



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS**  
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**CULTURA E SOCIEDADE**

**NIRLYN KARINA SEIJAS CASTILLO**

**DANÇAS PARA NÃO MORRER:**  
*HISTORIOGRAFIAS ENCARNADAS DE PERFORMANCES FEMINISTAS*  
*LATINOAMERICANAS*

**SALVADOR**  
**2021**

**NIRLYN KARINA SEIJAS CASTILLO**

**DANÇAS PARA NÃO MORRER:**  
*HISTORIOGRAFIAS ENCARNADAS DE PERFORMANCES FEMINISTAS*  
LATINOAMERICANAS

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora.

Orientador: Prof. Dr. CARLOS BONFIM  
Coorientador: Prof. Dr. LEANDRO COLLING

**SALVADOR**  
**2021**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

Castillo, Nirlyn Karina Seijas

Danças para não morrer: historiografias encarnadas de performances feministas latinoamericanas / Nirlyn Karina Seijas Castillo. - Salvador, 2021.

257 f.

Orientador: Prof. Dr.Carlos Bonfim

Coorientador: Prof. Dr.Leandro Colling

Tese (doutorado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências - Universidade Federal da Bahia, 2021.

1. Dança. 2. Performance. 3. História. 4. Feminismo.  
5. Latino América. I. Título.

CDD-792.8

Sueli Costa - Bibliotecária - CRB-8/5213  
**(SC Assessoria Editorial, SP, Brasil)**




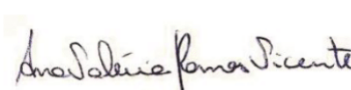




**Universidade Federal da Bahia**

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos



### PARECER DA BANCA EXAMINADORA

DOUTORANDO (a): <b>NIRLYN KARINA SEIJAS CASTILLO CONCEIÇÃO</b>		
TÍTULO DA TESE: <b>“DANÇAR PARA NÃO MORRER: historiografias encarnadas de performances feministas latino-americanas”.</b>		
AREA DE CONCENTRAÇÃO: <b>Cultura e Sociedade</b>		LINHA DE PESQUISA: <b>Cultura e Arte</b>
DATA DA DEFESA: 07/10/2021	HORA: 14h	LOCAL: Web conferência
<b>BANCA EXAMINADORA:</b>		<b>ASSINATURAS:</b>
1. <b>ORIENTADOR(A):</b> Prof.(a) Dr.(a) Leandro Colling		
2. <b>CO- ORIENTADOR(A):</b> Prof.(a) Dr.(a) Carlos Bonfim		
3. <b>EXAMINADOR(A) EXTERNO(A):</b> Prof.(a) Dr.(a) Ileana Maria Dieguez Caballero		
4. <b>EXAMINADOR(A) EXTERNO(A):</b> Prof.(a) Dr.(a) Ana Valéria Ramos Vicente		
5. <b>EXAMINADOR (A) INTERNO (A):</b> Prof.(a) Dr.(a) Renata Pitombo		
6 <b>EXAMINADOR(A) INTERNO(A):</b> Prof.(a) Dr.(a) Leandro de Paula		

#### RESULTADO:

A BANCA EXAMINADORA, APÓS O EXAME DA TESE E ARGUIÇÃO DO(A) CANDIDATO(A), DECIDIU PELA:

- ✓ Aprovação da Tese com distinção, por sua excepcional qualidade e extrema originalidade
- Aprovação da Tese.
- Reprovação da Tese.
- Reformulação da Tese, indicando o prazo de sessenta dias para apresentar a nova **versão**.



CONSIDERAÇÕES: A BANCA CONSIDEROU QUE O TRABALHO ATENDE PLENAMENTE AOS REQUISITOS ESPERADOS PARA UMA TESE DE DOUTORADO. APRESENTA ORIGINALIDADE E IMPORTANTES CONTRIBUIÇÕES, INCLUSIVE CONCEITUAIS E METODOLÓGICAS, PARA O CAMPO DA PESQUISA INTERDISCIPLINAR NAS ARTES. A TESE TAMBÉM TRATA DE UM TEMA ATUAL E FUNDAMENTAL DE SER ESTUDADO NA ATUALIDADE. POR ESSAS RAZÕES, A BANCA CONSIDEROU QUE A TESE DEVE SER APROVADA COM DISTINÇÃO E RECOMENDA A SUA PUBLICAÇÃO.

AUTENTICAÇÃO DO (A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

07/10/2021

À minha filha Beatriz Almeida da Conceição Castillo  
À minha avó Aura Castillo  
Às mulheres que vieram antes delas. Às que virão depois delas.

**IN MEMORIAM**

Ana Mendieta (1986), Maria Teresa Hincapié (2008), Lotty Rosenfeld (2021

## AGRADECIMENTOS

Essa tese foi escrita por mim mas construída a muitas mãos.

Agradeço às minhas estudantes da FUNCEB pela confiança e o pontapé. Agradeço às companheiras do Coletivo Deslimites pelas pesquisas artísticas.

Agradeço a todas as artistas, curadoras e intelectuais com as quais tive contato para a realização desta tese. Agradeço àquelas que só li ou ouvi por terem a coragem de se expor e de compartilhar seus pensamentos e ações.

Agradeço àquelas que cederam entrevistas e dedicaram tempo para ceder materiais de estudo: Teresa Trujillo, Graciela Figueroa, Andrea Giunta, Angela López, Susana Tambutti, Graciela Carnevale, Vicky Larrain, Beth Rengel.

Agradeço às artistas que fazem parte deste estudo por seus trabalhos, pelo apoio, pela confiança, pelo tempo dedicado a esta pesquisa: Lia Robatto, Maria Evelia Marmolejo, Cecilia Appleton, Luz Urdaneta, Ema Villanueva, Lorena Wolffer, Monica Mayer, Mirella Carbone.

Agradeço às companheiras que realizaram e colaboraram nas reencenações: Patrícia Leitão, Naiara Rezende, Luiza Agra, Sauara Costa, Camila Brito, Sauane Costa, Anastasia Xuanke, Ana Brandão, Alana Falcão, Maju Passos, Maria Tuti Luisão, Veronica Navarro, Robson Silva, Rafael Souza, Thiago Cohen, Thor Galileo, Neemias Santana.

Às amigas que deram forças e colaboraram fazendo registros, opinando, refletindo junto, testemunhando, Fred Alvin, Clênio Magalhães, João Rafael Neto, Janete Fonseca, Larissa Leão, Roberta Gravina, Priscila Jorge, Thais Pereira, Herman Diephius, Robson Mol, Nefertiti Altan.

Às minhas colegas artistas e cientistas sociais com quem troquei ao longo de 2020 por sua escuta ativa, suas leituras, suas indicações, sua parceria: Isaura Tupiniquim, Hanayana Brandão, João Pedro Lázaro, Uriel Bezerra, Kleber Simões, Lucas Lago, Lucas Feres, Yan Graco, Ciran Cardoso. Todas foram extremamente importantes para atravessar a pandemia do covid19 sem abandonar nossas pesquisas

Agradeço à Carlos Bonfim pelo infinito incentivo, a nitidez, o companheirismo, a confiança, o olhar cuidadoso, a escuta ativa.

À Brisa Morena que não apenas se envolveu em várias reencenações como leu este material inteiro para garantir que minhas palavras fossem diretas, corretas e que o formato estivesse adequado a todas as normas.

À meu companheiro André Trajano que acompanhou cuidadosamente todo o processo de pesquisa e escrita, conversando, lendo, discutindo, admirando e, sobretudo, encorajando.



À minha filha Bia que também testemunhou todo o processo, lendo comigo vários trechos, corrigindo comigo o português, fazendo comida, chás, me acariciando e se apiedando de mim sempre que fiquei exausta.

## RESUMO

O presente estudo relata a experiência de reativação, reencenação e reagência de 11 trabalhos de dança e performance criados inicialmente entre 1973 e 2000 por artistas latinoamericanas e revisitados pela artista-pesquisadora autora desta tese entre 2018 e 2020. Essas danças e performances abordam questões relativas à violência de gênero e violência de Estado produzida pela cultura colonial patriarcal e foram escolhidas dentre um levantamento preliminar de 62 artistas. Para orientar metodologicamente o estudo, propõe-se a categoria *Historiografias encarnadas* que permite a ampliação do entendimento sobre o que são os arquivos, sobre o papel da pesquisadora enquanto sujeito cognoscente e sobre a forma de se debruçar nos materiais de referência. Essa abordagem também encoraja a elaboração de escritas historiográficas situadas, feministas, decoloniais, realizadas através de materialidades corporificadas (reencenação e reagências), materialidades orais (conversas, entrevistas, exposições), materialidades escritas (cartas, poemas, diários de bordo) e materialidades curatoriais (construções mistas com imagens e textos de diversas naturezas). Dessa forma, o estudo apresenta exemplos destas materialidades, aprofundando reflexões que se desdobram da sua própria produção, que, neste caso, discutem, sobretudo, questões de gênero, colonialidade e violência, construindo diálogos e associações entre os trabalhos de arte estudados, seus processos de reencenação e reagência e análises de intelectuais feministas e decoloniais que tratam desses fenômenos. Essas construções servem como referência à discussão proposta pela antropóloga argentina Rita Segato sobre femi-genocídio na América Latina e a reflexão sobre necropoder e necropolítica desenvolvida pelo filósofo camaronês Achille Mbembe.

## RESUMEN

Este estudio relata la experiencia de reactivar, reescenificar y reagenciar 11 obras de danza y performance creadas inicialmente entre 1973 y 2000 por artistas latinoamericanas y revisadas por la artista-investigadora autora de esta tesis entre 2018 y 2020. Estas danzas y performances abordan temas relacionados con la violencia de género y la violencia de estado producida por la cultura colonial patriarcal y fueron elegidas de un levantamiento preliminar de 62 artistas. Para orientar metodológicamente el estudio se propone la categoría de *Historiografías Encarnadas*, que permite ampliar la comprensión sobre qué son los archivos, sobre el rol de la investigadora como sujeta cognoscente y sobre cómo abordar los materiales de referencia. Esta metodología también fomenta la elaboración de escritos historiográficos descoloniales, feministas y situados, realizados a través de materialidades corporales (reescenificación y reagencia), materialidades orales (conversaciones, entrevistas, exposiciones), materialidades escritas (cartas, poemas, cuadernos de registro) y materialidades curatoriales (construcciones mixtas con imágenes y textos de diversa índole). De esta manera, el estudio presenta ejemplos de estas materialidades, profundizando reflexiones que se desdoblaron de su propia producción, que en este caso discuten, sobre todo, cuestiones de género, colonialidad y violencia, construyendo diálogos y asociaciones entre las obras de arte estudiadas, sus procesos de reescenificación y reagencia, y análisis de intelectuales feministas y descoloniales que se ocupan de estos fenómenos. Sirven de referencia para estas construcciones la discusión propuesta por la antropóloga argentina Rita Segato sobre el femi-genocidio en América Latina

y la reflexión sobre el necropoder y la necropolítica desarrollada por el filósofo camerunés Achille Mbembe.

## ABSTRACT

This study reports the experience of reactivating, re-enacting and reagencying 11 dance and performance works initially created between 1973 and 2000 by Latin American artists and revisited by the artist-researcher author of this thesis between 2018 and 2020. These dances and performances address issues related to gender violence and state violence produced by patriarchal colonial culture and were chosen from a preliminary survey of 62 artists. To methodologically guide the study, the category *Incarnated Historiographies* is proposed, which allows the expansion and the understanding about what archives are, about the researcher's role as a knowing subject and about how to deal with the reference materials. This approach also encourages the elaboration of situated, feminist and decolonial historiographic writings, carried out through embodied materialities (reenactment and reagencying), oral materialities (conversations, interviews, conferences), written materialities (letters, poems, logbooks) and curatorial materialities (mixed constructions with images and texts of different natures). In this way, the study presents examples of these materialities and the discussions that emerged from the fact that they were produced, dealing above all with issues of gender, coloniality and violence, building dialogues and associations between the works of art studied, their reenactment and reagencying, and analyzes of feminist and decolonial intellectuals who deal with these phenomena. Important references for the elaboration of these constructions were the discussion of femi-genocide in Latin America proposed by the Argentinean anthropologist Rita Segato and the proposal of necropower and necropolitics developed by the Cameroonian philosopher Achille Mbembe.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: <i>Tied-up woman</i>	
127	
Imagem 2: Colagem de trabalhos Ana Mendieta	128
Imagem 3: Reencenação <i>Tied-up Woman</i>	129
Imagem 4: Reencenação <i>Tied-up Women</i>	131
Imagem 5: <i>Una cosa es una cosa</i>	133
Imagem 6: Reencenação <i>Una cosa es una cosa</i>	134
Imagem 7: <i>Una Milla de Cruces en el pavimento</i>	136
Imagem 8: Registro reencenação <i>Una Milla de cruces en el pavimento</i>	138
Imagem 9: <i>Dona Claudia</i>	141
Imagem 10: Registro Reencenação <i>Dona Claudia</i>	142
Imagem 11: Frames de vídeo-registro Reencenação <i>Dona Claudia</i>	143
Imagem 12: <i>Algunos Instantes, Algunas Mujeres</i>	145
Imagem 13: <i>Algunos Instantes, Algunas Mujeres</i>	146
Imagem 14: Reencenação <i>Algunos Instantes, Algunas Mujeres</i>	149
Imagem 15: <i>Momentos Hostiles</i>	150
Imagem 16: <i>Momentos Hostiles</i>	151
Imagem 17: Reencenação <i>Momentos Hostiles</i>	151
Imagem 18: Reencenação <i>Momentos Hostiles</i>	152
Imagem 19: Reencenação <i>Momentos Hostiles</i>	153
Imagem 20: <i>11 de marzo: Ritual a la menstruación</i>	159
Imagem 21: Reagência <i>11 de marzo: Ritual a la Menstruación</i>	161
Imagem 22: Reagência <i>11 de marzo: Ritual a la Menstruación</i>	162
Imagem 23: <i>Vedova in lumini</i>	164
Imagem 24: Reagência <i>Vedova in Lumini</i>	165
Imagem 25: <i>Receta para el mal de ojo a los violadores</i>	167
Imagem 26: Texto da <i>Receta para el mal de ojo a los violadores</i>	168
Imagem 27: Reagência <i>Receta para el mal de ojo a los violadores</i>	169
Imagem 28: Reagência de <i>Receta para el mal de ojo a los violadores</i>	170
Imagem 29: Reagência de <i>Receta para el mal de ojo a los violadores</i>	171
Imagem 30: <i>Territorio Mexicano</i>	173

Imagem 31: <i>Has violado?</i>	174
Imagem 32: mapa mental associações de reativações	192

### **LISTA DE ABREVIATURAS**

- CAB - Centro Administrativo da Bahia
- FUNCEB - Fundação Cultural do Estado da Bahia
- MUD - MUSEU da Dança
- RSD - Rede Sulamericana de Dança
- SESC - Serviço Social do Comércio
- PID - Plataforma Internacional de Dança
- PT - Partido dos Trabalhadores

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b>	10
<b>RESUMEN</b>	10
<b>ABSTRACT</b>	11
<b>LISTA DE IMAGENS</b>	12
<b>LISTA DE ABREVIATURAS</b>	13
<b>APRESENTAÇÃO</b>	16
<b>PARTE 1 - PREPARADA PARA O MERGULHO</b>	23
<b>1.1 AS FLECHAS QUE ME ATRAVESSAM</b>	23
1.1.1 A flecha pela América Latina	24
1.1.2 A flecha das mulheres que dançam e a violência.	28
1.1.3 A flecha da curiosidade docente-pesquisadora-ativista.	32
1.1.4 A flecha da revolução...ou de como artistas latinoamericanas fazem política.	37
<b>1.2 ENTRANDO NO RIO: ESCOLHAS, RECORTES E COLETIVOS</b>	48
1.2.1 Nossas artes como levantes.	52
1.2.2 Nossas danças no exorcismo do mal.	57
<b>1.3 ENTRANDO MAIS FUNDO NO RIO: RECORTE FINAL</b>	72
1.3.1 Numa das praias: a hora dos limites	75
<b>1.3.1.1 A HISTÓRIA DAS ARTES FEITAS NA AMÉRICA LATINA AINDA ESTÁ EM CONSTRUÇÃO</b>	76
1.3.1.2 A HISTÓRIA DAS MULHERES LATINOAMERICANAS ESTÁ AINDA EM CONSTRUÇÃO	78
<b>1.4 POTENCIALIDADES ABERTAS</b>	84
<b>PARTE 2 - ENCARNANDO MOVIMENTOS CONTRA O PATRIARCADO: HISTORIOGRAFIAS ENCARNADAS</b>	87
<b>2.1 HISTORIOGRAFIAS ENCARNADAS COMO METODOLOGIA PARA A MEMÓRIA</b>	87
2.1.1 Mas afinal, o que são as historiografias encarnadas?	102
2.1.2 A dança com/do arquivo	103
2.1.3 Criação de materialidades	110
2.1.3.1 Materialidades corporificadas	110
2.1.3.2 <i>Materialidades orais</i>	111
2.1.4 Aprofundando materialidades corporificadas: reativação, reencenação e reagência	113

2.1.4.1	Reativação	114
2.1.4.2	Reencenação	116
2.1.4.2.1	Na ausência delas ou jogo de uma mulher só	119
2.1.4.2.2	Mulheres que dançam juntas	133
2.1.4.3	Reagência	149
2.1.4.3.1	Mulheres me ensinam seus rituais de limpeza	152
2.1.4.3.2	Receitas para a utopia	158
2.1.4.4	Reativações sem corpo?	165
2.1.3.3	Materialidades escritas: o desafio de uma escrita performativa	170
2.1.5	Constelações Curatoriais: o processo de criar legibilidade	177
<b>PARTE 3 - DANÇAS PARA NÃO MORRER: MOVIMENTOS CONTRA A VIOLÊNCIA, O GÊNERO E A COLONIALIDADE.</b>		188
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>		190
<b>REFERÊNCIAS</b>		195
<b>ANEXO I</b>		203
<b>ANEXO II</b>		204
<b>BREVE CURRÍCULO</b>		243

## APRESENTAÇÃO

Quando a presidenta Dilma Rousseff, primeira presidenta do Brasil, estava em pleno processo de impeachment os discursos de ódio misógino se apoderaram de muitas pessoas. O corpo dessa mulher foi alvo de cyber-violências de todos os tipos: ameaças de morte e de estupro, críticas horríveis à sua orientação sexual, compartilhavam-se fotos de corpos violentados com o rosto dela. Ela era odiada por várias coisas que não tinham diretamente a ver com sua atuação como profissional, mas também porque mostravam absoluto desinteresse pelo modo em que os machos governam o Estado. Apesar de ser presidenta, Rouseff era mais um corpo de mulher, um corpo feminilizado, que podia ser coletivamente torturado. No caso dela, torturado pela segunda vez, pois já tinha sido vítima de tortura física e psicológica durante a ditadura cívico-militar no ano de 1970.

Soubemos que viriam tempos de disputa forte quando, no dia da votação do impeachment propriamente dito, o atual presidente do Brasil (2018-2022), Jair Bolsonaro, disse o seguinte para justificar seu voto:

Nesse dia de glória para o povo brasileiro, tem um nome que entrará para a história nessa data, pela forma como conduziu os trabalhos nesta casa. Parabéns Presidente Eduardo Cunha [referia-se ao Presidente da Câmara de Deputados que recentemente havia desarquivado vários projetos de lei que diminuiriam ainda mais os direitos reprodutivos de mulheres]; perderam em 64 [ano do golpe cívico-militar brasileiro], perderam agora em 2016 [referindo-se aos governos e líderes de esquerda]; pela família e pela inocência da criança em sala de aula que o PT [Partido dos Trabalhadores] nunca deu; contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o Folha de São Paulo, pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff [ele se referia à pessoa que torturou Dilma em 1970]; pelo exército de Caxias, pelas nossas forças armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim.

Infelizmente estamos acostumadas a viver em territórios em que a misoginia, a violência de gênero e o machismo estão naturalizados, internalizados e muitas vezes estimulados. Por isso, nada disto deveria ter sido uma surpresa. Mas algo mudou nesse momento para mim. Inclusive porque todo esse processo coincidiu com outros processos pessoais e profissionais.

Corria o ano de 2016 e eu estava professora de História da Dança na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Nesse contexto, o que poderia compartilhar com minhas estudantes sobre história, corpo e dança? O que fazia sentido? Como continuar com um programa que não discutisse diretamente essa crise de significados que estávamos vivendo? Eu estava tomada pela raiva e pela angústia de ver uma presidenta sendo



deposta daquele modo. Minhas estudantes também estavam revoltadas e perplexas. Com colegas artistas e feministas pensávamos “o que fazer?!”. A pesquisa que apresento nesta tese é uma das minhas respostas a essas primeiras perguntas.

Eu precisava descobrir com elas [colegas e estudantes] o que artistas latinoamericanas fizeram em outras épocas para lidar com esse tipo de contexto. Precisava dizer a elas e a mim mesma que a dança e a performance podiam fazer isto ou aquilo para contestar, para se posicionar, para achar caminhos em momentos em que a violência, a misoginia e o Estado pareciam estar alinhados contra, nós, mulheres. Precisava sair da perplexidade e me mover contra esse patriarcado projetado em nós e institucionalizado fora de nós.

Então, iniciei esta pesquisa junto às estudantes da FUNCEB, o que virou um projeto de doutorado, que virou pesquisa acadêmica, que também virou pesquisa artística, ativismo, incumbência pessoal, e se desdobrou em propostas de oficinas, aulas, espetáculos, projetos curatoriais, encontros entre artistas e outras tantas coisas mais. Depois de alguns meses de pesquisa, me via entre um grande número de artistas que vem alertando faz décadas que nossos corpos estão em constante risco. Cada um desses trabalhos denuncia as violências que, individual e coletivamente, sofremos como mulheres. Cavando mais fundo, pesquisando os arquivos, entrevistando curadoras e artistas, ouvindo atentamente intelectuais feministas decoloniais fui me dando conta que o processo violento que atinge corpos feminilizados está conectado com os processos de exploração e domínio colonial e neocolonial que atravessam esse território.

Observava os trabalhos e lamentava que, por diversas razões, nunca tinha realmente visto, ouvido, percebido, entendido o que essas artistas diziam sobre nossas lutas na América Latina. Perguntava-me: o que não estamos vendo? Por que sinto esses trabalhos tão urgentes e atuais? Qual é a relação dessas imagens com o contexto atual? Por que me parecem quase premonitórias? Por que ainda não superamos esses problemas que parecem só piorar com o passar do tempo? O que falta além da denúncia de milhares de artistas, intelectuais, cientistas, ativistas para que assumamos nossa responsabilidade coletiva sobre esses corpos, essas feridas, essas violações? E como falar de tudo isto a partir do corpo, da dança, da memória que construímos com corpo e com dança?

