalista é relegado a permanecer excluído do cotidiano. Diante de tantos cosméticos e de técnicas que criam com precisão cirúrgica o tipo de corpo padrão, o corpo que não se adequa à perfeição ou à beleza vigente do mercado midiático e capitalista, como é o caso do corpo diferenciado, se torna inadequado ao convívio social e estético.

⁴ “Feminists have had much to gain from the narcissistic collapse of the boundaries between self and other, the distinctions between the public and the private, the difference between the signifier and signified itself.”



A fabricação de si mesmo é tributária da exaltação e da criação da aparência e da perfeição corporal, contudo os estereótipos corporais criados pela ininterrupta escala de produção da indústria cultural e sustentados pelos processos de propaganda e marketing são rechaçados pela simples presença física do performer com corpo diferenciado em performance. O performer com corpo diferenciado em cena quebra o espelho corporal e qualquer tipo de semelhança física entre si e os espectadores, além de desconstruir e reconstruir insurgentemente as estruturas tradicionais que constituem as artes cênicas.

A partir da performance feminista, o corpo do performer adquire uma potência particular que desestabiliza vertiginosamente as estruturas artísticas convencionais referentes à crítica e à história da arte. Da mesma forma, o performer com corpo diferenciado age insurgentemente visando a implosão dos mitos perante a diferença que autoriza as relações de produção e apreciação convencionais da arte (JONES, 1998).

Há uma abertura para certas temáticas que até então eram reprimidas pelo machismo e que passam a ganhar os holofotes artivistas. Na performance, os performers saem das trevas do desinteresse sobre as minorias políticas e defendem o levante performático provocado por artistas que não seguem a normatividade e que particularizam seus próprios corpos/eus em prol das mudanças nos modos de ser e viver, bem como na produção e recepção artística.

Sem distinguir a relação e a importância cênica dos corpos dos performers e dos espectadores, a performance estabelece uma relação do corpo do artista totalmente diferente das que foram estabelecidas pela arte tradicional. O corpo diferenciado do performer é entendido como sujeito e objeto dos processos criativos. Na cena, o tempo vivido é igual, tanto na apresentação artística quanto na vida cotidiana do indivíduo. Também o espaço não se torna segregado ou separado das outras pessoas, pois o que importa é o encontro corporal entre os participantes durante a performance.

Não cabe à performance ser benemérita ou humanitária, pois o seu humanitarismo é realizado em seus permanentes entrecruzamentos com a vida, posto que não se isenta de questionar as problemáticas culturais e de outras circunstâncias em que está inserida. Mesmo não sendo uma arte definitivamente política, a performance executa seus artivismos através das problemáticas latentes de seus feitores, entre eles os performers com corpos diferenciados.



Portanto, os corpos diferenciados em cena ressaltam a urgência de serem reconhecidos simplesmente como seres humanos, visto que as deficiências fazem parte das suas vidas e suas diferenciações corporais são as marcas existenciais que esses artistas enfatizam e carregam consigo em suas trajetórias na vida e na arte. Nesse sentido, reafirmo como é imprescindível re-
futar os processos criativos e as cenas da deficiência que prescrevem e perpetuam os estigmas para, assim, insurgentemente bradar a cena da diferença.

REFERÊNCIAS

- » ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1997.
- » ALBRIGHT, Ann Cooper. **Engaging Bodies: The Politics and Poetics of Corporeality**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2013.
- » ALCÁZAR, Josefina. **Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad**. México: Siglo XXI Editores, 2014.
- » ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. **“Por que não?”: rupturas e continuidades da contracultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- » BANES, Sally. **Democracy’s Body: Judson Dance Theater 1962 – 1964**. Durham, Londres: Duke University Press, 1993.
- » BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- » BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator - Um Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- » BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- » COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.



- » COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- » FERNANDES, Ciane. Do pensamento sentado ao movimento cristal: A criação coreográfica como repadronização de deficiências normativas. *Revista Científica/FAP* (Curitiba. Online), v. 17, p.132-153, 2018.
- » FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London and New York: Routledge, 2008.
- » FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- » GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- » GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- » GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. São Paulo: LTC, 1981.
- » GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- » GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Dangerous Border Crossers: the artist talks back*. London and New York: Routledge, 2005.
- » HEATHFIELD, Adrian (ed.). *Live: Art and Performance*. London: Tate Publishing and Routledge, 2004.
- » JONES, Amelia. *Body art / performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- » JONES, Amelia; WARR, Tracey (ed.). *The Artist's Body*. London and New York City: Phaidon, 2012.
- » LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- » LEHMANN, Hans-Thies. *Esthetics of resistance, esthetics of revolt*. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 6, n. 6, p. 58-74, 2014.
- » OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. *Corpos diferenciados: a criação da performance "Kahlo em mim eu e(m) Kahlo"*. Maceió: EDUFAL, 2013.



- » OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (org.). **Corpos Diferenciados em Performance**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.
- » PHELAN, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance**. London and New York: Routledge, 1993.
- » PHELAN, Peggy; LANE, Jill (ed.). **The ends of performance**. New York: New York University Press, 1998.
- » SHILDRICK, Margrit. **Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, postmodernism and (bio) ethics**. London and New York: Routledge, 1997.
- » SHILDRICK, Margrit. **Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self**. London: SAGE Publications, 2002.
- » SHILDRICK, Margrit. **Dangerous discourses of disability, subjectivity and sexuality**. Houndmills, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2009.
- » TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asuntos Impresos, 2012.
- » TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela A. (ed.). **Estudios avanzados de performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.
- » WATTS, Alan. **A cultura da contracultura: os transcritos editados**. Rio de Janeiro: Fissus, 2002.