Essas perguntas, que se tornaram as perguntas orientadoras desta pesquisa, surgiram muito relacionadas a interesses e condicionantes que me definiam como artista da dança/docente/pesquisadora/curadora, latino-americana, ativista, feminista, mãe socioafetiva, mulher, branca, classe média. Por isso, dedico o primeiro capítulo a revisitar a trajetória que permitiu que eu esteja aqui, pesquisando essas artistas, dançando com elas, escrevendo sobre

mim e sobre elas, e oferecendo isso a vocês. Entendo que todos esses marcadores são atravessamentos que me constituem. São como “flechas” que vieram de fora mas se incrustaram para sempre e me determinam.

Então, aproveito essas flechas, essa trajetória e experiência para discutir sobre o território latinoamericano, sobre os entendimentos que temos sobre essa região, e sobre como desejo encarar esse imaginário; para discutir como me encontrei com a categoria “mulher”, suas lutas, suas práticas no campo das artes, suas invisibilidades; para discutir o lugar dos feminismos nesta pesquisa e os limites que a pesquisa toca no que diz respeito a raça e classe; para discutir como o corpo e a dança se entremeiam com as relações entre ativismos, produção artística e atuação política, discutir como isso me atravessa e atravessa os trabalhos das artistas que estudo e a pesquisa como um todo; e discuto também o processo de escolha de forma detalhada de quais trabalhos seriam aprofundados ao longo da pesquisa.

Em todo esse primeiro percurso dialoguei com as reflexões de intelectuais das artes e da memória, da decolonialidade, dos estudos de gênero, artistas e curadoras - Julia Antivilo, Monica Mayer, Maria Evelia Marmolejo, Ileana Dieguez, Andrea Giunta, Luis Camnitzer, Peggy Phelan, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Andreas Huyssen, Achille Mbembe, Boaventura de Sousa Santos, Davi Kopenawa, Célestin Monga, Ana Julia Bustos, Rita Segato, Judith Butler, Ochy Curiel, Yuderkys Espinosa e Grada Kilomba.

A questão do corpo, da dança, em relação à política e à criação é particularmente importante para a tese porque logo no início soube que não seria suficiente só observar e escrever sobre os arquivos de imagens. Queria entender psicofisicamente os discursos e os posicionamentos dessas artistas. Afinal sou dançarina e aprendo o mundo me movendo. Entendi que para fazer isso teria que construir reencenações dos trabalhos e responder minhas perguntas me tornando arquivo destas danças, virando um corpo-arquivo. Eu intuía que atravessar esses movimentos, esses passos, essas formas, me forçaria a fazer outras conexões, ter outros *insights*, compreender outras coisas. E sobretudo me forçaria a encontrar maneiras de falar sobre isso, de colaborar na luta, de me levantar, tanto quanto essas artistas o faziam, cada uma de um modo diferente. Seria uma forma de me levantar contra o patriarcado que em 2016 fez o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, e que sistematicamente cercava minha vida e a vida de muitas companheiras no mundo.

O recorte desta pesquisa está articulado com o processo de me entender como motor dessa memória, como um arquivo destas imagens. Meus desejos, minhas identificações, meu senso histórico, meu senso de relevância atual, minhas urgências artísticas, criativas, ativistas conscientes e inconscientes orientaram o caminho a seguir. Isso, junto a questões práticas como,

por exemplo, o acesso e autorização do uso das imagens, foi o funil a partir do qual escolhi 11 artistas dentre 62 que surgiram nos primeiros levantamentos. Foi assim que me dediquei por três anos - 2018 a 2020 - a refazer os seguintes trabalhos, a vivê-los, a estudá-los, dançá-los:

*Tied up Woman* (1973), de Ana Mendieta (Cuba/USA)

*Una Milla de Cruces en el Pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld (Chile)

*Dona Cláudia* (1979), de Lia Robatto (Brasil)

*11 de marzo: Ritual a la Menstruación* (1982), de María Evelia Marmolejo (Colômbia)

*Receta para el Mal de Ojo a los violadores* (1983), de Monica Mayer e Maris Bustamante (México)

*Momentos Hostiles* (1987), de Luz Urdaneta (Venezuela)

*Algunos Instantes, Algunas Mujeres* (1985), de Cecilia Appleton (México)

*Una Cosa es Una Cosa* (1990), de María Teresa Hincapié (Colômbia)

*Vedova in Lumini* (1993), de Mirella Carbone (Perú)

*Territorio Mexicano* (1995), de Lorena Wolfer (México)

*Has Violado?* (2000), de Ema Villanueva (México)

Para dar conta de fazer esses refazimentos e depois de sistematizá-los, propus uma metodologia que chamo de *Historiografias encarnadas*, uma construção inspirada por muitas reflexões feitas na área da História, da Filosofia das Artes, da Literatura, da Música e da própria Dança por artistas e intelectuais como Eleonora Fabião, André Lepecki, Diana Taylor, Philip Auslander, Monilson dos Santos Pinto, Roberta Ramos, Rubén López-Cano, Glória Anzaldúa, Katia Muricy, Jeanne Marin Gagnebin, trazendo também outras contribuições do Didi-Huberman, Judith Butler e Peggy Phelan com quem já dialogava no primeiro capítulo. Com essa companhia discuto sobretudo as formas de fazer, aspectos metodológicos e abordagens que amplificam nossos entendimentos sobre memória, sobre arquivos e sobre como produzir conhecimento situado a partir deles.

As *historiografias encarnadas* são formas de organizar e construir conhecimento histórico e coletivo, a partir de acontecimentos e imagens de outras temporalidades e territorialidades, em que as urgências e identificações das sujeitas cognoscentes determinam os objetos e sujeitas de pesquisa; em que a forma de encontro com o arquivo entende essa própria sujeita como espaço onde o conhecimento vai ser “armazenado”; em que o refazimento das formas e trajetos dos objetos estudados se torna fundamental; e em que se prospecta a construção de materialidades (corporificadas, orais, escritas e curatoriais) visando o

compartilhamento da experiência historiográfica com dimensões sensíveis talvez imperceptíveis pela observação de documentos isoladamente.

É na exploração dessa experiência de *historiografiar encarnadamente* que invisto no segundo capítulo. Início me debruçando nas reflexões que conduziram até essa construção metodológica para ampliar o entendimento sobre o tempo, sobre a abordagem científica nesta pesquisa, sobre o ponto de vista, sobre o corpo de quem historiografa e sobre a dimensão ética de trabalhar com imagens que testemunham momentos em que a violência tomou conta na vida.

Depois continuo refletindo como se deu este processo historiográfico na pesquisa, abrindo aos poucos as reflexões sobre o que são as quatro materialidades que proponho e como constituem uma *historiografia encarnada: materialidades corporificadas* - que aqui são os processos de refazimento (reativação, reencenação e reagência) dos trabalhos artísticos estudados; *materialidades orais* - são as conversas, entrevistas, bate-papos após as mostras abertas que realizamos ao longo da pesquisa; *materialidades escritas* - são cartas que escrevi endereçadas às artistas e que contém o relato do que me aconteceu enquanto realizava as reencenações e reações; e as *materialidades curatoriais* - que aqui são uma constelação de textos, vídeos, fotos, links com as quais discuto os trabalhos, as experiências de refazimento e reflexões que surgem a partir delas em associação com propostas e reflexões de intelectuais das áreas com as que dialogam.

Para facilitar o fluxo de leitura neste segundo capítulo, apresento a experiência das materialidades corporificadas incluindo trechos das reflexões que se encontram nas materialidades orais. Também ofereço trechos das materialidades escritas, embora as cartas na íntegra se encontram no anexo desta tese.

A materialidade curatorial será apresentada no terceiro capítulo. Nela teço um entremado de reflexões, alertas e apontamentos sobre a relação entre a colônia e colonialidade na construção de gênero (mandatos de masculinidade e feminilidade), raça (objetificação e escravidão) e classe (disputas de domínio dos recursos e pessoas); sobre como a violência se aprofunda e se redimensiona; sobre as consequências que a vivência no mundo moderno colonial tem na vida de mulheres. Esse capítulo reflete uma escuta ativa do que as materialidades corporificadas, escritas e orais foram desvelando. Realizei vários mapas tentando encontrar as vinculações entre uns processos de reativação e outros, entre umas imagens e outras, inclusive alimentada pela leitura de intelectuais feministas como Maria Lugones, Oyèrónké Oyèwùmí, Angela Davis e, sobretudo, Rita Segato, que nomeiam de diversas formas esses fenômenos que as artistas e as reativações denunciavam *encarnadamente*.

Entendo esse capítulo como uma *constelação* curatorial em que há um fluxo de pensamento que atrai, como estrelas e corpos celestes, outras imagens, lembranças, extratos de textos, enlaces e associações a outros acontecimentos, etc., que fazem desta leitura um desafio tanto para mim, na hora da escrita, quanto para a leitora, na hora de testemunhar aquilo que se apresenta. Para esse momento sugiro ir abrindo os enlaces em cada página para visitar esse caráter constelacional e não cair na tentação de uma leitura completamente linear em que as imagens e textos associados ficam como simples anexos, notas de rodapé, acessórios. Acredito que essa leitura imagética pode ser uma viagem interessante que nos aproxima da potencialidade das *historiografias encarnadas* na construção de conhecimento situado, decolonial e feminista, e ainda contribui para as tantas explorações que vem sendo desenvolvidas no espaço digital em que a visualidade e a textualidade se complementam abrindo outros sentidos possíveis. Contudo, não sou artista gráfica nem de programação digital, então o terceiro capítulo é uma primeira apresentação, ainda crua, do que pode vir a ser essa constelação curatorial, passada a etapa do doutorado.

Esta pesquisa é sem dúvida uma divisora de águas. Fui uma antes e sou outra depois. Durante este tempo pude aprofundar práticas que acredito fundamentais para a produção de conhecimento: a escuta de outras vozes - neste caso, mulheres, latinoamericanas, artistas, ativistas - ainda não completamente integradas às narrativas oficiais; a contínua integração da intuição, do inconsciente, do incerto, da sensibilidade psicofísica nas formas em que construímos o saber; a contínua afirmação do lugar de fala como único lugar possível de onde se pode falar; a aceitação amorosa de que todo discurso é incompleto e pede colaborações, associações, reversões, remoções e atualizações; a deliciosa e às vezes perigosa insistência em fazer das artes uma ação política, dos ativismos uma ação artística, da história uma arte, da memória um mobilizador de ativismos, das imagens um arquivo de repertórios sensíveis incorporados, da escrita uma ética das lembranças.

Durante essa pesquisa pude, sobretudo, achar um sentido para a raiva, a angústia, a indignação e a rebeldia. Pude organizar de forma profunda interesses que pareciam dispersos e que disputavam espaços. Pude entender melhor qual é meu papel como investigadora de dança, como criadora, como ativista feminista. Pude compreender de que estamos falando quando falamos de violência de Estado articulada à violência de gênero. Pude visualizar melhor as conexões entre os costumes, a moral, a tradição patriarcal, a propriedade privada, a monogamia, a repressão sexual, o racismo, a discriminação de gênero. Pude visualizar, então, caminhos para lutar contra esse processo tão bem organizado. Entendi dançando porque nunca estarei livre enquanto outras estiverem confinadas, exploradas e oprimidas.

O melhor desta pesquisa é que traça um caminho inacabado que posso seguir explorando em vários sentidos simultaneamente. Sem medo de me perder. Para bem ou para mal os caminhos se reencontram e a gente entende as coisas se movendo pelos territórios.

Este foi um tempo de compreensões profundas sobre como responder. Minhas primeiras respostas são: precisamos nutrir coletivos de mulheres, encontros de comida, de conversa, de danças, de sonhos, de cartas, de atividade física, de nada, de tudo. Seja propondo espaços, seja assistindo espaços já existentes. Precisamos suspender o julgamento negativo entre companheiras. Precisamos dividir a carga de mulheres-mães com responsabilidade e periodicidade. Precisamos lutar contra o mandato de masculinidade e feminilidade, fazendo das nossas vidas e relações espaços para a experimentação antipatriarcal. Precisamos diferenciar isolamento físico de isolamento social, enquanto a pandemia durar. Precisamos colaborar na criação de filhos de outras pessoas para esvaziar a força e o terror da família nuclear e seu inevitável vínculo com a propriedade privada. Precisamos abrir as fronteiras para quem precisa circular, e fechá-las para quem extrai sem entregar. Precisamos plantar frutas, flores e folhas, compostar, criar vermes e minhocas, separar o lixo, evitar o lixo. Precisamos lutar pela saúde e vida de todas, pelo direito ao descanso, ao prazer, ao vazio. E precisamos tomar banho de folha, receber massagens, fazer massagens, andar descalças na natureza, menstruar em paz, parir em paz, trepar em paz, dormir em paz, chorar, rir, rezar.

Espero que esse texto seja um espaço para criar conexões entre isto e aquilo. Obrigada pela presença. Boa leitura.

## PARTE 1 - PREPARADA PARA O MERGULHO

### 1.1 AS FLECHAS QUE ME ATRAVESSAM

Nasci em 17 de março. Sou do signo de peixes e dizem que há três tipos de piscianas<sup>1</sup>. A depressiva, vítima do mundo, que acha que é o saco de lixo onde todo mundo deposita seus dejetos; a ativista, idealista, sonhadora, que se conecta com as que sofrem, com as causas injustas, com a mudança do mundo e é capaz de se amarrar na árvore para evitar o desmatamento; e a artista, que materializa mundos que só existem no seu imaginário, flutuando longe da realidade, usando drogas naturais e/ou químicas para alterar seus estados e jogar *o desexistir, o desperecer, o avessar*<sup>2</sup>.

Por sorte, minhas depressões até agora são pontuais e esporádicas. Não posso dizer o mesmo da minha ativista e minha artista. Ambas estão ligadas fortemente e têm sido meu trabalho de vida achar formas de entrelaçar de maneira poderosa essas características e esses interesses, pois, para mim, são irrecusáveis. Assim, qualquer coisa que faço, tanto na minha vida pessoal quanto na profissional (docência, curadoria, gestão, criação) acaba sendo banhada por um interesse ativista de mudar o mundo para fazê-lo um lugar mais justo e amável, e por um irrecusável desejo artístico de fazer isso com poesia, com dor, com suor, com medo, alegria, risco, loucura, intensidade. A dança é, sem dúvida, um dos lugares que me acolhe melhor. Dançar a mudança que quero ver no mundo, por mais piegas e batido que pareça, é o que me interessa fazer, é, talvez, ao que vim nesta dimensão. É em cima desse território que construo minha vida.

Esta pesquisa em particular que começo a compartilhar com vocês, a revelar a vocês, surge do entrelaçamento de interesses que como flechas foram-se enterrando em mim, se encarnando a partir de experiências e quereres diferentes que me constituem.

Estas são minhas flechas...

---

<sup>1</sup> Ao longo do texto usarei o gênero feminino para me referir tanto ao específico quanto ao geral. Ao invés de optar pelo “x” ou “e” que incluiria todos os gêneros ou o masculino ao que estamos habituados, usarei o feminino para pautar essa inversão como forma de mobilizar os poderes e saberes generificados que trabalharei ao longo desta tese.

<sup>2</sup> inventar palavras que não existem tem se tornado mais e mais um jogo interessante, para mim que nasci e cresci falando espanhol, mas falo e escrevo português principalmente. É um experimento de fronteiras, de invenção, de soltar o verbo da forma que suscita outros imaginários e que “representa” que também sou imigrante, trilingue, estrangeira, latina, artista, dançarina.

### 1.1.1 A flecha pela América Latina

Escrevo esta tese no Brasil, onde moro há 11 anos. Aqui é bem comum que as pessoas se relacionem com as latino-americanas como se fôssemos “gringas”, verdadeiras estrangeiras, como se as brasileiras não pertencessem àquele território cultural.

Isto aparece no trato social, comum, do dia a dia. Na minha vivência, é cotidiano encontrar pessoas afirmando a ideia de que há uma identidade brasileira e que essa se estrutura de forma independente do resto dos países em volta. Se indagamos mais, os argumentos têm a ver com aspectos históricos - a forma como se deu a independência colonial; a construção de um império brasileiro antes de uma república brasileira; os processos de resistência e revolução, pensados como se tivessem estado completamente afastados do resto da região; a construção econômica e política que se entende como uma nação ‘auto suficiente’; a construção cultural que sustenta uma ‘aura’ de extraordinariedade, não apenas em relação à região e sim, ao mundo. Curiosamente isso convive com o que tem se convencido chamar de “complexo de viralata” que não é mais do que outra versão de colonialismo interno ou internalizado.

E apesar de que muito se discute sobre a diversidade de identidades brasileiras - e nos outros países, obviamente - e de que não deveríamos deixar de lado todo o rastro da herança ibérica que nos conecta, além de vários outros processos socioeconômicos que tecem nossas fronteiras como o Mercosul ou a nefasta Operação Condor, nesse plano do trato diário como imigrante no Brasil, esse imaginário de uma suposta brasilidade cria barreiras entre nós - as latinas - e elas - as brasileiras, que fazem que elas não reconheçam como parte da comunidade latina, e nós sejamos consideradas ‘estrangeiras’.

Para alguém que nasce na Venezuela, essa percepção de identidade é bem diferente, pois sempre nos sentimos parte da comunidade latina, embora reconheçamos as diferenças e nos divertamos muito discutindo-as, e embora essa noção do que significa ser “latina” é um território absolutamente movediço e disputado.

Minha família, metade andina, metade *costeña*, se tornou urbana em pleno auge do fortalecimento de uma certa identidade latino-americana<sup>3</sup> na mídia, nos jornais e nas políticas econômicas e culturais, que me fez crescer entendendo que muitas decisões, ações e imaginários que tocavam o território venezuelano também tocavam simultaneamente os territórios dos países hispanófonos. Então, meu ponto de vista, minhas escolhas, minhas preocupações por compreender as especificidades e necessidades a partir dessa região se solidificou logo no início

---

<sup>3</sup> Cabe alertar que essa construção de latinidade é constantemente disputada entre os interesses das populações, as representações artísticas e culturais e os interesses econômicos influenciados pelo gigante estadunidense e os estados nacionais.



da minha carreira profissional, já tendo uma percepção sobre a América Latina bem incorporada culturalmente.

Minha primeira experiência profissional relevante foi num grande encontro da Rede Sul-americana de Dança (RSD), no Rio de Janeiro, em 2007, em que me vi rodeada de gestoras de dança de quase todos os países da região latino-americana, que, desde seus territórios viravam e reviravam o que era possível para seguir dançando e se movendo. Ali, não houve trégua. A consciência de minha condição geopolítica como latino-americana ficou instalada. Mal se discutiam naquela época os “lugares de fala”, mas já ficavam evidentes, para mim, as diferenças entre mulheres e homens europeus - também convidadas ao encontro - e as latino-americanas que faziam parte do espaço.

Uma imagem que ainda habita minha memória: era uma sala fria e branca do Serviço Social do Comércio (Sesc) - Copacabana. Muitas mulheres falando alto e ao mesmo tempo. Todas pareciam se conhecer em pequenos grupos. Eu, encantada, observava e tentava lidar com o desconforto de ser jovem demais e de não conhecer ninguém. Todas fomos nos sentando aos poucos. Ocupamos uma mesa imensa, que permitia a todas nos reconhecermos. Natacha Melo, uruguaia, fundadora e membro do grupo gestor da RSD, tomou a palavra. Não consigo lembrar exatamente o que ela disse, mas aquele conjunto de subjetividades específicas e coletivas me inundou de tal maneira que me acompanham até hoje, em todas as ações que desenvolvo.

Na RSD havia um interesse político especial de estabelecer laços com as brasileiras que embora passasse também pelo interesse econômico - lembremos que nesse tempo as políticas de financiamento cultural no Brasil estavam em pleno apogeu e se tornou exemplo e inspiração para toda a região - uma rede de afetos se instalava entre todas, e as discussões e práticas de descolonização já aconteciam, inclusive antes de que se tornassem comuns, as palavras descolonização, decolonialidade, eurocentrismo.

Esse encontro se desdobraria em muitas ações e projetos diversos e contínuos. De 2007 a 2009, fiz parte da Equipe de *Laboratório, esferas de criação em dança*, realizado simultaneamente em 5 cidades da América do Sul -Buenos Aires, Caracas, La Plata, Lima e Quito. Em 2009 vim morar no Brasil porque me envolvi na produção da Plataforma Internacional de Dança (PID), que foi realizada em Salvador, entre 2010 e 2012. Fizemos uma mostra, um encontro de curadoria e um seminário de economia da dança, todos localizados e projetados para pensar esse território latino-americano. Também entre 2010 e 2012, fiz parte do Grupo Gestor da RSD colaborando na coordenação de vários projetos de gestão, formação e criação em rede com países da América Central e América do Sul.

As companheiras da RSD e da PID me ensinaram a olhar primeiro para América Latina e depois para Europa ou Estados Unidos (USA)<sup>4</sup>. Elas têm o fogo da liderança. Elas são um coração pulsante que move, move, move as estruturas de nosso território constantemente. A partir desse momento comecei a me associar diretamente a essas mulheres e a pensar regionalmente. Sempre me entendendo para além de um único país, Venezuela, Argentina, Brasil, países onde morei/moro, transbordaram para esse conjunto territorial culturalmente conectado que liga mais de 20 países. E sobretudo, já incluindo o Brasil no meu imaginário regional apesar das constantes diferenciações que apareciam e aparecem até hoje.

O que esteve e ainda está em jogo é como construir outras associações regionais que se baseiam num conjunto de políticas de afetos em que artistas e ativistas deste território possam-se ligar para pautar aquilo em que acreditam, contando com a complexidade que caracteriza a geopolítica e poética dessa territorialidade. Considerando reflexões sobre América Latina como a do artista uruguaio Luis Camnitzer, que apesar do tom generalizante, podem orientar nossos caminhos:

América Latina é um aglomerado de nações e culturas ligadas por algo de religião e de idioma, em sua maioria o catolicismo e o espanhol. Mas também é uma entidade conectada por uma cultura de resistência contra as culturas invasoras e por um anseio utópico de unificação continental. Iria inclusive ao extremo de afirmar que o conceito de América Latina é em si uma construção utópica. Depois de negado o sonho de Simón Bolívar, a gente pode dizer que América Latina é uma obra conceitualista, para usar o termo hegemônico. Emaranhada com a utopia modernista, é uma obra criada sob condições bastante negativas. Os países que a compõem têm distintos níveis de influência europeia e formas diferentes de como usá-la. A imagem que esses países têm de si, com relação às raças e etnias muda com o lugar [...] Os níveis de renda e a variação de classe divergem notavelmente, não apenas dentro de cada país, mas também dentre os países da América Latina. A medida da interferência dos EUA nos distintos países através dos tratados unilaterais, bases militares e, às vezes até, o treinamento da polícia e do exército, muda a depender das fragilidades percebidas, o que se tornou um empecilho irritando para os EUA<sup>5</sup>. (CAMNITZER, 2008, p. 32, tradução minha)

<sup>4</sup> Confesso que é extremamente recente meu olhar para África e Ásia. Ainda são territórios desconhecidos e que começam a pulsar no meu imaginário de associatividade. Por isso, em 2019 estive em Shanghai, sem que tenha reverberado diretamente em projetos profissionais, e em 2020 comecei a tecer uma rede com companheiras moçambicanas através da Otratierra- escola de artivismos, projeto que iniciei em 2020, junto com Melissa Proaño, equatoriana que conheci também num encontro da RSD.

<sup>5</sup> América Latina es un conglomerado de naciones y culturas anudadas con algo de religión y de idioma, en su mayoría el catolicismo y el español. Pero también es una entidad aunada por una cultura de resistencias en contra de culturas invasoras, y por una añoranza utópica de una unificación continental. Iría incluso al extremo de afirmar que el concepto de América Latina es en sí mismo una construcción utópica. Negado el sueño de Simón Bolívar, uno podría decir que América Latina es una obra conceptualista como se diría en idioma hegemónico. Enredada con la utopía modernista, es una obra creada bajo condiciones bastante negativas. Los países que la componen tienen distintos niveles de influencia europea y formas diferentes de cómo usarla. La imagen que esos países tienen de sí mismos con relación a razas y etnias cambia de acuerdo al lugar. [...] Los niveles de ingreso y la variación de clase varían notablemente no solamente dentro de cada país sino también entre los países de América Latina. La

Em um parágrafo podemos perceber confluências e diferenças, dores, fragilidades, interferências e influências, disputas e também podemos intuir desejos, caminhos e esperanças. Então, nesta tese me interessa aproveitar para fins revolucionários essa herança linguística colonial, afinal esse material está escrito em português e espanhol; me interessa coordenar movimentos que considerem diferenças e visibilizam confluências entre artistas e suas ações para nos reposicionarmos interna e externamente; me interessa disputar um sentido de América Latina que esteja a serviço das nossas denúncias, necessidades, mas sobretudo a serviço do nosso bem-estar, e farei isso trazendo as vozes de artistas e intelectuais desses diversos países que falam sobre nós, para nós e para o mundo.

Esse pensamento regional está em mim. Por isso, nesta pesquisa, verão que o que interessa é a rede e a região. Apesar de que cada país tem suas particularidades, cada ditadura, cada crise, cada Estado e que cada guerrilha teve suas próprias formas de agir, há um olhar possível desde a regionalidade que me faz olhar para todas as artistas estudadas de modo conectado. É também uma escolha afetuosa. É uma escolha de tesão, de pulsão. E é também uma escolha política, geopolítica, que preza pelo conjunto, pela rede, pela conexão, pela utopia, pela transformação.

Neste trabalho, continuo afirmando que existe uma região no mundo que não é igual às Áfricas, às Europas, às Ásias. Esta é uma região específica com suas particularidades que busca se reconhecer, muito apesar da colônia espanhola e portuguesa, e a neocolônia estadunidense, e que precisa em todas as áreas de conhecimento/ação um aprofundamento dos laços transnacionais que nos permitam fazer frente às dinâmicas globalizadas que, às vezes, mais nos oprimem do que libertam. Isoladamente nunca conseguimos juntar forças, visualizar a complexidade dos fenômenos que vivemos e agir coletivamente. Isoladamente somos facilmente enfraquecidas, dispersadas, confundidas.

Dito isso, reafirmo, sou uma mulher latino-americana, aqui é onde minhas parceiras, minha filha e eu nos desenvolvemos. As dinâmicas desse território, influenciadas e em disputa com as dinâmicas globais, determinam as restrições e amplitudes da minha vida. Em rede, com outras latino-americanas primeiramente artistas e depois com todas, é possível ver caminhos para nossa liberdade, para nossa abundância, para nossa dignidade. Tenho plena consciência de que não há liberdades individuais se não há liberdades coletivas.

---

medida de la interferencia de los EUA en los distintos países por medio de tratados unilaterales, bases militares y a veces el entrenamiento de la policía y el ejército, se diferencia de acuerdo a las fragilidades percibidas, algo que a veces que convirtió en un problema irritante para los propios EUA.

É por isso que o interesse pela América Latina só foi crescendo e ele está tecido em cada fragmento dessa tese.

### 1.1.2 A flecha das mulheres que dançam e a violência.

Em 2009, numa viagem de seis meses pela América do Sul, comecei a desenvolver meu solo *Mujerzuela*. Já era um momento em que entendia que minha criação tinha tudo a ver com minha vivência pessoal. *Mujerzuela* era uma forma de me relacionar com o machismo entranhado na minha família e na cultura venezuelana que naturaliza e enaltece a violência contra o corpo das mulheres que acontece nos concursos de beleza. Eu precisava fazer as pazes com minha beleza, meu corpo, meu jeito, que era distante do imposto nesses concursos para as “Miss Venezuela”. Ainda não compreendia todas as camadas que essa violência física e simbólica significava. Nesse trabalho eu coloco a *Miss* de cabeça para baixo, literalmente. Todas suas características se viram do avesso e qualquer sutileza nela vira grotesca. A simetria vira assimetria, a passividade vira agressividade, a harmonia vira instabilidade, e assim nasce outra Nirlyn possível<sup>6</sup>.

Mas foi só entre 2014 e 2015, durante o meu casamento, que realmente percebi que muitas das coisas que sofria, vivenciava, sustentava, eram derivadas da minha condição de mulher e da condição de homem do meu companheiro, de como a cultura nos moldou, do que se esperava de nós, da dinâmica de privilégios e opressões que nos circundava, etc. Passei alguns meses com muita raiva. A raiva é um sentimento muito poderoso. Ela precisa transbordar para não nos adoecer. Sentia que a raiva me faria agredir fisicamente as pessoas à minha volta, causar um acidente, quem sabe até me tornar criminosa<sup>7</sup>.

Foi ali que comecei meu processo seguinte de criação. Nesse espetáculo me entendi como artista feminista. Convidei um grupo de mulheres com a pergunta que depois virou o título do espetáculo: *Há violência no Silêncio?*<sup>8</sup>. Foi sobretudo nesse processo em que apareceu

---

<sup>6</sup> + info Mujerzuela <https://deslimites.wixsite.com/deslimites/mujerzuela>. Esse trabalho foi um solo entre 2012 e 2016, quando se tornou um quinteto junto a Ana Brandão, Patrícia Leitão, Carolina Diniz e Flora Rocha. Em 2018 também foi performada por Brisa Morena, Patrícia Leitão, Andrea Abdala e Paola Kianda.

<sup>7</sup> Vivi vários episódios perigosos nesses tempos: brigas com muitos gritos em casa e na rua, descer da moto agressivamente para enfrentar alguma pessoa em carro, quase jogar vaso de planta em cima do meu parceiro, brigas com colegas de trabalho, etc. Tudo cheio de muita raiva e vontade de agir fisicamente.

<sup>8</sup> + info Há violência no Silêncio? <https://deslimites.wixsite.com/deslimites/ha-violencia-no-silencio>. Esse trabalho foi performado entre 2015 e 2018 por artistas de varias Brasil e do México: Ana Brandão, Carolina Vasconcellos, Nefertiti Altan, Flora Rocha, Daniela Lisboa, Thais Goveia, Brisa Morena, (Brasil) Lucero Arreola, Estefania Vega, Frida Garza e Valeria Saragoza (México)

já incorporada a condição de “mulher latino-americana”<sup>9</sup>; o despertar em relação ao silenciamento que sofremos; a evidência do emaranhado que representa o machismo estrutural na nossa vida cotidiana; a tomada de consciência dos diferentes tipos de violência que nos atingem e a fragilização constante que nos espreita.

Este trabalho foi fortemente acolhido por espectadoras no contexto de Salvador, cidade em que moro. *Artes feministas* passou a ser uma categoria que daria margens à minha produção artística e também à minha posição como pessoa. Tornou-se uma condição a partir da qual vejo o mundo. Os feminismos começaram a mudar minhas perguntas, mudar as formas como conto minha história, como relato minhas experiências.

Uma dessas reflexões veio da percepção de que as poéticas e políticas das mulheres nas artes sofrem de uma constante invisibilização que me fazia perguntar: onde estão as mulheres? Por que, se na dança a maioria das profissionais eram mulheres, os poucos homens ocupavam os lugares de poder, de visibilidade e de circulação?<sup>10</sup>

Sabemos que nós mulheres somos cinquenta por cento da população mundial e que contribuimos tanto quanto qualquer outra população com a construção de conhecimento, sentido e sensibilidade do contexto em que nos inserimos. Negar isso é, deliberadamente, decidir conhecer apenas uma parte daquilo que se pode dizer/fazer sobre os assuntos do mundo. Enquanto nossas narrativas, vivências, experiências não estiverem contempladas, não amplificaremos nossos saberes e sensibilidades sobre o viver social.

Nesse sentido, desejo que esta pesquisa se insira nesse grande grupo que recentemente ocupa nossas universidades, que pretende complementar e recontar as narrativas históricas que nos constituíram.

Parece-me fundamental nesta tese considerar a *hermenêutica diatópica*. É um conceito do sociólogo português Boaventura de Souza Santos (2014), com o qual propõe a complementaridade de todos os tipos de conhecimento vindos de culturas, raças, classes e gêneros diferentes, complexificando o saber que manejamos sobre o mundo e nossa experiência nele. Um dos objetivos desta pesquisa é o de trazer o saber da experiência das mulheres artistas de diversas gerações que se propõem a criar espaços nelas mesmas para discutir suas realidades

---

<sup>9</sup> Nesse momento ainda sem tanta percepção das interseções de classe e raça, mas sim de gênero. Mais adiante neste capítulo me debruço sobre esse assunto.

<sup>10</sup> Curioso que, recentemente, lendo a introdução do livro “Women on Stage”, da tradicional teórica de dança Sally Banes, ela confesse que, antes dos movimentos feministas, nunca achou que era relevante fazer uma leitura dessa área de conhecimento a partir da perspectiva das mulheres. Ela considerava que a nossa presença na dança era tão bem estabelecida que não parecia necessário fazer um olhar desde as dinâmicas de poder e dos discursos sobre as mulheres. Dinâmicas essas tão misóginas, machistas, romantizadas como qualquer outra na nossa cultura patriarcal.

e sentimentos e assim contribuir ao saber mundial. Fazer isso de forma obviamente sensível, íntima, doméstica é meu desafio epistemológico.

Outra reflexão urgente que me assaltou, após me saber mulher, foi sobre a violência. Precisava entender como se conectam as violências públicas com as privadas/domésticas, as micro com as macro. Entender porquê é tão naturalizada e sobretudo, saber como reagir, agir, existir apesar dela. Percebi a violência como uma experiência comum para todos os seres vivos, mas que se apresenta de modos diferentes quando se é mulher, homem, branco, preto, imigrante, rico, pobre, tido como humano ou não humano. Percebi ainda que as regiões periféricas, dentre elas a América Latina era e é constantemente espaço para a reinvenção da violência em todas as escalas.

Então, meu trabalho artístico e pessoal foi se aprofundando para dar alicerce a uma nova postura que me fazia responder, agir, lutar como artista latinoamericana, com as invisibilidades induzidas e naturalizadas e com as violências invisibilizadas e comuns desta condição.

Compreender e perceber as violências tornou-se uma obsessão que, consciente ou inconscientemente, influenciou as escolhas nesta pesquisa e a forma que li todos os trabalhos de arte que compartilharei com vocês. Essas obsessões me fizeram chegar a duas grandes categorias que me ajudaram a explicar muitas conexões que aparecerão nas obras.

A primeira é a noção de *Necropolítica*, criada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, que ajuda a entender os movimentos macropolíticos atravessados pelas dinâmicas do nacionalismo enquanto construção das “outras” e do racismo, para justificar a dominação, exploração e expansão do poder colonial.

Achille Mbembe (2011) caracteriza como *necropolíticos* territórios em que a dominação das populações, dos recursos e dos territórios se dá a partir da economia, da administração de quem morre e quem vive. Para ele, nesses territórios, a morte está no centro da equação, é meio e fim para a neutralização das populações.

Dessa forma, Mbembe afirma que o corpo e sua potência de viver ou morrer é usada por regimes políticos contemporâneos que exercem sua soberania e dominação pela administração dessas potências. A *Necropolítica* não é mais do que a administração do mundo a partir da decisão dos poderosos – autoritários patriarcais, diga-se de passagem – sobre quem vive e quem morre (MBEMBE, 2011). Essa *Necropolítica* age também a partir de guerrilhas revolucionárias e/ou vinculadas ao narcotráfico, exércitos nacionalistas, corpos policiais, paramilitares ou outras configurações de forças armadas, para controlar os recursos e pessoas nas regiões periféricas do mundo.

Mbembe (2011) analisa o conceito de biopolítica inaugurado pelo filósofo francês Michel Foucault, que estudou profundamente as formas disciplinares da sociedade europeia, que se ancoram inexoravelmente no corpo, reprimindo, moldando, podando a ação deste para garantir o estado dócil e condescendente das indivíduos. O autor camaronês avança propondo que em circunstâncias de extrema violência e suspensão de direitos, como são as guerras de apropriação de recursos, essa disciplina e controle acontece pelo uso concreto e restrito da aniquilação física (p.20).

A aniquilação física, naquele momento, era percebida por mim de forma renovada. Hoje entendo que isso me ocorria pessoalmente de forma um tanto exagerada por estar pela primeira vez me dando conta da minha própria possibilidade de agressão e de ser agredida. Foi essa percepção que me impulsionou nestes caminhos e mais adiante me faz entender que, por conta dos privilégios de mulher branca, classe média, com os que vivo, a aniquilação física não é estatisticamente tão provável, pelo menos não em relação às minhas companheiras latinoamericanas de outras etnias e situações sócio-econômicas.

Contudo, muito além da minha condição pessoal privilegiada, eu vivo numa região em que a noção da *Necropolítica* faz muito sentido e pode emoldurar o conjunto dos momentos históricos que acabei estudando nesta tese através das obras e das artistas com as quais construí todo o trabalho. É horrível que enquanto escrevo esta tese, em muitos sentidos, sinto que a *necropolítica* que governa as Américas está se renovando pelo uso assassino de políticas de Estado genocidas no manejo da pandemia do COVID19 pela qual estamos atravessando.

O segundo pilar teórico que me acompanha nesta obsessão por entender a violência é criado pela antropóloga argentina Rita Segato, que faz uma análise muito extensa nas suas diversas publicações, da qual lançarei mão em alguns momentos na escrita desta tese, para explicar que no contexto atual latino-americano é necessário entender que estamos frente a uma violência que se imprime no corpo das mulheres, por vias sexuais e de gênero, mas que não são motivadas por nenhum impulso sexual ou de gênero.

Ela sustenta que nesta região herdeira de dinâmicas coloniais que se renovam e se complexificam pelo entrelaçamento criminoso do capital derivado de negócios legais, semi-legais (extrativismo de recursos naturais), e ilegais (drogas, contrabando, tráfico de pessoas, escravização), aquilo que temos convencionado chamar violência sexual ou de gênero - não é uma violência que se dirige a nós mulheres. Nós somos, nossos corpos são, territórios através dos quais as guerras pelo domínio desses capitais estão sendo travadas. São guerras assinadas na nossa pele, feitas na nossa carne, mas nada tem a ver conosco.

Para Segato (2014a), estes são crimes de guerra, são um *femi-genocídio*, que conseguem seus condicionantes na colonialidade patriarcal, mas que pelo volume e tipificação, não podem ser mais entendidos como violências isoladas, motivadas por “conflitos familiares”. Segato propõe que, tanto pela frequência, quanto pelo modo e os motivos, essas violências não sejam mais qualificadas como violências de gênero ou sexuais, pois são abusos derivados da lógica patriarcal de organização e apropriação do mundo, coluna dorsal da guerra que estamos vivendo.

No terceiro capítulo, veremos essas categorias associadas às reflexões performativas das artistas estudadas, mas trazê-las logo de início me ajuda a criar o mapa de atravessamentos que formam a base a partir da qual crio toda essa escrita.

Como podem imaginar, raiva, dor e impotência impulsionaram minhas produções artísticas, minha pesquisa e foram moldando outras estratégias de ação. Em 2019, quando criei o mais recente trabalho *NUA*, junto a Raiça Bonfim, no meio dos estudos para esta tese, me dei conta de quão importante foi, para mim, mergulhar completamente nesses processos artísticos próprios e de outras mulheres para compreender como lidar com as violências cotidianas, identificar melhor o verdadeiro inimigo, e focar minhas energias numa cura mais profunda e num plano de ação político-artístico-acadêmico mais estratégico. Separei-me desse companheiro, mas também compreendi que o que vivemos juntos vai muito além de nós como pessoas. Compreendi que a abrangência de nossas ações está condicionada por um sistema-mundo que se mete em todas nossas estruturas.

Em *NUA*<sup>11</sup> não há mais raiva, diria até que não há mais reação, não há vingança, nem ajuste de contas, nem dor. Em *Nua*, nós construímos um universo de mulheres que têm consciência dos seus poderes, das suas belezas, das suas fragilidades, das suas naturezas complexas e usam tudo isso para transbordar e contaminar todo o espaço à sua volta. Possivelmente, voltarei a essa confissão/reflexão no final da tese, mas antecipo para vocês que além de pesquisa acadêmica, histórica, artística, feminista, este trabalho cumpriu um papel de cura e de reposicionamento do meu estar no mundo. Quatro anos de muitas transformações e descoberta de si e das outras, dos coletivos de mulheres e das suas especificidades em potência.

### **1.1.3 A flecha da curiosidade docente-pesquisadora-ativista.**

---

<sup>11</sup> [Vídeo NUA de Nirlyn Seijas e Raiça Bomfim](#)



Nesses mesmos anos de despertar artístico feminista, fui professora de História e Crítica da Dança na Escola de Dança da FUNCEB, entre agosto de 2014 e julho de 2018. Esse período contemplou a crise econômica e política que desdobrou no golpe parlamentar e *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff; a tomada da presidência pelo vice Michel Temer; a campanha eleitoral na disputa de Lula/Haddad<sup>12</sup> e Bolsonaro com toda a exacerbação de ânimos e absurdos que significou - e posterior enfraquecimento e extinção do Ministério da Cultura brasileiro - dentre outros, muitos desmontes institucionais e de direitos democráticos. Todo esse processo esteve minado de violências que explodiram todas as esferas de convívio. Não havia como seguir dando aula com um programa que não respondesse às perguntas desse tempo.

Fui interpelada pelo contexto e passei a me perguntar: “o que faz sentido estudar na história da dança agora? Quais outros períodos se assemelham a este em que vivemos? Quais as particularidades desses momentos? É o início de novos processos de autoritarismo de Estado, de ditadura cívico-militar? Isso faz parte do aumento da violência sistêmica em que vivemos? Isso tem algo a ver com o sistema patriarcal? O que a dança na América Latina fez durante esses períodos de crise das instituições, da sociedade, dos acordos democráticos? O que as artistas latinoamericanas dançaram? Como esses fenômenos de violência foram processados desde as artes do corpo?”

Descobri rapidamente que não tinha ideia sobre danças e artistas do corpo latino-americanas que houvessem respondido aos seus tempos de crise, e que os livros oficiais de história da dança pouco ou nada abordam a partir desse ponto de vista situado geopoliticamente. A história das artes, dominada pela tradição das artes visuais até meados do século XX, era voltada sobretudo ao estudo biográfico/monográfico de artistas e/ou de movimentos artísticos e escolas. Desde então, outras historiografias de arte associadas aos estudos culturais, sociais e políticos têm surgido, mas ainda hoje é incipiente que essas narrativas estudem a produção de pessoas não-ocidentais, mulheres e não-brancas.

Então, esse trabalho começa se perguntando sobre o que nós, latino-americanas das artes do corpo, fizemos e podemos fazer frente a contextos autoritários; sobre como processamos e respondemos às violências que deles se desdobram; como atravessamos e ressignificamos nossas potências de agir nestes processos. Dessas primeiras perguntas, outras tantas se

---

<sup>12</sup> Coloco “Lula/Haddad” porque durante esses meses, o ex-presidente Lula da Silva, pretendia concorrer à presidência novamente pelo Partido dos Trabalhadores, e foi impedido por um conjunto de prerrogativas legais que o tornaram suspeito de corrupção, o levaram a juízo e o condenaram a 12 anos de prisão. Isso acontecido, Haddad assumiu a chapa petista disputando sem sucesso, contra Bolsonaro. Em 2021, o Tribunal Supremo de Justiça, revogou a sentença, com provas de que o Juiz que liderara o processo contra Lula era parcial, tornando-o de novo elegível para as eleições de 2022.

desdobrarão para compreender o papel da memória, do patriarcado, da colonialidade, e das artistas e sua produção nestas problemáticas. Pois, mesmo quando há um vasto trabalho historiográfico sobre a época das ditaduras cívico-militares de meados do século XX, e historiografias do que fizeram as guerrilhas, as ativistas, as jornalistas, as artistas famosas da música, o teatro tradicional e as artes visuais, etc, há um grande vazio na informação sobre a perspectiva de artistas do corpo<sup>13</sup> nesses períodos de grande comoção, repressão e instabilidade sociopolítica.

Sabia que não era possível que simplesmente tivéssemos parado de produzir, que tivessem recuado ao silêncio, pois as artes do corpo costumam ter uma grande profusão. A produção é incansável, porém parece inalcançável também, de um certo ponto de vista, porque lida com a efemeridade de uma forma muito particular e essa realidade se agrava quando somamos a dificuldade de produção de registros, documentos, imagens, e a dificuldade de organização, conservação e difusão dessa memória.

Comecei as buscas por trabalhos que pudessem compartilhar com meus estudantes e que contemplassem as discussões que eles e eu queríamos fazer, que se conectavam com o contexto que estávamos vivendo. Esses trabalhos, diferentemente de outros do campo das artes (plásticas, música, audiovisuais), tinham a particularidade de terem “escapado” da grande mídia e, portanto, dos censores que ocasionaram desaparecimentos forçados, violentos. Esses trabalhos passaram despercebidos e sobreviveram antes de serem cooptados, presos, tomados pela repressão direta, pela censura. Isso no caso dos países que tinham ditaduras militares declaradas.

Aprofundando nas pesquisas sobre os procedimentos de censura dessas ditaduras, hoje sei que muitas artistas não foram censuradas pelas suas obras, mas por suas atuações em outras esferas da vida, como filiações a partidos, aglutinações com pessoas que eram vigiadas, liderança midiática, e estratégias talvez estéticas, mas não reconhecidas como artes. Entendi que o mecanismo das censuras nem sempre percebia a irreverência, a crítica, a subversão proposta nas artes em si, e na dança isso foi ainda mais evidente, justamente por sua natureza “abstrata”, expressiva, não-textual, não-narrativa, disponível para poucos públicos, sem tanta capacidade de ser reproduzida e difundida.

Desta vez a potência de desaparecimento, própria das performances, e o perfil mais ou menos invisível das artistas, as salvou da lógica do desaparecimento e extinção forçada que

---

<sup>13</sup> Por artes do corpo me refiro às artes em que o corpo se torna materialidade e suporte do trabalho de arte. Danças, ações, performances, podem ser artes do corpo, enquanto a corporalidade marque presença em igualdade com outras linguagens como a oral (quando há palavra) ou objetual (quando há produção e permanência de objetos no espaço). Em alguns momentos também usarei o termo artes ao vivo para especificar aquelas artes em que a presencialidade de testemunhas se torna fundamental.

podiam sofrer na repressão e violência destes momentos de conflito sociopolítico nos quais se inseriram. As obras que estudamos foram construídas, apareceram, desapareceram deixando rastros singelos o suficiente para se proteger da violência e, ao mesmo tempo, causar reverberações em quem as presenciou.

As artistas, fazendo uso da sua invisibilidade, criaram brechas para continuar produzindo e contestando, colocando a carne sempre a serviço de si mesmas e de abrir caminhos para além da violência, denunciando e “escondendo-se” ou “desafiando” o grande poder<sup>14</sup>, sobrevivendo sempre e fazendo sobreviver aquilo que propunham e que hoje está sendo revisitado, num gesto honroso e talvez até desesperado das novas gerações por encontrar significados à vida vivida agora.

Eu queria me identificar nelas. Queria entender o que podemos fazer no agora. Queria dizer para minhas estudantes que a nossa área contribuiu para a construção da realidade sensível desses momentos e queria mostrar exemplos que pudessem inspirá-las.

Discutir essas obras no presente era a demonstração de que seu desaparecimento não foi absoluto. Os vestígios que encontramos nos falam tão forte e nitidamente que decidimos construir diálogos com esses restos, com esses fragmentos. Algo dessas performances e experiências sobrevivem e estão ávidas do hoje, do agora. Então, em 2016, com as estudantes, comecei um pequeno projeto de reativação, no qual cada uma delas precisava pesquisar sobre essas artistas e escolher alguma para realizar uma reencenação.

Nos deparamos com rastros, muitas vezes empoeirados, que jaziam no território íntimo da memória de quem os viveu, no território estilhaçado da internet, no território doméstico de acervos pessoais, muitas vezes desorganizados, mas vibrantes, daqueles que ficam à espreita de encontros que os façam dançar novamente.

Percebi que os acervos gritam por serem vistos, as memórias lutam para aparecer, os esquecimentos teimam em reaparecer para colaborar numa reconstrução difícil, paradoxal e necessária desses corpos que reagiram e agiram em resposta às violências que os atingiam.

O filósofo francês Georges Didi-Huberman dedica parte da sua obra a pensar esse processo de preservação da memória que é acionada pelas próprias vítimas ou autoras dos acontecimentos. No seu livro *Imágenes pese a todo* (2004), faz menção do processo, por vezes tortuoso, que as vítimas do holocausto judeu<sup>15</sup> em Auschwitz atravessaram para conseguir

---

<sup>14</sup> Algumas destas obras são narradas em diversas páginas web como se tivessem sido censuradas ou proibidas na época. Porém, quando fiz entrevistas com as artistas diretamente, elas afirmaram que não foram censuradas oficialmente. Disseram que o Estado ou a polícia não associaram essas atividades à subversão.

<sup>15</sup> É muito relevante nesse momento que não assumamos simetrias anacrônicas entre o fenômeno da *Shoah*/holocausto judeu e os assuntos que estudo nessa tese. Tenho plena consciência que tem dinâmicas e condições

deixar alguma prova daquilo que acontecia no campo e consumir assim algum ato de resistência.

No mais profundo dessa desesperança fundamental, a ‘chamada a resistir’ provavelmente desdobrou dos próprios indivíduos, destinados aparentemente a desaparecer, para se fixar em *sinais plausíveis de serem emitidas* para além das fronteiras do campo: ‘como comunicar as atrocidades que aconteciam aqui continuava sendo nossa maior preocupação’. [...] as escavações realizadas nas redondezas dos crematórios de Auschwitz tem trazido à luz - amiúde muito tempo depois da Liberação - os escritos comoventes, quase ilegíveis, desses escravos da morte. Como se, de alguma forma, jogaram *garrafas à terra*, com a ressalva de que nem sempre tinham garrafas nas quais preservar sua mensagem. No melhor dos casos, contavam com uma tigela de latão.<sup>16</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 21-22, tradução minha)

Assim essas pessoas pretendiam, continua Didi-Huberman mais adiante no texto,

[...] preservar a imagem apesar de tudo: preservar a *imagem do mundo* exterior e, para isso, arrancar ao inferno uma atividade de conhecimento, uma espécie de curiosidade, apesar de tudo. Exercer a observação, fazer anotações em segredo, tentar decorar o máximo de coisas, ‘saber e dar a conhecer é uma forma de continuar sendo humano’, escreve Tzvetan Todorov [...] Conservar, também, a *imagem de si mesmo*, quer dizer, ‘proteger-se a si’ no sentido psíquico e social. Preservar, afinal, a *imagem do sonho*: mesmo que o campo era uma verdadeira máquina ‘tritadora de almas’ - ou justamente por essa razão - seu ofício de terror podia ser interrompido a partir do momento em que as SS aceitavam um mínimo vital que constituíam as horas de sono dos prisioneiros.<sup>17</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2004, p.73, tradução minha)

Aqui pode-se falar do encontro entre os tempos, passado e presente<sup>18</sup>, que insistiam em sobreviver ao desaparecimento imposto pelo poder, através do desaparecimento estratégico da

---

que os distanciam, embora também tenham pontos de contato que justifiquem, para mim, a utilização de reflexões sobre a memória, os arquivos, a visibilidade, etc. que se desdobraram da análise desse genocídio específico. É o caso de Georges Didi-Huberman e do Andreas Huyssen que aparecem por momentos ao longo do primeiro e segundo capítulos e tecem suas reflexões a partir desse exemplo.

<sup>16</sup> En lo más profundo de esa desesperanza fundamental, la ‘llamada a resistir’ probablemente se desprendió de los propios individuos, destinados a desaparecer, para fijarse en *señales susceptibles de ser emitidas* más allá de las fronteras del campo: ‘cómo informar de las atrocidades que se cometían aquí seguía siendo nuestra mayor preocupación’. [...] las excavaciones realizadas en la inmediaciones de los crematorios de Auschwitz han sacado a la luz - a menudo mucho tiempo después de la Liberación - los escritos conmovedores, casi ilegibles, de estos esclavos de la muerte. Como si, de algún modo, lanzaran *botellas a la tierra*, salvo que no siempre contaban con botellas en las que poder preservar su mensaje. En el mejor de los casos, contaban con una escudilla de hojalata.

<sup>17</sup> conservar la imagen pese a todo: conservar la *imagen del mundo* exterior y, para ello, arrebatar al infierno una actividad de conocimiento, una especie de curiosidad, pese a todo. Ejercer la observación, tomar notas en secreto o tratar de memorizar el máximo de cosas. ‘Saber y dar a conocer es una manera de seguir siendo humano’, escribe Tzvetan Todorov [...] Conservar, también, la *imagen de uno mismo*, es decir, ‘protegerse a uno mismo’ en el sentido psíquico y social del término. Conservar, en definitiva, la *imagen del sueño*: aunque el campo era una verdadera máquina ‘tritadora de almas’ - o por esta misma razón - su oficio de terror podía ser interrumpido desde el momento en que las SS aceptaban ese mínimo vital que constituyen las horas de sueño de los prisioneros.

<sup>18</sup> Eis um desafio colossal com que me deparo nesta tese: o tratamento da temporalidade. Tentarei durante o trabalho inteiro propor uma forma de entender o tempo que o deslinearize, que o torne cíclico, espiralado, simultâneo, etc. para dar conta de sensações e desejos que tem a ver com descolonizar o senso de tempo evolutivo,

efemeridade da performance. Uma invisibilidade protege, a outra aniquila. E nós aqui estávamos, cavando, procurando, fazendo perguntas incômodas, fazendo descobertas surpreendentes e encarnando tais achados em nós mesmas para analisá-los com nossa própria sensibilidade.

Dessa forma, para finais do ano 2016, os interesses desta pesquisa estavam já entranhados em mim, mesmo que ainda não estivesse tudo evidente, organizado, consciente. O processo de entendimento do que estou estudando continua até este momento em que escrevo. Escrevendo continuo entendendo, ouvindo, conectando, achando os sentidos das minhas escolhas. O que apresento a vocês agora é produto dessa travessia. É um convite para atravessarmos juntas.

#### **1.1.4 A flecha da revolução...ou de como artistas latinoamericanas fazem política.**

Logo no início comentei sobre meu lado ativista. Em todas as flechas que me atravessam esse lado está bem presente. E ele nasceu bem antes. Posso ter herdado da minha mãe que trabalhava como professora de ensino pré-escolar em favelas de uma cidade industrial próxima à capital da Venezuela e mostrava, naquele momento, grande inconformidade com a organização desigual da nossa sociedade. Posso ter aprofundado isso com meus professores antropólogos chavistas durante o tempo da graduação em dança e também nos trabalhos com a Rede Sul-americana de Dança. Posso ainda ter herdado da memória cultural de luta que caracteriza nossa América Latina, sobre isso comentarei mais adiante.

O certo é que para o momento em que fiz o meu mestrado me debrucei sobre as práticas curatoriais como ações políticas. Nessa pesquisa estudei a experiência de dezessete projetos artísticos na América Latina, o que serviu de base teórico-prática para compreender a potência política das artes, o compromisso de artistas e intelectuais com a construção de mundo e, sobretudo, solidificou em mim um prisma de análise que vê no fazer da vida, movimentos de levantes, protestos, construções, escolhas pela vida pública.

Foi nesse momento que encontrei uma carta de Julio Cortázar que me marcou. Vejam um trecho:

---

contínuo, linear, pensando em sentidos de temporalidade que tornam simultâneos os acontecimentos, as sensações, as emergências, mesmo quando estas não compartilham o mesmo âmbito temporal. Isso para dar conta também de explicar aquilo que estava experimentando em contato com os arquivos, as imagens, as danças, as pessoas que pesquisei. Contudo, verão em vários momentos que esse tempo inventado pela modernidade colonial também aparece. Quase que para marcar o quanto é difícil desentranhar noções impostas há muito tempo. Palavras como presente, passado, futuro enunciadas da forma tradicional moderna às vezes são incontornáveis e fazem parte do desafio de escrever nessa fronteira entre o mundo em que habito e o que quero habitar.

[...] os altos jogos do pensamento e da imaginação, a criação sem outro fim que o prazer da inteligência e a sensibilidade travam em mim uma interminável batalha com o sentimento de que nada de tudo isso se justifica eticamente se ao mesmo tempo não está aberto aos problemas vitais dos povos, se não se assume decididamente a condição de intelectual do terceiro mundo, na medida em que todo intelectual, hoje em dia, pertence potencial ou efetivamente ao terceiro mundo, pois sua vocação é simplesmente um perigo, uma ameaça, um escândalo para os que apoiam lenta mas de forma concreta o dedo no gatilho da bomba<sup>19</sup> (CORTÁZAR, 1967, p.9, tradução minha).

Às vezes já sabíamos algo e somente não encontrávamos a forma de enunciá-lo. Aí o trabalho de quem escreve/fala se faz fundamental. Quando li esse trecho de Cortázar, vi que tinha sido escrito em 1967, cinquenta anos atrás (para aquele momento em que o li pela primeira vez), e mesmo assim me fez entender o que é que me move e por quê. Assim, meu radar se ajustou melhor e soube que minhas pesquisas, inclusive esta, é uma busca por parceiras, artistas, trabalhos que se constituem como emergências políticas, como denúncias, como levantes, como alertas e também que são a transformação em si, que são outras paisagens do possível, que mudam a forma em que sentimos o mundo.

Portanto, as reflexões sobre a Política da Arte, do filósofo francês Jacques Rancière, foram interessantes, pois me ajudaram a localizar de forma ampla, complexa e nítida, trabalhos que se colocam contra a opressão, e aqueles que estão ali para perpetuar o *status quo* que esse poder impõe. Rancière dedica grande parte de sua obra a explicar como as artes, com níveis mais ou menos explícitos, estão dedicadas a uma reconfiguração das paisagens do sensível, à criação de mundos possíveis, à visibilização de imagens esquecidas ou apagadas pelo poder. Afirma (1996) que as artes têm a potência de imaginar o que podemos, o que queremos, propondo formas e materialidades que mostram circulações e fluxos possíveis fora da dominação.

Para sustentar seu argumento, nos apresenta o contexto grego de construção da Polis e da ideia do Bem Comum, que seria a soma dos bens, qualidades e contribuições de todos os membros da comunidade, que se reúne com o objetivo de beneficiar de forma justa a todas. Essa soma total não representaria, desde o ponto de vista grego, uma igualdade de contribuição - quer dizer, nem todos esses membros oferecem ao bem comum o mesmo tipo/qualidade/quantidade e, portanto, para organizar o benefício justo de todas as concidadãs,

---

<sup>19</sup> [...] los altos juegos del pensamiento y de la imaginación, a la creación sin otro fin que el placer de la inteligencia y de la sensibilidad, libran en mí una interminable batalla con el sentimiento de que nada de todo eso se justifica éticamente si al mismo tiempo no se está abierto a los problemas vitales de los pueblos, si no se asume decididamente la condición de intelectual del tercer mundo en la medida en que todo intelectual, hoy en día, pertenece potencial o efectivamente al tercer mundo puesto que su sola vocación es un peligro, una amenaza, un escándalo para los que apoyan lenta pero seguramente el dedo en el gatillo de la bomba.

seria necessário criar um instrumento fictício, criado por nós, que equilibrasse essa desigualdade primeira. Para os gregos, lidos por Rancière, esse instrumento é a Política.

Assim, a Política é uma ação que se instaura para atrapalhar o fluxo “natural” da desigualdade entre os diversos membros de uma comunidade, equilibrando deveres e direitos, em prol da justiça social. Esse conceito, ligado e conectado aos conceitos de Polícia, Dissenso, Consenso e Ficção, serão fundamentais para compreender a Política da Arte proposta por Rancière.

De maneira resumida, o Consenso é o acordo imposto de forma parecida a todos os integrantes da comunidade e define suas formas de sentir e agir. Essas formas se apresentam como indiscutíveis ou incontornáveis e isso arraiga a dificuldade de mover as estruturas consensuais. De forma adversa, o Dissenso seria um ambiente criado por meio das Políticas, que traria um distúrbio no fluxo da dominação imposta pelo Consenso, criaria um desentendimento, um “desacordo sobre os dados da situação, sobre os objetos e os sujeitos incluídos na sociedade e os modos de sua inclusão” (RANCIÈRE, 2005, p. 51). Agora, se o Dissenso se instaura com Políticas, o Consenso se instala com Polícias. A Polícia é a ação, dispositivo, construção que designa formas de ser, agir, ver, dizer, sentir que regem a vida em sociedade, salvaguardando a manutenção do Consenso, do chamado *status quo*.

É particularmente interessante pensar nesses conceitos porque trazem a noção de Política para perto de nós. Deixa evidente aquela máxima na qual seres humanos somos potencialmente seres políticos. “A questão política é a capacidade de qualquer corpo para se empoderar de seu destino. Centra-se na relação entre a impotência e a potência dos corpos, sobre a confrontação das vidas com o que podem” (RANCIÈRE, 2008). É aqui onde o poder de cada uma de nós, de nossas ações, de nossas artes ganha outros contornos. Pois, se a política é a invenção de espaços de enunciação coletiva que estabelecem novas formas de distribuição do sensível que, por sua vez, permitem novas formas de ser, agir, ver, dizer, atrapalhando a dominação, nossos fazeres artísticos podem se tornar estas ações de construção política, em prol da justiça, em prol da liberdade, em prol do respeito a todos corpos humanos e não-humanos e suas formas de vidas.

Nossas artes fazem isso através da proposição de ficções alternativas. Voltando a Rancière (2005), Ficção, no seu entendimento, seria apenas uma organização do sensível, não a criação de um mundo “irreal” que se contrapõe ao “real”. O que conhecemos como sistema real (chame-se “vida real”/“sempre foi assim”/“é o correto”) também é uma construção ficcional, que se tornou dominante, hegemônica, consensual, justamente pela negação da sua

constituição como ficção, como construção. Sendo assim, a ficção construída pela arte política apenas é uma possível contraposição à ficção "real", a ficção do consenso.

Lembro nitidamente o momento em que encontrei essas reflexões. Muitas práticas, muitas ações, muitos pensamentos que vinha desenvolvendo e presenciando ganharam outras dimensões. Foi a partir dessa organização conceitual que estabeleci outro prisma para olhar o mundo e esse prisma também atravessa esta pesquisa, apesar de que não será o foco.

Em Rancière, a Política das artes<sup>20</sup> acontece pelo entrelaçamento de três lógicas: a dos espaços estéticos, a do trabalho da ficção e o das estratégias meta-políticas. Esse entrelaçamento implica também na mistura de três categorizações, indiscerníveis na prática, porém úteis na forma em que a política aparece nas artes: regime representativo que produz efeitos com as representações da realidade e as críticas a esta; o regime estético que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos, utilitários, lógicos ou tradicionais; e a lógica ética que quer que as formas de arte e as formas da política se amalgamem umas nas outras, sendo impossível diferenciar arte de ativismo, por exemplo.

Essa relação entre arte e ativismo, entre arte e educação, entre arte e cidadania, entre arte e mudança social, arte e política, foi, segundo o artista/intelectual uruguaio Luis Camnitzer, particularmente efervescente no território latino-americano. No seu livro *Didáctica de la Liberación: arte conceptualista latinoamericano* (2008), sustenta a tese de que as dinâmicas revolucionárias e utópicas da região, alimentadas desde as guerras de independência, com seus desdobramentos de manutenção dos poderes das elites sobre os povos, em detrimento dos ideais que moveram tais guerras, mantiveram acesos os movimentos de pensamento e ação política que aliaram o exercício poético e estético às suas estratégias de construção.

Para ele, o ponto principal é discutir as diferenças de motivações existentes entre a produção conceitualista na América Latina e no *mainstream* chancelado pelas cidades de Nova York, Paris e Londres. Ele afirma que, desde finais do século XIX e até a década de 1970, os pensamentos revolucionários, a crítica política, a necessidade de invenção social, foram os verdadeiros estímulos conceituais dos artistas.

Se a arte conceitual do *mainstream*, com suas pesquisas que se estenderam por todo o século XX, se baseava na suspensão da forma para dar espaço às ideias, e isso se manifestou numa não objetualidade da obra de arte; na arte conceitual da América Latina esse mesmo

---

<sup>20</sup> Por conta do tempo, não me estenderei mais sobre a questão política e as artes em Rancière. Contudo, é interessante ter em mente que, aquelas criações que estão dedicadas a manter o *status quo*, que agem à serviço do *consenso*, da dominação, da opressão, serão pensadas como produções policiais, em contraposição às políticas. Nesse sentido, poderíamos pensar que há em muitas produções artísticas aspectos políticos e aspectos policiais e/ou ainda pensar que há criações políticas e criações policiais.



processo aconteceu não como resposta à Instituição da arte e seus signos elitistas e estilistas e sim pela necessidade de dar passo às ideias de uma possível revolução social. Se no *mainstream* o não objetual reclamava sua autonomia “filosófica” e se a forma discutia sobre si mesma, criando uma arte fundamentalmente metalinguística, na América Latina o não objetual reclamou seu pertencimento político.

Para Camnitzer (2008), essa *desmaterialização* do objeto de arte teve mais a ver com uma *contextualização* do que uma preocupação intrínseca da “evolução” das próprias linguagens artísticas. O autor insiste que esta contextualização responde a uma crítica à instituição, à elite, aos poderes que oprimem o povo, uma elite com gostos refinados que seguiam um tipo de arte que não representa os desejos e experiências do povo. Assim, muitos artistas, aliados aos movimentos de mudança, consideravam que a arte era um instrumento de comunicação, de emancipação, de educação dos povos para que lutassem pela sua libertação. Nesse sentido, a forma da materialidade pouco importava enquanto as ideias e os conceitos estivessem evidentes. A arte pretendia a *desinstitucionalização* de tudo aquilo que representava a opressão social, enquanto esta mesma *desinstitucionalização* na arte do *mainstream* constituía uma crítica interna à própria dinâmica da instituição da arte. Apesar de que as teorias sobre essa produção costumam confundir ambos fenômenos, Camnitzer convida a observar essas diferenças como fundamentais para compreender esses movimentos separadamente.

Se discutirmos o tema a partir de pontos de vista alheios ao formalismo e à perspectiva da história da arte, podemos ver o panorama artístico da América Latina de uma forma muito mais nítida do que aquela que nos fizeram acreditar. Por exemplo, podemos ver quão importante é o pensamento utópico em tudo isto, com algumas ideias dedicadas a América Latina em particular, como a de construir um continente livre de pressões imperialistas e com prosperidade econômica para todos.<sup>21</sup> (CAMNITZER, 2008, p. 31)

Essa revisão histórica proposta por Camnitzer é especialmente útil para minha pesquisa porque renova as legitimações do que fazemos e os por quês do que fazemos. Criar marcos referenciais teóricos que nos ajudem a ver nossos fenômenos, impulsos, dinâmicas de forma mais adequada ao contexto, não apenas nos emancipa em relação aos cânones estabelecidos pelo norte global, mas aprofunda nossa compreensão dos efeitos e afetos produzidos pelas que vieram antes de nós, colaborando com um posicionamento melhor ajustado, mais aguçado, mais sagaz, mais preciso em relação à nossa realidade.

---

<sup>21</sup> Si discutimos el tema desde puntos de vista ajenos al formalismo y a la perspectiva de la historia del arte, podremos ver el panorama artístico de América Latina de una forma mucho más clara y coherente de la que nos han hecho creer. Por ejemplo, podremos ver cuán importante es el pensamiento utópico en todo esto, con algunas ideas dedicadas a América Latina en particular, como la de tener un continente libre de presiones imperialistas y con prosperidad económica para todos

Reconhecer uma extensa tradição coletivista, comunitária, em que os laços sociais são extremamente importantes e determinantes do que produzimos artisticamente é fundamental para olhar todas as artes que discutirei ao longo desta tese. Sobre esse senso coletivo, Camnitzer afirma que,

de forma diferente ao que acontece quando aplicamos o ponto de vista hegemônico tradicional, no qual a arte é sobretudo uma expressão da liberdade individual definida como ‘contraposição do indivíduo diante do coletivo’, aqui a arte também é uma expressão de uma colaboração com o mercado ou, inversamente, de uma resistência que ajuda a conseguir a liberdade coletiva.<sup>22</sup> (CAMNITZER, 2008, p.33, tradução minha)

Tanto no livro de Camnitzer, quanto nesta tese, veremos uma série de obras de arte que são, ao mesmo tempo, performances, ações de rua, ações de cura, rituais, teatro, aula, receita, publicidade, etc. Desta forma, é interessante reconhecer que o movimento artístico que em América Latina se separa das disciplinas e linguagens específicas (pintura, escultura, música, dança, ação política, imprensa, comunicação de massa, ação cidadã) para criar trabalhos em que a interdisciplinaridade dificulta a identificação das fronteiras, responde a esse desejo, antes dito, de que a arte seja um instrumento para a emancipação, instrumento do social, do político.

A arte, a política, a pedagogia e a poesia se sobrepõem, integram e polinizam até formar um todo que supera a polarização agitação/construção. Se deixarmos de lado as mediações e a arte como fábrica de moda, podemos ler a arte como um signo das diferenças socioeconômicas e culturais. Ali então, a gente se aproxima muito mais a um entendimento da realidade.<sup>23</sup> (CAMNITZER, 2008, p.38, tradução minha)

Para argumentar seu ponto de vista, Camnitzer traz dois exemplos interessantes como antecedentes. Compartilho com vocês porque me pareceram particularmente marcantes, interessantes e polêmicos. A produção literária/visual de Simón Rodríguez, pedagogo venezuelano, amigo e tutor de Simón Bolívar que, para quem não sabe, foi libertador de várias nações na América do Sul. Na análise feita dessa produção fica nítido o investimento que Rodríguez faz numa organização visual de palavras, conceitos e ideias que permitem emergir um tipo de visualidade que mudasse a forma com que entendemos o que é dito. Seus conceitos, cheios de ideias emancipatórias, se dispunham nas páginas quase a modo de poesias concretas.

---

<sup>22</sup> En una forma distinta a lo que sucede aplicando el punto de vista hegemónico tradicional, en el cual el arte más que nada es una expresión de la libertad individual definida como una “contraposición del individuo con respecto a lo colectivo”, aquí el arte también es una expresión: o de una colaboración con el mercado, o de una resistencia que ayuda a conseguir la libertad colectiva

<sup>23</sup> El arte, la política, la pedagogía y la poesía se superponen, integran y polinizan hasta formar un todo en una forma que supera la polaridad agitación/construcción. Si se dejan de lado las mediaciones y el arte como una forma de fabricar modas, se puede leer el arte como un signo de las diferencias socioeconómicas y culturales, y entonces uno se acerca mucho más a un entendimiento de la realidad.

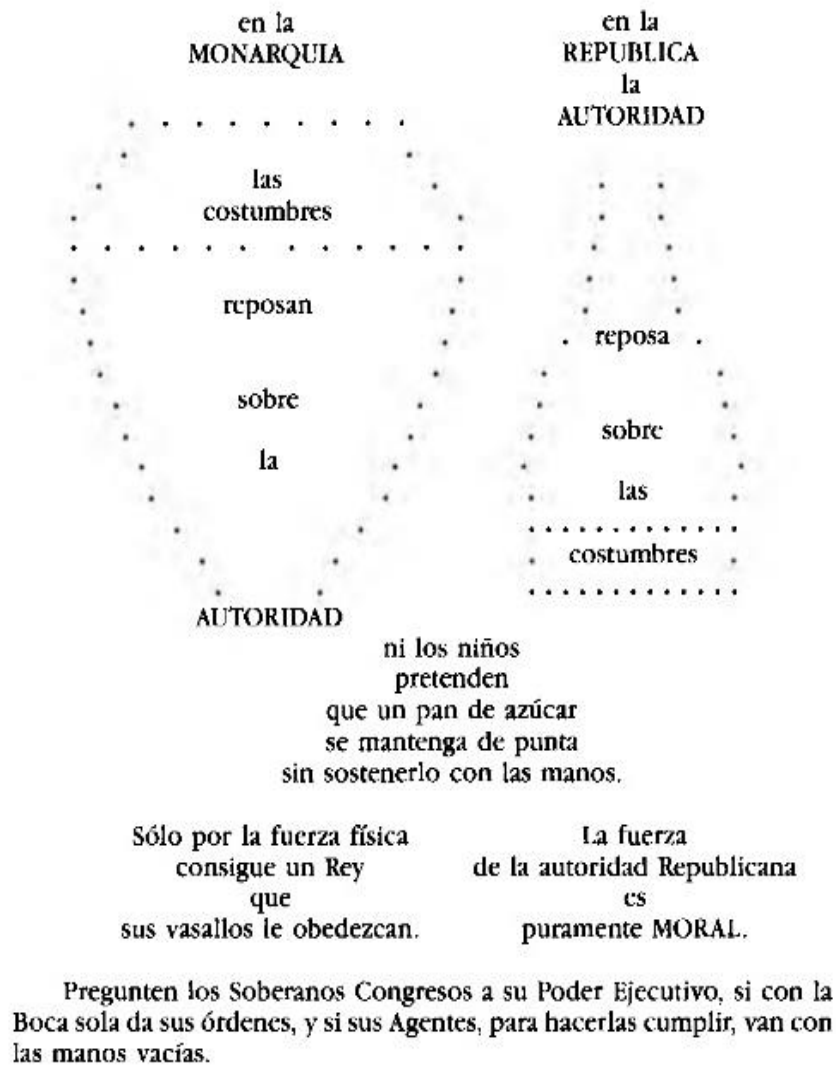


Fig.1- Simón Rodríguez, en *La Monarquía*, en *Obras Completas*, 1:231.

O outro exemplo é do movimento guerrilheiro Tupamaro que, honrando a tradição civilizatória e pacífica dos uruguaios, focou suas ações numa estratégia criativa que envolvia a publicidade, a comunicação em massa, o uso estético da mídia e as intervenções proto cênicas da rua. Sem nenhuma intenção artística declarada, a pesar de contar com artistas na sua composição, os Tupamaros realizaram várias ações que podem se considerar performáticas: fantasiados de policiais, tomaram o equivalente a 200.000 dólares do cassino mais elegante da época em Punta del Este; roubaram, do Museu de História Nacional, uma bandeira original que representa a luta contra a colônia espanhola e disseram que só a devolveriam quando a situação política merecesse; deixaram uma caixa no meio da Feira do Livro, que, acionada por um relógio, começou a lançar panfletos políticos no meio da multidão; realizaram uma operação de tomada da sede policial, o edifício da telefônica e os quatro bancos da cidade, no dia de celebração da morte do Che Guevara, encenando um cortejo fúnebre com 5 carros alugados com a desculpa de um enterro que aconteceria numa cidade do interior.

O objetivo era criar imagens, difundir pensamentos e conseguir os recursos necessários para continuar criando imagens e difundindo pensamentos entre a população com a firme convicção de que esse movimento despertaria o povo para se rebelar contra o poder e reclamar sua liberdade.

Nem os Tupamaros, ativando a estetização da guerrilha, nem Simón Rodríguez, ativando uma escrita pedagógica estetizada, são ao pé da letra artistas, mas, do ponto de vista de Camnitzer, são exemplos de como a dinâmica entre a arte e a política tem sido frutificante na região. Ambos procuraram estimular a sensibilidade do coletivo em prol da destruição das instituições que os oprimiam e, para isso, ferramentas artísticas foram utilizadas.

Outra intelectual que estudará o modo em que essa transdisciplinaridade acontece em produções artísticas e ativistas da região é a curadora e investigadora cubana Ileana Dieguez, no seu texto *Escenarios y teatralidades liminales: prácticas artísticas y socioestéticas*, que traz exemplos que percorrem a região de norte (México) a sul (Chile). A sensação é avassaladora:

Teatralidades ou performatividades políticas, ou simplesmente ações, as experiências a que me refiro também incluem de uma forma ou de outra diferentes dispositivos testemunhais e / ou documentais: Otra vez Marcelo e En un sol amarillo, do Teatro de los Andes (Bolívia); Visita guiada a la Secretaría de Relaciones Exteriores e ¡No?, do Teatro Ojo (México, DF); Sin título, técnica mixta; Antígona, Rosa Cuchillo e Adiós Ayacucho, de Yuyachkani (Lima); Prometeo, Re-corridos, La limpieza de los establos de Augías e Testigo de las ruinas, de Mapa Teatro (Bogotá); Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires e o Proyecto Matadero, de Emilio García Wehbi; El fulgor argentino, de Catalinas Sur (Buenos Aires); Nayra y Antígona, do Teatro La Candelaria (Bogotá); as diversas obras que a partir de 2001 configuram os ciclos de Teatro x la Identidad na Argentina -movimento gerido depois da estreia de A propósito de la duda, de Patricia Zangaro, escrita a partir dos testemunhos de Filhos, Avôs e Mães de Plaza de Mayo, e de materiais inéditos de arquivos jornalísticos e audiovisuais. No campo do protesto público menciono os deboches que, a partir de 1995, tem acontecido na Argentina convocados por HIJOS, as procissões e ações de visibilização em relação às mulheres que faz mais de dez décadas tem sido assassinadas em Ciudad Juárez, no norte do México; as aparições públicas das Damas de Blanco em Habana; as rondas das Madres de Plaza de Mayo em Buenos Aires e em outras cidades argentinas como La Plata; as performances cidadãs da Resistencia Civil no México; as cerimônias de exumação e re-sepultura dos restos de Salvador Allende realizadas em Santiago, em setembro de 1990.

Nesta categorização se incluem outras práticas não exclusivamente artísticas, nas que se envolvem cidadãos e criadores que utilizam dispositivos estéticos para a elaboração de novos discursos para o protesto público, como o fizeram o Colectivo Sociedad Civil em Lima-2000 durante as lavagens públicas da bandeira e os agrupamentos artístico-ativistas de ETC e o Grupo de Arte Callejero em Buenos Aires, que aglutinam criadores de diferentes disciplinas e meios não necessariamente cênicos, mas que, contudo contribuem notoriamente na forma de tecer as relações entre arte e política, transformando

os espaços cênicos e transbordando da teatralidade.<sup>24</sup> (DIEGUEZ, 2009, p. 203, tradução minha)

Nesse texto, Dieguez analisa essa prática chamando-a de liminaridades teatrais. Traz a referência da antropologia ritual que concebe a liminaridade como aquela produção tempo/espacial que se afasta dos procedimentos normais da ação social, gerando estados de resguardo extracotidiano. Assim, a liminaridade teatral seria para Dieguez o estranhamento ocorrido entre a teatralidade habitual e essas manifestações de aproximação às esferas cotidianas de ação cidadã ou inclusive de práticas rituais que se implementam com diversos objetivos: cura, fortalecimento do tecido social, espaço para lutos, associatividade comunitária, etc. (DIEGUEZ, 2009). Aqui o real e o simbólico se amalgamam dando passo a exercícios indiscerníveis que pouco ou nada tem a ver com a instituição de arte como campo autônomo, e se dirigem realmente aos públicos e os artistas como protagonistas dos seus processos de vida.

O aspecto mais relevante para o que estou propondo é justamente ficarmos atentas a como essa liminaridade produz efeitos nas comunidades em que age, com a possibilidade de criar associações provisórias não hierarquizadas nas quais se invocam transformações a partir do experimento poético, metafórico, simbólico.

Fora das noções artísticas e do teatro como instituição, aqui a frase busca dar conta dos diversos rituais públicos nos quais se representam os imaginários e os desejos coletivos e se expõem as presenças no espaço social. Em termos

---

<sup>24</sup> Teatralidades o performatividades políticas, o simplemente acciones, las experiencias a las que me refiero incluyen también de una u otra manera diferentes dispositivos testimoniales y/o documentales: Otra vez Marcelo y En un sol amarillo, del Teatro de los Andes (Bolivia); Visita guiada a la Secretaría de Relaciones Exteriores y ¡No?, del Teatro Ojo (México, DF); Sin título, técnica mixta; Antígona, Rosa Cuchillo y Adiós Ayacucho, de Yuyachkani (Lima); Prometeo, Re-corridos, La limpieza de los establos de Augías y Testigo de las ruinas, de Mapa Teatro (Bogotá); Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires y el Proyecto Matadero, de Emilio García Webbi; El fulgor argentino, de Catalinas Sur (Buenos Aires); Nayra y Antígona, del Teatro La Candelaria (Bogotá); las diversas obras que desde el 2001 han configurado los ciclos de Teatro x la Identidad en la Argentina -movimiento gestado después del estreno de A propósito de la duda, de Patricia Zangaro, escrita a partir de los testimonios de HIJOS, Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, y de materiales inéditos de archivos, periodísticos y audiovisuales. En el campo de la protesta pública señalo los escraches que desde 1995 vienen desarrollándose en la Argentina convocados por HIJOS, las procesiones y acciones de visibilización en torno a las mujeres que desde hace más de diez décadas se vienen asesinando en Ciudad Juárez, en el norte de México; las apariciones públicas de las Damas de Blanco en La Habana; las rondas de las Madres de Plaza de Mayo en Buenos Aires y en otras ciudades argentinas como La Plata; las performances ciudadanas de la Resistencia Civil en México; las ceremonias de exhumación y re-enterramiento de los restos de Salvador Allende realizadas en Santiago, en septiembre de 1990.

En este registro se incluyen otras prácticas no exclusivamente artísticas, en las que se involucran ciudadanos y creadores que utilizan dispositivos estéticos para la elaboración de nuevos discursos en la protesta pública, sin buscar legitimar sus acciones como producciones artísticas, tal y como lo han hecho el Colectivo Sociedad Civil en Lima-2000 durante las lavadas públicas de la bandera, y las agrupaciones artístico-activistas de ETC y del Grupo de Arte Callejero en Buenos Aires, en las que se reúnen creadores de diferentes disciplinas y medios no precisamente escénicos, pero que sin embargo han contribuido notoriamente a tejer de otra manera las relaciones entre arte y política, transformando los espacios escénicos y desbordando la teatralidad.

gerais, a liminaridade me interessa como conceito com o qual busco expressão as arquiteturas complexas de ações artísticas, políticas e éticas que se realizam como atos pela vida; como ações cidadãos que procuram uma certa restauração simbólica e configuram-se como práticas sócio-estéticas. Na dimensão micro-utópica que sugerem, ao propiciar mutações pessoais e coletivas e gerar inclusive efêmeras *communitas*, vínculo a liminaridade a estados poéticos e metafóricos, pois, embora as ações se insiram na ordem do real imediato, a transformação energética que no ato acontece, o *pathos* que o mobiliza e a produção aurática que o condiciona, implicam na emergência de uma efêmera instância poética.<sup>25</sup> (DIEGUEZ, 2009, p 209, tradução minha)

Vale uma ressalva dentro dessa reflexão: nem Camnitzer nem Ileana assumem que essa dinâmica não exista em outros territórios e regiões do mundo. A produção de arte política não é exclusiva nem geral da América Latina. Contrário a isso, é uma produção que aparece, sobretudo em contextos em que as urgências sócio-políticas o demandam. Contudo, pensar o mundo a partir desta região específica, pode servir de prisma para a análise de muitas outras práticas globais para as quais nossos exemplos podem servir de perspectiva.

Neste sentido, o olhar os trabalhos artísticos aqui estudados, sob um prisma atual fará emergir a pergunta sobre o quanto eles podem ser emoldurados dentro do neologismo *artivismo* que nas últimas décadas tem se tornado aglutinador de práticas que lançam mão da poética e da política com objetivos de, sobretudo, tocar o tecido social onde se inserem.

Diversos intelectuais como Elaine de Azevedo (2015), Yiftah Pelled (2015), Leandro Colling(2019), Paulo Raposo (2015), Rui Mourão (2015), entendem os artivismos como aquelas práticas feitas por pessoas, artistas ou não, que se instalam como alternativas a processos de opressão de sensibilidades, corporalidades, socialidades. De modo geral, essas autoras afirmam que são práticas contextualmente situadas, com um olhar ao mesmo tempo global, que conectam tecidos sociais fragilizados e objetivam sua coesão, seu fortalecimento. Em geral, artivismos são realizados em coletivo; se dirigem não ao meio artístico e sua institucionalidade mas as comunidades com as quais trabalha; são facilmente reproduzidos, são impermanentes; são geralmente transdisciplinares e indisciplinados; objetivam mais produzir experiências sensíveis, transformadoras do que objetos vendáveis, empacotáveis.

---

<sup>25</sup> Fuera de las nociones artísticas, y por supuesto del teatro como institución, aquí la frase busca dar cuenta de los diversos rituales públicos en los que se representan los imaginarios y los deseos colectivos y se exponen las presencias en el espacio social. En términos generales, la liminalidad me interesa como concepto con el cual busco expresar las arquitecturas complejas de acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida; como de acciones ciudadanas que buscan cierta restauración simbólica y se configuran como prácticas socio-estéticas. En la dimensión micro-utópica que ellas sugieren al propiciar mutaciones personales y colectivas y generar incluso efímeras *communitas*, vínculo la liminalidad a estados poéticos y metafóricos, pues aunque las acciones se insertan en el orden de lo real inmediato, la transformación energética que en el acto se da, el *pathos* que lo anima y la producción aurática que lo marca, implican la emergencia de una efímera instancia poética.

Sob essa categoria de artivismos poderemos englobar muitas práticas que ativistas, comunidades, artistas em colaboração com causas, têm elaborado recentemente. Porém, perceberão que a materialidade de alguns dos trabalhos estudados nesta tese passeia por essas diferentes aproximações - da arte política, das liminaridades teatrais, dos *artivismos*.

Contudo, muitos deles, por conta até do momento histórico em que surgiram, se enquadram numa dinâmica, digamos, mais tradicional de abordagem cênica, do objeto artístico, embora com grande interesse político ou ritualístico-político. Por isso, não me atrevo a chamá-los de *artivismos*, embora o exercício de análise que realizo fará emergir vinculações entre a forma e a utopia que os aproximarão a essa dinâmica ativista da arte, e com certeza, as práticas, reflexões, reativações que deles desdobram bem poderão se dirigir cada vez mais nessa direção.

É interessante ficar com essas categorizações frescas pois na pesquisa encontrei propostas muito diversas como as performances do grupo de artistas feministas Tlacuilas y Retrateras (1980) que propuseram a *Fiesta de XV años* que foi uma performance encenada com todos os signos tradicionais das festas de *quinceañeras* à qual assistiram mais de duas mil pessoas e que contou com inserções de intervenções de destruição ou satirização dessa tradição; como *Receta para darle mal de ojo a los violadores* (1985) do Grupo Polvo de Gallina Negra (México), que consistiu na leitura pública de uma receita, com a distribuição de um pó “mágico” entre as espectadoras presentes, que teve lugar durante uma marcha feminista no centro da cidade do México; e como a *Série Madres* (1987), que foi realizada durante o tempo de gravidez das artistas propositoras, Mónica Mayer e Maris Bustamante, que combinaram para engravidar ao mesmo tempo e, com isso, realizar uma série de ações amplamente difundidas em rádio, televisão, jornais, através das quais chamavam a atenção para a condição das mães, seja pelas aparições sarcásticas na TV durante programas de entrevistas, seja pelo pedido massivo de cartas escritas para mães com quem se precisasse “ajustar contas”, seja pela instalação de barrigas de mentira em homens famosos, dentre outras.

Também são bons exemplos destas *liminaridades teatrais* os trabalhos de Maria Evelia Marmolejo (Colômbia). Em *anónimo 1*, realizado em 1981 na frente do Centro Administrativo da cidade de Cali, Marmolejo corta com uma gilete o espaço abaixo das suas unhas dos pés e anda em cima de papéis brancos com os pés sangrando, fazendo um ritual/homenagem aos torturados e desaparecidos de La Violência<sup>26</sup> na Colômbia; em *11 de marzo: Ritual a la menstruación*, também de 1981, embora feito dentro de uma galeria de arte, a artista realiza um

---

<sup>26</sup> Coloco em maiúscula por ser assim que pesquisadoras colombianas enunciam o fenômeno histórico que inclui o processo de disputas violentas na Colômbia dos anos 1940 até nossos dias.

ritual em que desloca o sentido negativo do sangue menstrual pela ação de pintar com seu sangue as paredes e o chão da galeria. E em *Sesquilé*, realizada em 1985, já no auto exílio em Espanha, a artista propõe o parto do seu primeiro filho como obra de arte e permite que um grupo de pessoas presenciem esse acontecimento como arte dentro do Hospital Anglo-Americano de Madri.

Não estranha que esse movimento de deslocamento das esferas artísticas e políticas continue se espalhando pelo território, criando toda uma série de encontros, eventos, instâncias de troca artística, intervenções urbanas, protestos de rua e virtuais, etc. que na América Latina, como vimos, tem raízes profundas no nosso histórico de luta coletiva pela emancipação e pelo fortalecimento de nosso tecido social, em que pese a violenta avançada neoliberal e individualista, ameaça o território.

E é porque me sinto pertencente a esse movimento de artistas, políticas, educadoras, revolucionárias, que, nesta pesquisa, busco aqueles trabalhos de arte em que a Política se torna central. Sempre me interessou ver como cada produção artística repensa o mundo, o critica, o transforma. Faço parte desse contexto em constante disputa, em constante convulsão, em crise. Tenho consciência que estar do lado contrário ao poder estabelecido implica pensar o político em termos de risco, de desgaste, de perigo. Esse detalhe atravessará minhas escolhas: como o corpo em risco se levanta e se posiciona, ocupando um tempo e um espaço ao que acredita pertencer.

## 1.2 ENTRANDO NO RIO: ESCOLHAS, RECORTES E COLETIVOS

Até este momento, parece evidente que os caminhos que percorri foram atravessados por motivações pessoais, subjetivas e objetivas, e foram esses atravessamentos que delinearam meu tema de pesquisa. Então, nesses múltiplos territórios de artista, mulher, latino-americana, pesquisadora, a recomendação do parceiro e orientador deste trabalho, Carlos Bonfim<sup>27</sup>, foi de abrir todas as portas. Conhecer a maior quantidade de artistas que coubessem nos critérios preliminares durante um semestre e sentir quais obras iriam reverberando, que tipos de organizações vibram mais com meus profundos interesses e ir observando os critérios que surgem nesta viagem da sensibilidade.

---

<sup>27</sup> Entre 2017 e 2020 o orientador desse trabalho foi o professor Carlos Bonfim. Em 2021 o professor Leandro Colling assumiu a orientação e Carlos Bonfim a co-orientação.



Mais tarde me dei conta que este processo de escolha, de recorte, de delimitação faria parte da própria proposição metodológica da tese. Faz parte dessa tese defender que cada tipo de inquietação pode produzir um processo próprio de escolha das sujeitas conhecíveis, e que esse processo pode desafiar de forma concreta a relação colonial que a ciência estabelece entre sujeita conhecedora e objeto conhecível. Aqui, desde o momento em que entendo que tanto eu, enquanto pesquisadora, quanto as artistas e os trabalhos somos sujeitas, objetificáveis somente por instantes, muda a forma em que olho para os arquivos, as informações, as imagens. Pesquisadora, colaboradoras, artistas estudadas, imagens ativadas somos conjuntamente mobilizadas e atravessadas por urgências, transformações, memórias e esquecimentos. E isso precisará guiar o movimento de delimitar o assunto do trabalho, que é em si mesmo resultado de vários atravessamentos, não facilmente discerníveis.

Deste modo, seguindo a indicação do orientador, abri todas as portas possíveis durante um semestre. Fiz isso às vezes só, às vezes com a colaboração das estudantes.

Mesmo que já tivesse uma intenção forte de dar visibilidade ao trabalho feito por mulheres, este primeiro levantamento contemplou todas que coubessem no critério de artes como práticas políticas, que contestassem governos, contextos, situações autoritárias e injustas, necropolíticas e femi-genocidas no território latino-americano, na segunda metade do século XX.

Assim, as primeiras descobertas aconteceram ainda durante os anos de 2016 e 2017, e resultaram num levantamento de mais de sessenta artistas<sup>28</sup>. Fui abrindo fotos, vídeos, relatos e senti a vontade de refazer as obras, de atravessar a experiência, de me colocar no risco real de pisar nas pegadas, de juntar os vestígios e completar os pedaços faltantes com cacos da minha própria carne, para me aproximar mais e mais.

Esses trabalhos me produziram um certo senso de transbordamento sensível, longe do exercício logocentrado, próximos de outras organizações possíveis, muito mais imprecisas e porosas. Essas poéticas se tornaram políticas no ponto em que podiam vencer minha condição de observadora externa, testemunha imparcial, para me interpelar sobre a própria capacidade de mover, de criar, de transbordar.

Esse grupo de artistas, maioria de mulheres, agora estilhaçadas em arquivos, me chamavam para a ação. Eu tinha chegado nelas a partir da leitura de vários livros que refletiam sobre a produção de artistas individual ou coletivamente, de catálogos de exposições, buscas livres na internet e de entrevistas a curadores e artistas de diversos países da América Latina.

---

<sup>28</sup> [Levantamento Inicial](#): quadro com nome de trabalhos, anos, comentários de pesquisa, etc.

Cheguei a elas a partir de outras muitas mulheres que tecem caminhos para a visibilização da nossa perspectiva de mundo.

Sou imensamente grata às pesquisadoras que vieram uma ou duas gerações antes de mim. Nelas encontrei muitas informações, ainda que desconexas regionalmente, fizeram com que esta pesquisa-vida fosse mais viável. Curadoras, artistas, docentes, etc. se dedicaram a organizar acervos, programas, registros e é com esses materiais que eu inicio minha travessia.

Quero enunciar especialmente a exposição *Mulheres Radicais: arte latinoamericana 1960-1985*<sup>29</sup>, curada pelas pesquisadoras Cecilia Fajardo-Hill (Venezuela) e Andrea Giunta (Argentina). Elas reuniram materiais de mais de 120 artistas latinoamericanas, trazendo à tona diversas abordagens, poéticas, políticas e dando visibilidade regional ao trabalho das mulheres. Soube dessa exposição através da curadora Angela López, a quem entrevistei em Montevideu no início de 2018, e que, por sua vez, tinha realizado uma exposição - *Pioneras del arte de acción: 1962/1975*<sup>30</sup> - reunindo trabalhos e reflexões acerca de Teresa Trujillo, Graciela Figueroa e Isabel Gilbert, todas artistas que fizeram parte desse primeiro levantamento.

Francesca Gargallo e Gabriela Huerta, pesquisadoras e ativistas feministas, também ganharam minha gratidão. Elas indicaram não apenas artistas mexicanas mas acervos públicos, pesquisadoras e livros que foram indispensáveis para este momento do trabalho, assim como as colegas do Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay - FIDCU, que também colocaram várias pontes importantes e, enfim, tantas e tantas colegas em um território e em outro que contribuíram para este primeiro levantamento.

Neste primeiro conjunto de trabalhos de arte incluí alguns homens artistas por ainda estar na busca de pistas, na busca dos limites deste mundo. Percebo nessa lista a força da revolução. Percebo um coletivo, por vezes disperso, de pessoas empurrando os limites do real em prol de outro mundo possível para todas.

Ei-las, organizadas por país.

Argentina	Bolívia	Brasil	Chile	Colômbia	Costa Rica
Ana Kamien	Ivan Nogales	Análvia Cordeiro	Carmen Beauchat	Defina Bernal	Liliana Valle
Graciela Carnevale	Julieta Paredes	Balé Stagium	Diamela Eltit	Mapa Teatro	
Margarita Paksa	Melo Tomsich	Leonora Barros	Lotty Rosenfeld	Maria Evelia	

<sup>29</sup> Veja-se <http://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>

<sup>30</sup> Veja-se [pioneras-del-arte-de-accion](#)

				Marmolejo	
Maria Luisa Bemberg	Maria Galindo	Lia Robatto	Pato Dunster	Maria Teresa Hincapié	
Marta Minujin	Lidia Quisberth	Lygia Pape	Sybil Bintrup		
Susana Tambutti			Magali Meneses		
			Victoria Larrain		

Cuba	México	Perú	Uruguay	Venezuela
Tania Bruguera	Adriana Castaños	Mirella Carbone	Nelbia Romero	Luz Urdaneta
Ana Mendieta	Asalto Diário	Yuyachkani.	Teresa Trujillo	Yeni e Nan
	Astrid Haddad	Maritza Garrido	Isabel Gilbert	Tecla Tofanos
	Laura Rocha		Adriana Lagomarcino	Techo de la Ballena
	Cecilia Appleton		Graciela Figueroa	Antonieta Sousa
	Graciela Cervantes			
	Jesusa Rodrigues			
	Karen Cordero			
	Lorena Wolffer			
	Lydia Romero			
	Marco Antonio Silva			
	Maris Bustamante			
	Monica Mayer			
	Rolando Beattie			
	Silvia Unzuera			
	TAG - Taller permanente de genero			
	Teatro del Cuerpo			
	Tlacuilas e Retrateras			

	Ux-onodanza			
--	-------------	--	--	--

Embora, nesta tese tenha só me debruçado sobre dos trabalhos produzidos por onze dessas 63 artistas, sei que essas ativam direta e indiretamente um coletivo muito maior de pessoas, incluindo todos esses nomes acima, e também as mais de 25 pessoas que estão envolvidas no caminho desta pesquisa. Isso mobiliza a ideia de coletivo, de agrupamento, de tecido composto por várias gerações de artistas que se aglutinam aqui.

Imagino uma grande avenida. Imagino essas pessoas reunidas, com um braço levantado e o punho fechado. Imagino cada um dos trabalhos desenvolvidos por essas artistas como um gesto de levante, como uma tomada de posição, uma ação política individual que se torna coletiva, que vai dirigida à esfera pública, ao bem comum. Estou frente a um coletivo de seres humanos que decidem se colocar, se expor, acionar, reagir, gritar, explodir em grandes e pequenos momentos de expansão. Sinto-me parte. Comovo-me. Uno-me ao movimento.

### **1.2.1 Nossas artes como levantes.**

Escrevo essas palavras durante o tempo de resguardo que se impôs durante a pandemia da COVID19. Vivido de formas bem diferentes a depender de nossa nacionalidade/raça, classe, gênero, esse momento evidenciou a níveis extremos todas as feridas de um sistema-mundo patriarcal, extrativista, racista, injusto. Tudo ficou ardendo, tudo ficou fragilizado, tudo ficou óbvio. Mas nada disso era novo. Só se tornou visível para quem ainda não tinha visto e se torna insuportável para quem já vivia em alerta. Pessoalmente, esse momento conectou de forma visceral áreas que ainda pareciam desconexas para mim. Já havia lido muito sobre as bases e pressupostos injustos desse sistema, mas agora foi o momento em que as lutas pela libertação de TODOS os seres vivos, humanos e não-humanos, se tornou urgente para mim.

Em pé, neste ponto do caminho, me sinto inflamada - e inspirada - com todos os gestos que as artistas fizeram para denunciar algum aspecto desse sistema-mundo em crise. Tempos sombrios se viveram e se vivem no nosso mundo e o que fizermos com isso dependerá de quanto queremos viver transformações profundas, de quanto nosso desejo de mudança e nossa pulsão de vida nos impulsiona a encontrar outros caminhos. Esses trabalhos, ao meu ver, se instauram como gestos que inspiram a ação, que inspiram aquelas que não desistiram.

Judith Butler, no catálogo da exposição *Levantes*, publicado em 2017, dialoga com o que acabei de propor - uma avenida em que todos esses artistas estão reunidos - quando afirma que um Levante não é um gesto individual. É um movimento que se faz em conjunto. Há um corpo coletivo que constata um sofrimento inaceitável. “Um Levante exige então o reconhecimento de que não só o sofrimento do indivíduo é compartilhado, mas que um grupo compartilha da sensação de ter ultrapassado seu limite” (BUTLER, 2017, p.23). Essa noção da coletividade é muito importante neste trabalho. Não apenas o coletivo de artistas que se reúnem neste texto por conta da curadoria desta pesquisa, mas os coletivos que em cada um dos trabalhos artísticos se ativou para produzir esses gestos. Em muitas circunstâncias, vemos esses trabalhos criando situações que se somam a um grupo maior de gestos e movimentos, dirigidos à insurreição do público.

Penso aqui no trabalho *Acción del Encierro*<sup>31</sup>, da argentina Graciela Carnevale, no qual se cria uma situação de prisão com as pessoas do público, que só conseguem sair da galeria quando se atrevem a realizar o que a artista chamou de “violência exemplar” e quebrar os vidros com um objeto metálico. Essa obra fez parte do Ciclo de Arte Experimental realizado em 1968, na cidade de Rosario, por um coletivo de artistas que ficaria conhecido pelo projeto TUCUMAN ARDE, do qual a artista também fez parte. No início da ditadura militar, artistas vinculadas ao projeto decidiram criar situações coletivas de denúncias nas quais acionaram tanto uma grande equipe de artistas e intelectuais quanto muitas pessoas/públicos envolvidas.

Penso também no trabalho *Mobilização*<sup>32</sup>, da brasileira Lia Robatto, realizado em 1967, em que o Teatro Castro Alves, o maior e mais importante da cidade, foi ocupado em todos os corredores, camarins, elevadores, salas de trabalho, por mais de cem artistas que, sob a direção de Robatto, criaram cenas que debochavam dos conservadorismos próprios da ditadura cívico-militar brasileira.

Judith Butler continua adentrando...

O que se levanta num levante resulta de uma crescente determinação a não mais se sujeitar, de uma convicção compartilhada de que as coisas devem parar e depois evoluir de algum modo, convicção essa que tem origem em histórias individuais e coletivas convergentes [...] De maneira geral, os levantes vêm mais da indignação, da recusa, da raiva, de uma condição em que se vê a dignidade, vinculada aos limites morais do que deve ser suportado, negada ou aniquilada. E essa indignação se propaga entre as pessoas, unindo todas aquelas que passavam despercebidas, que se curvavam ou de certa maneira estavam “caídas no chão”, pessoas para as quais o fato de se levantar e ter esperança encarna, fisicamente, o risco de afirmar sua dignidade. [...] A ação tem um objetivo: o levante é contra determinada coisa - as pessoas sabem

<sup>31</sup> Imagens, relato, entrevista e bio da artista neste link: [Graciela Carnevale](#)

<sup>32</sup> Imagens do espetáculo neste link: [Mobilização. Lia Robatto](#)

o que querem derrubar, a qual situação querem dar um fim. A ação tem uma finalidade: buscar a liberdade e a autodeterminação, a dignidade, a mobilidade, a justiça ou a igualdade. (BUTLER, 2017, p. 24)

Nesse vasto grupo de artistas e os trabalhos levantados nesse primeiro momento não há sequer uma que escape a este conceito de Levante trazido por Butler. Todos se constituem como ações pela dignidade, pela luta poética e frontal com alguma ou algumas coisas que se querem destruir em prol da justiça e do bem viver.

Lembro por exemplo o trabalho *De Lo Profundo*<sup>33</sup> (1991), da boliviana Melo Tomsich, que materializava uma cena em que um boneco gigante e misterioso, junto a três dançarinas, dava visibilidade ao exercício que os grandes poderes exercem sobre a liberdade dos corpos; ou o trabalho *Kuarup*<sup>34</sup> (1977), do Balé Stagium (Brasil), que denunciava nos palcos “brancos” brasileiros o genocídio que acometia às populações indígenas do Xingú através da queda dos corpos em cena; ou ainda o trabalho *Qué Hacer con la Danza en este Momento de Mudanza*<sup>35</sup> (1970), da uruguaia Teresa Trujillo, realizado diante de centenas de pessoas, durante um comício da Frente Ampla - coalizão de partidos de esquerda - no qual refletia sobre o papel das artes e dos artistas na transformação dos hábitos culturais da cidadania uruguaia.

Poderia aqui relatar cada um destes trabalhos que se levantaram contra os desígnios autoritários dos poderes governamentais, mas também frente aos mandatos conservadores das sociedades em que vivemos.

Cada um à sua maneira consegue se colocar de pé, tomar posição, interromper a inércia e gritar frente às injustiças. Às vezes com choro, às vezes com riso, às vezes sarcasticamente, às vezes realizando rituais íntimos, outras intervindo na cidade. Todas constituem esse coletivo de artistas que se levantou e que, nesta tese, por estarem de novo reunidas, se fortalecem pela rede de novos sentidos, ações, intenções que esse tecido imprime.

Butler reflete ainda que os Levantes na contemporaneidade são dificilmente imagináveis fora da cibermilitância, que tem a capacidade de conectar e dar visibilidade a gestos que acontecem em diversas partes do mundo envolvendo pessoas em diversas tarefas. Num levante há uma linha de frente, as que aparecem na frente, no caso desta tese, as artistas. Mas também há as que colaboram para que esse levante seja possível, para ser difundido, para proteger às que se arriscam, para rezar, para enviar mensagens, para presenciar, para aparecer

---

<sup>33</sup> [Link Trecho De Lo Profundo 1991](#)

<sup>34</sup> [Programa com trechos Kuarup. Balé Stagium 1977](#)

<sup>35</sup> [Entrevista, documentos, imagens Qué hacer con la Danza \[...\]](#)

de diversas formas. Ali voltamos à ideia da rede de pessoas, a ideia de que o levante é um exercício público, coletivo.

Nesta pesquisa, artistas de diversos países se levantam com suas equipes e seus públicos; eu e a equipe que realizou as reencenações comigo nos levantamos para dar visibilidade e para propor outras camadas de sentido. Assim, essas manifestações que de forma dispersa, não poderiam ser pensadas como levantes, se tornam um. Um corpo coletivo que atravessa temporalidades e territorialidades diferentes para fazer oposição a este sistema-mundo patriarcal, machista, racista, extrativista que oprime sistematicamente.

Esses agrupamentos, deslocamentos, manifestações públicas e ações se baseiam na indignação e na recusa, na convicção de que a sujeição não só foi longe demais, mas que além de tudo, é injusta. O levante é uma forma real e coletiva dessa convicção, numa situação em que não há sujeit[a] coletiv[a] único. É uma convicção compartilhada que circula entre pessoas: ela é heterogênea, mas alinhada; é encarnada de forma diferente, mas é comum. (BUTLER, 2017, p.29)

E no caso da maioria desses trabalhos, o corpo, a carne é a matéria mesma do levante. Os trabalhos estudados aqui são percebidos a partir dessa dimensão encarnada, em que os corpos fazem alguma coisa ocupando algum tempo e algum espaço.

Este escrito só aparece depois de entender a necessidade do movimento do corpo como forma de produzir mais movimento, de inspirar mais movimentos, que inspiram sensibilidades, que permitem experiências e geram conhecimento. Esta tese aparece depois de perceber que corpos que se moveram, que dançaram, que pularam, que respiraram num espaço e num tempo determinado, contaminam outros que, em outros tempos, espelham e reativam suas raivas, dores, alegrias, pulsões conscientes e inconscientes, gerando mais gestos de levantes. Passados, presentes e futuros dialogam através de seus levantes. Nas palavras de Butler, por mais efêmeros que sejam, levantes - sequências, episódios e cumulativos - se inspiram em levantes anteriores ou se alimentam de imagens e narrativas de combates audaciosos enquanto procuram prolongar um movimento ou concluir um projeto de emancipação” (BUTLER, 2017, p. 36).

É a onda forte produzida por essas artistas que mobilizaram minha sensibilidade e a de toda a equipe de artistas que se envolveram nesta pesquisa, e de todas as outras pessoas de nossa geração que está ávida por levantar nos arquivos, na memória, aquilo que ainda representa nossas lutas, para engrossar o caldo, para juntar a esses gestos aqueles que eles nos inspiram e assim, criar, talvez revolução, emancipação. “Levantes são, então, uma sequência de fracassos que dão certo ao completar uma série e se transformar em revoluções” (BUTLER, 2017, p. 36).

No meio dos levantes, eu me encontrei. Quis me levantar também. De uma forma que fosse minha. Que tivesse a ver com aquilo que pulsava de mais profundo dentro de mim.

Contudo, sabia que para escrever este estudo, em quatro anos, não seria possível continuar com uma lista tão grande de artistas, imagens, acontecimentos. Então me dediquei por um tempo a escolher. Como já disse, aguçar a sensibilidade foi meu principal critério. Em muitos casos, a escolha veio primeiro como pulsão de afinidade.

Pensamentos como “Eu quero fazer isso!”, “Como ela fez aquilo?”, “Isto poderia acontecer agora e ser muito poderoso!” criaram filtros que depois foram organizados através das análises sobre o que é que me chamava desses trabalhos e o que havia em comum entre eles. O trabalho foi de ouvir a sensibilidade, o desejo e a intuição, e depois me debruçar analiticamente sobre essa seleção e entender do que se trata esta pesquisa.

Ali duas coisas vieram na frente: a perspectiva de mulheres e suas posições em relação às violências que as atingem, e a presença central dos corpos, das carnes, da materialidade que se produz a partir de si mesma, arcando com todos os riscos físicos/simbólicos que essa escolha traz.

Considerando isto, quando iniciei o primeiro levantamento coloquei o foco na arte política e na sua ação dentro de ambientes *necropolíticos*. Depois, enquanto via os trabalhos, comecei a reconhecer mais fortemente a centralidade do corpo e do movimento, a centralidade da ação de um corpo que ocupa um espaço, um tempo e uma qualidade dentro de toda a dinâmica.

Como região colonizada pelo pensamento e epistemologia ocidental, aprendemos a separação racional entre corpo, mente e espírito. A partir da Idade Média se expandiu a ideia de que o corpo seria a “máquina” que nos contém, o “instrumento” que usamos para viver nesta dimensão, e que não estaria no corpo nossa “essência”. Esse erro, digamos fundante, se desdobra em todo tipo de mal-entendidos que contraditoriamente sustentam uma dessacralização do corpo para afastá-lo da nossa subjetividade. Os impulsos corporais, a sexualidade, seus mecanismos de conexão com o mundo são constantemente vilipendiados racionalmente. Essa negação pode propiciar que, contraditoriamente, seja no corpo onde se imprime em primeiro lugar a disciplina, a moralidade, as violências, os castigos, etc.

Recentemente as aproximações ao corpo – da filosofia, psicanálise, a antropologia, estudos de gênero, neurociência – tem demonstrado que nossa subjetividade se constrói fundamentalmente no território complexo do corpo psicofísico, onde se ancoram memórias coletivas e ancestrais, medos, traumas, potências, desejos, etc. Esse entremeado indivisível no corpo, nos constitui, fazendo que nada exista fora da complexíssima “performance” da vida da carne.



É no corpo onde construímos as ficções “reais” e artísticas<sup>36</sup>, criando repertórios perceptivos que modificam a forma em que percebemos, sentimos e agimos no mundo. Talvez seja por isto que a crítica mais relevante que Wilhelm Reich – psicanalista austríaco da primeira metade do século XX – faz ao marxismo e às políticas revolucionárias da Europa do seu tempo, é a de que estes desconsideram nas suas abordagens macropolíticas a dimensão da construção da sujeita psicofísico, no qual está introjetado o caráter autoritário e moralista tão necessário para a construção dos fascismos europeus (REICH, 2011) daquele momento e, posso dizer sem ressalvas, dos nossos fascismos atuais ao redor do mundo.

Em contraposição a essa repressão do corpo que a colonialidade impõe de formas diferentes às várias periferias do mundo, um corpo que se move, que ocupa um espaço, que dança é um corpo que resiste, que se levanta...

Essas coisas aparecem obviamente porque sou uma mulher artista da dança e experimento o mundo muito mais a partir de uma sensibilidade/inteligência cinestésica do que qualquer outra. Por isso reconheço a paradoxal relação de repressão e potência, violência e prazer, força e fragilidade que me ocupam como sujeita. É por isso que, enquanto via os trabalhos, comecei a reconhecer fortemente a centralidade do movimento, a centralidade da ação de um corpo que ocupa um espaço, um tempo e uma qualidade dentro de toda a dinâmica.

### **1.2.2 Nossas danças no exorcismo do mal.**

Não quero ser piegas. Mas me comove o fato de que é uma afirmação da vida isto de se colocar em movimento, de dançar, de ter consciência de que só existimos nessa dimensão porque somos encarnadas neste emaranhado de carne, veias, sangue, fluidos, vísceras, nervos, enzimas, água, que se movem misteriosamente pela bioeletricidade que produzimos. Cada movimento que percebemos em nós, mesmo estando apenas em pé, é que o Steve Paxton chamou de “pequena dança”. Esse jogo de se opor à gravidade, esse jogo de oposições neuromusculares, mostra que ainda estamos vivas e que isso é potência para mais vida.

Mas nós não apenas ficamos em pé. Ficando em pé, levantando-nos, afirmamos nossa presença, nosso desejo, nossa pulsão para ocupar os espaços e viver. Danças conduzem as mais

---

<sup>36</sup> Consideremos a noção de ficção trazida por Jacques Rancière – filósofo francês contemporâneo, que entende que todas as relações que construímos com o mundo são criações sociais, e por tanto, a criação artística costuma criar novas/outras ficções que modificam os dados, as relações, os resultados estabelecidos pela ficção do real, visibilizando seu caráter provisório, transformável e eletivo.

íntimas conexões de nós com o sagrado, de nós com nós mesmas, de nós com as outras. Dançando inscrevemos nossa existência na história do mundo e rejeitamos qualquer utilitarismo imposto. Ninguém impõe uma dança, ainda que muitas danças sejam disciplinadoras. Dança quem precisa, quem pode, quem solta suas vergonhas e seus medos e se afirma para si e para os outros. A gente dança apesar do medo. Dança apesar da gravidade, apesar da morte.

Recentemente, li o livro *A queda do céu* de Davi Kopenawa, líder Yanomami. Há muitas coisas comoventes e surpreendentes nas suas palavras. Mas me dei conta que a vida de um xamã Yanomami é atravessada constantemente pela sua dança. É dançando que mostra aos seus espíritos protetores que é digno de proteção. É dançando que os *xapiris*, nome destes múltiplos espíritos, se apresentam para nós. Cada um faz o mundo funcionar com sua dança particular, cheia de luzes, cheia de sons, cheia de movimentos e flutuações.

A plantação, as relações entre famílias, os nascimentos, as mortes, as curas, as festas só podem existir se o xamã sabe como colocar seus *xapiris* para dançar. O principal trabalho de um xamã yanomami, então, é se esvaziar de si, colocar sua carne à disposição do efeito do pó de *Yakoana* e abrir espaço para que os *xapiris* dançam através dele. Com esta dança a caça fica dócil, as mulheres se tornam férteis, a mandioca cresce e os doentes se curam.

Yanomami, como muitas das nossas culturas ancestrais, sabem que, sem fazer dançar nossa carne, toda nossa história fica parada, entra em colapso. Talvez do mesmo modo como está entrando em colapso este sistema-mundo em que vivemos, onde o corpo fica reduzido à sua dimensão de mão de obra para a produção de *mais valias*.

A cultura ocidental à qual aderimos, não por gosto mas por obrigação, rompe os laços que temos com a potência do movimento e todas as conexões que desperta. A conexão entre dança e fertilidade, dança e saúde, dança e prazer, dança e o sagrado que nos conecta com todas as outras formas de vida, se vê completamente cooptada nesta concepção de corpo disciplinado que o sistema moderno colonial impôs. Então a carne, a dança da carne, a ocupação da carne em todas as instâncias do saber se torna revolucionária. Dançando disputamos os sentidos que queremos dar às nossas vidas, os usos que queremos, os prazeres que reclamamos para nós. Na dança muita coisa ganha sentido.

Celestin Monga (2010), filósofo camaronês, no seu livro *Nilismo e Negritude*, oferece uma linda perspectiva sobre essa potência da dança:

A força insidiosa da dança é de fácil explicação: é a arte mais próxima da experiência do vivido. Provoca o corpo humano com a máxima intensidade e faz com que ele atue em seu ambiente. É também uma teoria do movimento, que permite a comunicação com os outros por um processo de transferência cinética e o estabelecimento, por exemplo, de um diálogo silencioso, mais

intenso, entre o dançarino e seu público. Essa troca intimista de palavras basta a si mesma. (MONGA, 2010, p.88)

E essa troca se dá não apenas naquela dança em que a pessoa se move com uma música, harmoniosamente, seguindo o fluxo dos passos que lhe provocam, nem apenas naquela que cria laços comunitários com todas as outras pessoas que como nós conhecem aqueles movimentos, aquelas intenções, aqueles deslocamentos, mas em todas aquelas danças que fazemos na rua, em casa, com outras ou sozinhas, com objetos ou sem, com música ou sem, com objetivos nítidos ou não, que nos fazem sentir conectadas, inteiras, alertas, vivas e dizendo que é essa a condição em que queremos continuar.

Assim, andar pode ser uma dança, cantar pode ser uma dança, pintar pode ser uma dança, qualquer ação em que nos sentimos assim, vivas-conectadas, inteiras-alertas, pode ser uma dança. E o prazer dela não é necessariamente evidente, pois não é necessariamente pela expressão de felicidade que a dança nos dá prazer. O prazer dela pode vir de estarmos encarnando aquilo que é urgente para nós, e muitas vezes o urgente, o que nos move, é o choro, a luta, a incerteza, a raiva, a loucura, a impotência. Curiosamente, até quando nós dançamos pelo prazer de existir e de gostar de viver, estamos lutando. Porque no mundo femigenocida em que vivemos, gostar de viver se tornou um tabu. Ter prazer e compartilhar o prazer parece indevido.

Então, seja por uma coisa ou por outra, as danças que estudo nesta tese são, para mim, esse lugar em que se disputam os sentidos e os desejos das nossas vidas. Cada uma dessas danças calhou em mim. Cada uma dessas danças teve algo profundo para me dizer. Essas danças criadas por mulheres, imersas em estruturas de poder similares às que me sujeitam, acabaram por acionar em mim possibilidades de movimento, de ação, de decisão, que talvez desconhecia ou que, seguramente, não tinha consciência.

Essas danças são uma prática de cuidado e percepção de si, pois articulam, materializam e ressignificam nosso poder de ver, sentir e agir dentro da estrutura social em que vivemos. Essas danças, como dissemos antes, são levantes, são resistências. São a possibilidade de afirmar que não somos totalmente submissas àquilo que nos acontece, que temos um poder mesmo que limitado na mudança da situação em que vivemos, na posição que ocupamos, na circunstância que nos faz quem somos. E isso acontece no corpo, só é possível na carne, pelo movimento.

Aqui as danças são literalmente formas de performar vidas possíveis, de visibilizar vidas e sentimentos ocultos, de reclamar novas sensibilidades e de estimular diversas respostas aos mesmos problemas.

Aproveito para compartilhar um trecho do livro de Monga, pois me parece bastante ilustrativo disto que estou trazendo. Nesse momento, o autor se refere a um baile da comunidade camaronesa em Toronto:

Para esses honestos cidadãos que pagam impostos e tentam respeitar a lei, a dança é o modo de expelir não só o suor, mas também os maus pensamentos, os desejos inconfessáveis de violência e de outras coisas. Ela os libera do rancor dissimulado no fundo dos seus corpos. Durante o tempo de uma canção, torna-os malfeitores tranquilos, delinquentes em liberdade. [...] Os movimentos são uma espécie de confissão: em alguns segundos, tenho a impressão de saber muito mais sobre cada um deles do que sobre meus vizinhos de bairro ou colegas de trabalho com quem convivo há anos. [...] Ora, essas danças pagãs vão muito além de uma forma superficial de hedonismo. Constituem uma maneira de apropriação do tempo que passa, do tempo irrevogável. Cada segundo que desaparece para sempre é a ocasião de arejar a mente, oxigenar o cérebro, dominar a morte inexorável que se aproxima. [...] embora fisicamente a alguns metros de mim, eles estão na verdade a léguas dali, refugiados em um lugar fora do mundo onde acontecem milagres: o de conectar-se com a intimidade do outro e de reconhecer-se em pessoas desconhecidas; ou então de dominar o tempo da existência, de gozar esse tempo no imediato, sem a esperança de que tal felicidade seja acessível amanhã. [...] Dançam para escapar de um passado que continua agarrado a eles, apesar do exílio e do sucesso, e ameaça sempre em trazê-los de volta para o horizonte da penúria. Dançam para vencer a má sorte [...] ao recusarem sujeitar-se à linearidade do movimento, invocam deuses pagãos que podem oferecer-lhes um mundo isento da ditadura do inevitável, e uma vida em que os destinos individuais e coletivos não estejam predeterminados. (MONGA, 2010, p. 89)

É nesse sentido libertador por excelência que a dança e a carne situam-se neste trabalho. E na minha vida, para falar a verdade. Nessa capacidade de nos deslocar até um lugar em que somos possíveis apesar deles. Os grandes poderes, esses que hoje são difíceis de identificar, que impuseram e se beneficiam deste sistema-mundo, sabem bem dessa potência e, por isso, crescemos num elaborado sistema de opressões que se dirigem principalmente a reprimir esta potência do corpo de ser, de viver e de sentir prazer. Querem insistentemente fazer de nossas carnes, como disse, apenas matéria prima, querem nos objetificar e objetificar tudo à nossa volta, mas nós resistimos reclamando nossa enunciativa e autoafirmativa. Nós resistimos dançando.

### **1.2.3 Nossas danças como práticas feministas.**

É nesse sentido que muitas feministas decoloniais e ecofeministas tem deflagrado uma simetria entre o corpo de mulher e o corpo natureza, uma simetria entre corpo de mulher e o território, que pela sua distância com o “ser” universal plausível de “humanidade” - o ser

homem, branco, rico, ocidental, racional, extrativista - sofre a exploração que destinamos as coisas que apenas nos servem para sustentar a humanidade desse ser universal, seu bem-estar, sua procriação, sua perpetuação.

Essa condição de simetria é um entendimento bastante recente, que conecta todas as diferentes opressões que acontecem no corpo de mulheres e que vem sendo analisadas separadamente, mas que finalmente tem nos conectado às árvores, às montanhas, aos rios, às florestas, às outras animais não-humanas que habitam a terra, que também sofrem neste processo de exploração e objetificação.

Algumas denúncias dos feminismos ocidentais se dirigem à repressão sexual, heterossexualidade, à monogamia e à maternidade como dinâmicas obrigatórias e incontornáveis da condição humana-feminina neste sistema-mundo. Mais recentemente, o ecofeminismo tem conectado essas denúncias à denúncia da exploração de fêmeas de outras espécies.

Outras denúncias dos feminismos negros deixaram evidentes como as diferenças raciais delimitam diversas opressões. Às mulheres brancas nos negam a possibilidade de administração dos nossos bens e propriedades, nos confinam ao espaço doméstico, fazendo-nos renunciar a qualquer poder político dentro da esfera pública, enfraquecendo-nos como coletivos. Mulheres não-brancas, desprovidas de propriedades, são exploradas fisicamente para o trabalho braçal, e lhes são negados tempo e qualidade de vida com as próprias filhas. Hipersexualizadas, objetificadas, violadas e assassinadas constantemente, ficam presas nas disputas pelo território, pela propriedade e pelo lucro, como Rita Segato já advertiu.

Outras denúncias apontam que a todas nos negam qualquer conexão espiritual fora dos desígnios católicos cristão que nos inferiorizam dentro das nossas comunidades e concede absoluto poder sobre nós aos nossos pais, irmãos ou esposos, negando assim nossas conexões com a natureza, com os ritmos e ciclos lunares, com percepções aguçadas das mudanças internas e externas que nos conectam.

Feminismos marxistas e anticapitalistas, acrescentam camadas contra as quais lutar, denunciando a acumulação de funções, a exaustão, a introjeção da opressão, a desvalorização do conhecimento produzido, a invisibilização dos nossos discursos.

Diante disso, danças feitas por mulheres mundo afora vêm gerando discursos de resistência, que apontam de formas sensíveis todas essas questões, denunciando, exorcizando, ressignificando e impulsionando mais e mais companheiras a entrar nas filas do levante. É nítido que a melhor forma de fazer isso tem sido através de colocar suas carnes em movimento. A investigadora e artista chilena Julia Antivilo, autora do livro *Entre lo sagrado y lo profano*

*se tejen rebeldías (2015)*, discute isso para introduzir a compilação de obras e artistas que se descrevem e criticam no livro:

A arte de ação, como as performances ou o happening, por exemplo, constituem uma das práticas das diversas estratégias críticas do fazer da arte feminista um espaço político. A arte do corpo possibilita que o corpo das artistas ou dos artistas em ação, apague ou borre as fronteiras da apresentação e representação, questionando as definições, os usos e os estigmas que o sistema de gêneros impôs ao corpo<sup>37</sup>. (ANTIVILO, 2015, p. 40, tradução minha)

É nessa plataforma que somos, que habitamos, que nos dá concretude, é nesse corpo que muitas mulheres, se autoafirmando feministas ou não, têm realizado seus trabalhos. Tornamos nossa carne a matéria prima em que se exploram, questionam, experimentam os limites do que podemos, do que somos, sem ter necessariamente que passar pelo olhar e a chancela do olhar masculinizado.

As artistas feministas que realizam performances se apresentam a si mesmas numa ação em tempo real, seus corpos se tornam significados e significantes, viram objetos e sujeitos de ação. Resignificando, por isso, a relação entre corpos e arte<sup>38</sup>. (ANTIVILO, 2015, p. 41, tradução minha)

A autora afirma que aquilo que chamamos de arte feminista é uma prática cultural em que o corpo é sujeito e objeto de conhecimento que está ali para gerar novos significados e posicionamentos no campo das visualidades. Esses corpos-mulheres subvertem a forma em que nos veem e, portanto, tentam subverter a forma como nos tratam. É uma tomada de posição para produzir uma autoimagem que se identifica com nossa própria experiência subjetiva.

Desta forma, esses trabalhos num primeiro momento buscam criar outras visualidades e entendimentos das próprias mulheres que os produzem, mas em seguida, essas visualidades vão em direção às outras mulheres que ocasionalmente, por via do espelhamento, venham a se identificar nessa construção alternativa de mulher. Essa possibilidade de identificação é justamente a que me atingiu como artista-mulher. É por isso que as escolhi. É por esse espelhamento que nos tornamos parceiras, ligadas. Há algo que um corpo de mulher retratado pela arte aponta, que de algum modo, toca um coletivo de mulheres e pretende justamente ter

---

<sup>37</sup> El arte acción, como las performance o el happening, por ejemplo, constituye una de las prácticas de las diversas estrategias críticas de hacer del arte feminista un espacio político. El arte del cuerpo da la posibilidad para que el cuerpo propio de las artistas o los artistas en acción, borre o desdiga las fronteras de la presentación y representación, cuestionando las definiciones, los usos y los estigmas que el sistema de géneros ha impuesto al cuerpo.

<sup>38</sup> Las artistas feministas que realizan performances se presentan a ellas mismas en una acción de tiempo real, convirtiendo sus cuerpos en significados y significantes, en objetos y sujeto de acción. Resignificando, con todo, la relación entre cuerpos y arte

um alcance de mudança social, mudança do corpo social, mesmo quando a ordem dessa mudança seja imprevisível<sup>39</sup>.

Eis que a arte feminista, e de alguma forma todas as artes, acham sua potência. É uma potência não obrigatória, não didática<sup>40</sup>, não dirigida, mas latente. Antivilo reflete que é

[...] as visualidades feministas têm se encarregado de pesquisar e desconstruir as relações do corpo das mulheres com a casa, a natureza, a identidade racial e sexual, a violência, a maternidade, o sangue, entre outras. Através desses repertórios simbólicos, as visualidades feministas constituem espaços de auto-representação, subversão e resignificação, por tanto, também de reapropriação e empoderamento.<sup>41</sup> (ANTIVILO, 2015, p.45, tradução minha)

Andrea Giunta, aquela curadora argentina da exposição *Mulheres Radicais* que comentei antes, tanto no texto do catálogo da exposição, quanto nas suas palavras de abertura no Museu Hammer em Los Angeles, chama a atenção para força com que a produção das mulheres latino-americanas tem deslocado os imaginários de corpo de mulher e dos corpos de modo geral.

Para ela, essas produções criam um giro iconográfico do estado da arte, pois o corpo feminino, os fluídos, lábios, bocas, salivas, as relações com o barro, com a água, focando muito mais nas sensações que o corpo pode perceber em contato com diversas matérias, estão plasmados de modos bem diferentes ao que tradicionalmente era observado na história das artes visuais, provocando assim outras visualidades da vida, da violência, da opressão, do autoritarismo, da repressão, da iminência da morte, etc.

Ela insiste que, nessa produção feminina, o protesto ganha contornos viscerais, íntimos, sacrificiais e redesenham a normatização do corpo como metáfora para a normatização da vida. Trazem, assim, outros pontos de vista, internos, dos seus fluídos, dos espaços inabitados pelo olho externo e também abordam um olhar para certas partes do corpo antes desconsideradas,

---

<sup>39</sup> Compartilharei mais adiante preocupações que dizem respeito a essa capacidade de identificação entre mulheres e os perigos de uma ilusão essencializante de mulher pode trazer para pesquisas como estas a alerta de que em assuntos coletivos, nunca devemos tomar a parte pelo todo, que é fundamental nunca perder de vista o caráter parcial, pessoal, íntimo das escolhas e as identificações, sem perder de vista a capacidade de transbordamento político, que se dirige ao público, à todas. Esse paradoxo entre individuais e coletivas, talvez presente em qualquer produção de conhecimento, é interessante e por isso a discutirei com cuidado perto do final deste capítulo.

<sup>40</sup> Com isto me refiro a que o compromisso das artes não é com o ensino de algum conteúdo, com o repasse de nenhuma doutrina, ao qual a interlocução poderia ou deveria responder de forma direta como, a priori, acontece nos processos de ensino formal. As artes produzem aprendizado somente na medida em que as interlocutoras digerem aqueles signos, sensibilidades, informações e os processam de modo imprevisível. Assim, falar de arte como processo de ensino-aprendizado seria um tanto impreciso. Artes mobilizam e comunicam mas não pretendem conter ou prever os resultados dessa mobilização, dessa comunicação.

<sup>41</sup> [...] las visualidades feministas se han encargado de investigar y deconstruir las relaciones estrechas del cuerpo de las mujeres con la casa, la naturaleza, la identidad racial y sexual, la violencia, la maternidad, la sangre, entre muchas. A través de estos repertorios simbólicos las visualidades feministas van a conformar espacios de autorrepresentación, subversión y resignificación, por lo tanto, también de reapropiación y empoderamiento.

abrindo para novos conhecimentos sobre o corpo, sobre como o percebemos e como o desejamos.

Também o corpo nu, o corpo travestido, o corpo mutilado aparece como urgência, como alerta, como epístola. A curadoria afirma que

Estas mulheres liberam a representação do desejo. Elas nos munem com novos conhecimentos que prometem uma expansão infinita, uma expansão das fundações da nossa sensibilidade que sem dúvidas irão no futuro performar a emancipação estética das cidadãs<sup>42</sup> (GIUNTA, 2017, p.33, tradução minha).

Tudo isto demonstra o quão politicamente envolvidos estão os discursos de mulher, tanto nas preocupações da política de Estado (considerando isto dos contextos ditatoriais e necropolíticos) quanto nas políticas domésticas que regem as vidas “privadas”.

Esse giro iconográfico, que coloca em xeque a construção do corpo de mulher nas artes, também se dá por conta dos temas abordados. Giunta cita o exemplo da forma com a que abordam a maternidade, que se contrapõe às ideias de que ser mãe é maravilhoso, puro, calmo, e propõem também outras visões sobre esse estado que pode ser às vezes traumático, doloroso ou simplesmente agressivo, raivoso.

Na exposição Mulheres Radicais, a partir da qual conheci três dos trabalhos estudados nesta tese, Giunta aproxima obras que convocam deslocamentos da forma como sentimos as experiências femininas, contestando a perspectiva canonizada em que a sociedade diz que devemos sentir a experiência de corpo feminino.

Inclusive, Giunta (2017) afirma que, em alguns casos, as artistas performam uma desessencialização completa da experiência feminina, permitindo habitá-la fora do seu arcabouço biológico, passando a convocar outros corpos a uma empatia por essa feminilidade que pode estar atrelada a várias condições para além da biológica.

Diante disso, reitero a dimensão pessoalmente política de me identificar com os trabalhos que visitei nesses primeiros levantamentos. De me inspirar nos seus movimentos, de me reconhecer como mulher, movente, revolucionária<sup>43</sup>, latino-americana e deixar evidente que

---

<sup>42</sup> Estas mujeres liberan la representación del deseo. Ellas nos nutren con nuevos conocimientos que prometen una expansión infinita, una expansión de las fundaciones de nuestra sensibilidad que, sin lugar a dudas, irán performar la emancipación estética de las ciudadanas en el futuro.

<sup>43</sup> Uma ressalva seria necessária neste momento. Embora a abordagem que faço aqui aponta que a produção de mulheres é potencialmente transformadora, questionadora do *status quo*, é importante que saibamos que haverá também, tanto nos trabalhos aqui estudados, quando em outras produções, aspectos “conservadores”, *policiais* - se usarmos o termo usado por Rancièrè. Nem toda produção feminina, por ser feminina, é contra hegemônica. Paradoxalmente, é interessante pensar, que mesmo quando produções femininas repliquem o *status quo*, podem ser produções subalternas pois é essa a posição a partir da qual está sendo criada.



foram todos esses desejos, articulados e emaranhados, os que estabeleceram a linha de corte para continuar a pesquisa.

Nesse momento percebo o quão importante é reconhecer-se nas outras, ter exemplos, ter referências. Isso pode modificar completamente a forma em que nos movemos no mundo, a forma em que percebemos nossas opções, em que tomamos nossas decisões, etc.

Trago isso pois me pergunto como foi possível que depois de quase duas décadas de formação institucional e informal em dança, eu ainda não conhecesse o que artistas mulheres produziram na história das artes. Como foi que nesses anos todos não vi um livro, uma disciplina, um festival, um museu, uma exposição que incluísse essa produção para fazer parte da narrativa oficial das artes e da memória cultural do nosso território? Pergunto-me também o que teria mudado na minha forma de me entender no mundo se, ainda mais cedo, estivessem disponíveis esses exemplos de formas tão diferenciadas de expressar o mundo? E se esse espelhamento tivesse acontecido ainda no colégio ou no início da minha formação como dançarina?

Indagando sobre essas questões encontro o problema da invisibilização dos discursos femininos devido a que figuras do poder hegemônico nas artes e na história (curadores, mestres, historiadores) inferiorizam o que consideram “visceralidade intimista”, esse caráter “ingênuo” ou “ultrapassado” que essas produções convocam, colocando essas interpretações de mundo para fora do desejo comercial da circulação supostamente universalista da Instituição artística.

Seres humanos discutem, abordam, expressam aquilo que lhes é mais caro, aquilo que lhes toca, aquilo que lhes mobiliza. Assim, mulheres como seres humanos criados e tratados de forma diferente, construíram formas de expressão específicas que ainda precisam ser analisadas a fundo, levadas em consideração, colocadas em perspectiva e estudadas com prismas que nos permitam acessar outras camadas dessas produções.

Acredito que é esperado que as produções de mulheres sejam muito diferentes às de homens, que tenham um ponto de vista específico, intimista, até doméstico, se for o caso, pois nossa socialização na América Latina se dá de forma completamente diferente. Isso vale também para a produção de pessoas negras, indígenas, lgbtqi+, no sentido em que a colonialidade condiciona e categoriza nossas vivências como pessoas e isso se reflete nos nossos trabalhos.

Por isso, no caso de mulheres, é possível que nosso fazer artístico se expresse através de questões atreladas ao espaço do lar e da família, mesmo quando sejamos também responsáveis pelo sustento financeiro das mesmas, porque o imaginário geral implicou num recolhimento da experiência de expansão e apropriação dos espaços públicos, coletivos, civis e

políticos, que se desdobra, entre outras coisas, numa manifestação das nossas questões a partir dessas lógicas particulares, individuais, parciais.

A intelectual estadunidense Peggy Phelan parece dar alguma pista para compreendermos numa dimensão profunda esse movimento de invisibilidade do discurso de mulheres. Neste caso, ela está escrevendo sobre (e junto a) a performance de Angelika Festa e pontua que

Festa dirige-se ao público feminino; o seu trabalho não fala sobre os homens, mas antes sobre a perda e o luto que são a consequência do reconhecimento da fissura entre presença e representação. Ao utilizar literalmente a noção de que as mulheres não são visíveis dentro das narrativas dominantes da história e das modas contemporâneas da *performance*, Festa provoca novas considerações sobre a <ausência> central, essencial à representação das mulheres no patriarcado. Parte da função da ausência das mulheres é a de perpetuar e manter a presença do desejo masculino enquanto desejo - enquanto busca não satisfeita. E uma vez que o corpo feminino e a personagem feminina não podem ser <encenados> ou <vistos> em meios de representação sem que haja um desafio à hegemonia do desejo masculino, a recusa em representar o corpo feminino (imagética e psiquicamente) pode ser um acto político e estético efectivo. A crença, o voto de fé, é que essa recusa traga consigo uma nova forma de representação (penso só meio a brincar na greve de sexo em *Lysistrata*: nada de sexo até que a guerra acabe). As performances de Festa sublinham a suspensão do corpo feminino entre as polaridades da presença e da ausência, e insistem em que <a mulher> só pode existir entre estas categorias analíticas. (PHELAN, 1997, p. 187)

Essa hipótese que fala de um fenómeno quase inconsciente do mundo patriarcal de querer que as mulheres (brancas, especificamente) respondam ao mundo com sua virgindade, sua pureza, sua passividade, se entrelaça também, ao meu ver, com a hipótese de que estes historiadores, artistas, cientistas, em alguma medida, acreditam que os discursos de mulheres não se dirigem ao âmbito público por apresentar questões que dizem muito respeito às dinâmicas sociais intramuros, domésticas, familiares, etc. Estas duas hipóteses são diferentes mas estão extremamente conectadas num movimento de sacrificar - por meios violentos ou por meios de sacralização - nossa contribuição à memória.

Por isso, vale a pergunta de até quando será esperado e até naturalizado que livros como o de Camnitzer, Didi-Huberman ou Rancière (para mencionar apenas alguns que estão citados nesta tese) discutam pouco ou nada a produções de mulheres que fizeram parte dos movimentos e tempos que estes analisam.

Não me interessa discutir culpabilidades individuais, trago apenas como exemplos de um fenómeno que vai muito além de cada indivíduo, pois são autores que me acompanham nesta escrita. Julia Antivilo no seu livro também denuncia esse fenómeno,

Em América Latina não abundam as notas de imprensa, artigos ou publicações que façam referência à produção das visualidades feministas nem as práticas das artistas. Também é escassa a presença destas artistas nos espaços formais da arte (museus ou galerias). A rigor, acredito que se pensa que o que fazem as artistas feministas não é exatamente “Arte”, dessa que se escreve com maiúscula, que tem um mercado específico e se vende; por isso não se considera sua produção. Sendo assim, as artistas visuais feministas não devem apenas se ocupar de gerir a obra, mas também de deixar registros correspondentes das suas práticas estéticas e políticas, em alguns casos, escrevendo também sobre si e sobre suas colegas<sup>44</sup>. (ANTIVILO, 2015, p. 17, tradução minha)

Maria Evelia Marmolejo, artista colombiana que comentei antes e que faz parte do coletivo desta tese, comentou sobre esse fenômeno de invisibilização numa das entrevistas que fiz com ela. Em 1986 se exilou por perseguição política e foi morar na Espanha. Ela relata que esse movimento de ter saído do país provocou um completo apagamento da sua produção dentro da narrativa oficial das artes no país.

[...] apagaram-me da história da Colômbia pelo fato de ter ido embora. Quando eu fazia essas obras não pensei que iria transcender, jamais. Eu fazia-as porque nascia de mim. Era uma questão libertadora, sanadora. Sentia-me impotente diante de tanta repressão, tanto à mulher quanto em geral. Todas as injustiças sociais que tive que viver, as mortes, as desaparecimentos, as torturas de familiares e amigos. Tocou que vivesse isso e eu era jovem. Então a arte da performance me ajudou a dar um grito de denúncia, por isso minha obra é muito política. [...] Mas quando eu fui embora me apagaram, não se falou nunca mais da minha produção. Eu não fiz muitas performances, mas as que fiz foram muito transcendentais e agora estão muito atualizadas porque estamos vivendo em nível global o que vivi em nível local. Tudo se expandiu... a injustiça, a violência, o massacre, a questão ecológica. Então foi Cecilia Fajardo, venezuelana, curadora do projeto Mulheres Radicais, que em 2011 entrou em contato comigo depois de me procurar por quatro meses. E quando mostrei a elas as fotos das minhas performances ficaram impactadas. Eu não sabia, honestamente, até que ponto a obra era tão forte. [...] Eu acho que me invisibilizaram por medo, medo de me promover porque os trabalhos eram muito fortes. De fato, eu não vendo, o que eu faço não vende quase nada porque as pessoas só comprar coisas para decorar, enfeitar. Imaginem vocês um púbis, com um absorvente e um coágulo de sangue na sala de estar, como que não, né?. Se eu tenho vendido três coisas na minha vida é muito. Mas pelo menos agora o trabalho está sendo mostrado. Com esse projeto de Cecilia Fajardo me colocaram de novo na história. Já a Colômbia me convidou duas vezes para dar palestras lá. Já estou na grade curricular, já os estudantes estão pesquisando sobre meu trabalho, inclusive aqui nos Estados Unidos, Espanha e América do Sul. Mas foi a partir de mulheres como você {refere-se a mim}

---

<sup>44</sup> En América Latina no abundan las notas de prensa, artículos o publicaciones que hagan referencia a la producción de las visualidades feministas ni las prácticas de las artistas. Similar situación de escasez existe con la presencia de estas artistas en los espacios formales del arte (museos o galerías). En rigor, creo que se piensa que lo que hacen las artistas feministas no es precisamente “Arte”, de ese que se nombra con mayúscula, que tiene un mercado específico y se cotiza; por ello no se considera su producción. De tal forma que las artistas visuales feministas no sólo deben preocuparse de gestionar la obra, sino de dejar registros correspondientes de sus prácticas estéticas y políticas, en algunos casos, escribiendo también sobre sí mismas y sus pares.

e outras como Fajardo que estão encarregadas de resgatar as que fomos apagadas [...] como eu, outras muitas artistas foram deixadas no anonimato e deram prioridade aos artistas homens, mesmo quando fomos pioneiras em muitas coisas e rompemos muitas convenções. Quando entrei na exposição pela primeira vez, chorei, era um grito de todas nós artistas mulheres.<sup>45</sup>. (MARMOLEJO, 2020, min 50'21, tradução minha).

O relato fala por si mesmo, traz várias camadas dessa problemática da invisibilidade que afeta a dimensão comercial, de circulação do saber, de reconhecimento social, de contribuição formativa, de memória coletiva, etc. Sendo assim, é fundamental que cada vez mais possamos atentar nossa responsabilidade sobre a visibilidade e invisibilidade das narrativas que abordamos e fazer o esforço para não reproduzir apenas a narrativa hegemônica que nos exclui, nos desconsidera, nos inferioriza e invisibiliza como agente da construção sócio-política.

A nossa responsabilidade tem a ver com resistir a qualquer tentativa de se afirmar que não havia mulheres produzindo arte no século XX, apenas porque estávamos imersas nas dinâmicas impostas a nós pela colonialidade e o poder. Essa afirmação já desgastada e hoje quase totalmente desmascarada, aponta também o epistemicídio e genocídio de baixa intensidade que dura mais de 500 anos.

Nesse sentido, os apontamentos de Didi-huberman (2004) sobre a nefasta aniquilação perpetuada nos corpos judeus no holocausto do século XX que consistiu também em garantir que nenhuma memória fosse possível, podem nos servir como orientadores. Embora ambos

---

<sup>45</sup> [...] me borraron de la historia de Colombia por el hecho de haberme ido. Cuando yo hacía estas obras no pensé que iba a trascender, jamás. Yo lo hacía porque de verdad nació. Era una cuestión liberadora, sanadora. Me sentía impotente ante tanta represión que había, tanto a la mujer como en general. Todas las injusticias sociales que me tocó vivir, las muertes, las desapariciones, las torturas de familia y amigos. Eso me tocó vivirlo y yo era joven. Entonces el performance me ayudó a dar un grito de denuncia, por eso mi obra es muy política. [...] Pero cuando me fui me borraron de la historia, no se volvió a hablar nunca más de mi producción. Yo no hice muchas performances, pero las que hice fueron muy trascendentales y ahora están muy actualizadas porque estamos viviendo a nivel global lo que yo viví a nivel local. Todo se ha expandido... la injusticia, la violencia, la masacre, la cuestión ecológica. Entonces fue Cecilia Fajardo, venezolana, curadora del proyecto Mujeres Radicales, que en el 2011 me contactó después de buscarme como cuatro meses. Y cuando les mostré las fotos de mis performances ellas se quedaron impactadas. Yo no sabía, honestamente, hasta qué punto la obra era tan fuerte [...] yo creo que me invisibilizaron por miedo, miedo de promoverme porque los trabajos eran muy fuertes. De hecho, yo no vendo, lo mío no se vende casi porque la gente sólo compra cosas para adornar, para decorar. Imagínense ustedes un pubis, con una toalla sanitaria y un coágulo de sangre en su sala, como que no. Si yo he vendido tres cosas en mi vida es demasiado. Pero por lo menos ahora se está mostrando. Con ese proyecto de Cecilia Fajardo me pusieron de nuevo en la historia. Ya Colombia me invitó dos veces a dar conferencias allá. Ya estoy en el curriculum, ya los estudiantes están investigando sobre mi trabajo, inclusive aquí en Estados Unidos, España y de Sudamérica. Pero fue a raíz de mujeres como tú {refiriéndose a mim} y otras como Fajardo que están encargadas de rescatar a las que nos borraron [...] como a mí, a muchas otras artistas nos dejaron en el anonimato y les dieron prioridad a los artistas hombres, a pesar de que fuimos pioneras en muchas cosas y rompimos muchos esquemas. Cuando entré en la exposición por primera vez, me puse a llorar, era un grito de todas nosotras artistas mujeres

fenômenos - a Shoah e o femi-epistemo-genocídio<sup>46</sup> - tenham dinâmicas históricas bem diferentes, quero destacar aqui a questão dos registros, da memória contida em materialidades, que quando desaparecem torna muito difícil o exercício histórico, por isso é interessante pensar que

[...] os nazistas ‘estavam totalmente convencidos de que uma das probabilidades de sucesso da sua empresa se baseava no fato de que ninguém no exterior poderia acreditar’ [...] Muitos pesquisadores têm analisado detalhadamente essa maquinaria de *desimaginação* que permitia ao SS dizer: ‘talvez haverão suspeitas, discussões, investigações dos historiadores, mas não haverá nenhuma certeza porque com vocês serão destruídas todas as provas. Mesmo que alguma prova chegasse a sobreviver, e mesmo que algum de vocês sobreviva, as pessoas dirão que os fatos que contam são monstruosos demais para serem verdade’<sup>47</sup>. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 38)

Essa afirmação terrível de que o descrédito começa pela *desimaginação*, pela desaparecimento das ‘provas’, é uma sistemática que toca muitos aspectos da vida feminina no mundo patriarcal. Se insiste em que não há uma narrativa das mulheres nas artes, na ciência, na política, exclusivamente porque nossos registros têm sido sistematicamente apagados, escondidos, desconsiderados. Vemos isso recorrentemente com as denúncias de assédio, de estupro, de conspirações que invisibilizam a vivência de mulheres. Por isso, tornar cada vez público aquilo que há de mais pessoal e íntimo nas produções femininas é absolutamente urgente. É um trabalho de recuperação das ‘provas’ contra toda tentativa de desacreditar nossas versões dos fatos.

As produções artísticas - como denúncias e narrativas - de mulheres dão conta de entregar parte da sua experiência no território para assim resistir a mentira de uma suposta insignificância ou inclusive inexistência da nossa opinião. As mulheres sempre gritaram, escreveram, desenharam, dançaram e isso que fizeram corpo, carne, repertório sensível é inegável, irrecusável e hoje está emergindo e sendo testemunhado progressivamente por mais pessoas.

“O pessoal é político” se tornou um dos slogans fundamentais para feministas da segunda onda - décadas 1960 e 1970 - mas até hoje, em maior ou menor medida, não está dentro

---

<sup>46</sup> Faço uma transgressão da categoria femi-genocídio cunhada por Rita Segato, incluindo o “epistemo”, pois nesse momento saliento o quão destrutivo tem sido para o coletivo de mulheres a desaparecimento da suas epistemes, suas perspectivas, suas contribuições epistemológicas.

<sup>47</sup> los nazis ‘estaban totalmente convencidos de que una de las probabilidades de éxito de su empresa residía en el hecho de que nadie del exterior podría creérselo’ [...] Muchos investigadores han analizado detalladamente esta maquinaria de *desimaginación* que permitía a este SS decir: ‘tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre porque con vosotros serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos.

dos “cânones” do que se considera libertário na América Latina. Ainda sobrevive, pelo menos naquelas organizações de esquerda que se dizem mais revolucionárias, uma velha percepção de que o ambiente doméstico não é assunto de políticas públicas, que a luta das mulheres é uma luta identitária e específica e não diz respeito a todas, e isso se desdobra, por exemplo, quando candidatas não recebem nem tanto apoio, nem tanto orçamento, nem tanta visibilidade dentro da disputa que se dá fora e dentro dos partidos.

Isto fica evidente, por exemplo, com a lei de proporcionalidade, que “força” os partidos a terem candidatas, pois demonstra que não há uma lógica partidária de ocupação feminina de cargos políticos. Ou com a preponderância de mulheres em cargos de secretariado em contraposição dos homens que ocupam cargos de liderança e direção nestas mesmas estruturas que se dizem revolucionárias.

Contudo, verão nesta tese que uma das contribuições dos feminismos, que foi justamente abrir todas as portas e janelas do lar para torná-las assunto público, se manifesta numa produção artística que tem como primeira política o cuidado e a cura da mulher que a produz. Essa é sua primeira forma de fazer política: a cura e cuidado de si. Esta é uma produção movida à reflexão sobre a própria condição, sobre a própria dor, sobre os caminhos para sua cura. E sendo tão central o papel da mulher dentro do tecido social, assunto que abordarei bastante mais adiante, uma artista que oferece sua produção inicialmente para se curar a si mesma, para exorcizar o mal que a acompanha, para fazer as pazes com as partes dela mesma que negou, que teme, é um passo para a melhora do seu entorno, dos seus parentes e do seu contexto.

Em muitas dessas produções veremos como denunciar aquilo que nos atinge diretamente, faz parte do processo de reconhecer que precisamos mudar os dados dessa equação. Essas vozes que denunciam, que gritam, que se levantam são incômodas e por isso são e foram silenciadas, tanto dentro quanto fora do sistema artístico. Por isso sinto o compromisso de dar visibilidade àquilo que me mobilizou nas obras dessas companheiras, fazendo um duplo caminho: aquele para fora, através do qual conheço todas essas produções e as torno visíveis para meus pares, e aquele para dentro, pelo qual me reconheço sensivelmente nos trabalhos e escrevo desde minha própria condição em diálogo com elas. Mónica Mayer, citada por Antivilo, já afirmava:

O trabalho de uma feministas nunca acaba. Primeiro tem que se dar conta da sua própria opressão e tem que estar disposta a mudar. Depois tem que batalhar pela liberação da mulher na teoria e na prática. Enquanto, de maneira persistente, quase obsessiva, tem que documentar essa batalha e resguardar todo o material. E, finalmente, deve se fazer cargo de que esse arquivo reverbere, se reative, se reatualize e ressignifique para assegurar os avanços

conquistados e impulsionar outros.<sup>48</sup>. (ANTIVILO, 2015, p. 25, tradução minha)

Parte do exercício cotidiano na minha profissão tem sido responder a essa constante tentativa de manter nossas vozes à margem da circulação, da exposição, da visibilidade e da possibilidade de transbordar a ambientes mais e mais largos, alcançando a nós mesmas em outras latitudes e a quem mais se sentir identificada pelo que fazemos. Como disse anteriormente, o silenciamento, o apagamento e a desconsideração da nossa contribuição atrapalham o desenvolvimento de todas. É por isso que cada vez mais as narrativas de grupos, antes excluídos, estão emergindo para tocar outras pessoas e complexificando as formas como entendemos o que somos e para onde queremos ir.

Tudo isto impele a que essa tese também se posicione como uma produtora de memória, uma narrativa histórica que coloca novos dados na mesma equação para que nossa memória coletiva seja complexificada. Se, tal como afirma o historiador alemão Andreas Huyssen (2000), primeiro a memória está incorporada no social - quer dizer, nas pessoas, nas famílias, nas instituições; segundo, é necessária para construir os futuros específicos dentro do mundo global; terceiro, ela é transitória, não confiável e passível de esquecimentos, e quarto, nossa vontade de presente tem um impacto inevitável sobre o que rememoramos, então posso afirmar que essa tese se soma à construção de uma memória em que são consideradas essas imagens, essas mulheres, suas lutas, seus pensamentos e sentimentos, suas leituras sobre seus mundos.

O diálogo entre o que estamos dispostas a esquecer e o que queremos lembrar está em constante disputa, mas para essa disputa acontecer, precisamos oferecer à nossa geração e ao futuro mais dados do que foi sistematicamente apagado. Huyssen também lança reflexões vinculadas ao holocausto que me parecem férteis para pensar essas relações entre invisibilidade e memória:

[...] a temporalidade interior e a política da memória do[s] holocausto[s], no entanto, mesmo quando falam do passado, devem ser orientadas na direção do futuro. O futuro não nos julgará pelo esquecimento, e sim pela rememoração ampla de tudo, e ainda por não agirmos de acordo com essas memórias. (HUYSEN, 2000, p 86)

Contudo, não será suficiente, aparentemente, apenas lembrar e trazer os dados e armazená-los em bibliotecas vazias de testemunhos, de interessadas, de pessoas que os

---

<sup>48</sup> El trabajo de una feminista nunca acaba. Primero le tiene que caer el veinte de su propia opresión y tiene que estar dispuesta a cambiar. Después tiene que dar la batalla por la liberación de la mujer en la teoría y en la práctica. A la par, de manera persistente, casi obsesiva, tiene que documentar esta batalla y resguardar todo este material. Y, por último, debe encargarse de que este archivo reverbere, se reactive, reactalice y resignifique para afianzar los avances conquistados e impulsar otros.

reativem. O como trazer as informações fará diferença no sentido de realmente marcar o curso dos futuros. Segundo Huyssen, “quanto maior é a memória armazenada em bancos de dados e acervos de imagens [que ficam cristalizados], menor é a disponibilidade e habilidade da nossa cultura para se engajar na rememoração ativa, pelo menos ao que parece” [grifo meu] (2000, p.67). Sendo assim, nosso esforço precisará ir além da rememoração e será o de criar condições para que possa ser revivida e vivenciada a memória das artes produzidas por mulheres que nos gritam sobre nossa experiência como povo, como grupo, como cultura.

Huyssen reflete que parte do trabalho da produção de memória coletiva é resistir à nossa busca pelo lucro imediato e à política de curto prazo que desinforma para obter dividendo em cima da nossa incapacidade de lembrar o curso dos acontecimentos, as ameaças e as advertências.

Nesse sentido, nesta pesquisa exploro quais são as formas de trazer esses trabalhos destas mulheres artistas latinoamericanas, como torná-las parte da minha e da nossa memória sensível, como aprender o repertório sensível que reuniram, e como coletivizar esse saber-memória visando a difusão do conhecimento, a visibilidade, a justiça.

### 1.3 ENTRANDO MAIS FUNDO NO RIO: RECORTE FINAL

Mas afinal, daquele primeiro e vasto levantamento de obras e artistas do qual parti, quais são estudadas nesta tese? Para chegar na lista definitiva de artistas com as quais trabalhei, considerei (a) a quantidade e a qualidade dos arquivos disponíveis naquele momento na internet e (b) a possibilidade de contato direto com as artistas e/ou suas pesquisadoras para poder aprofundar nas informações. Além disso, escolhi aqueles trabalhos com os quais me identifiquei, feitos por mulheres, em que o papel do corpo é central, que se referem a contextos necropolíticos/femigenocidas, que discutem condições e preocupações de mulheres no mundo colonial patriarcal em que vivemos, e nos quais podia identificar a potência de falarem no presente de forma contundente.

As leituras e interpretações dos trabalhos partiram todos das minhas análises sensíveis e não tive nenhum compromisso com os relatos e declarações que encontrei sobre os mesmos. Quer dizer, às vezes essas obras foram enquadradas ou interpretadas em relação a assuntos que não estão aqui, às vezes estão aqui interpretações feitas por mim que não correspondem à narrativa que outras construíram ao redor das mesmas.



Para esse momento já tinha plena consciência que escrever e dançar essas artistas fazia parte de um exercício feminista pela descolonização do saber, da experiência, da vida, do corpo. Era evidente que esse trabalho faria parte das narrativas que antes passavam despercebidas no circuito artístico e na memória coletiva.

Vejam que, ao final deste processo de escolhas sensíveis, cheguei a uma lista de 19 trabalhos, que respondiam aos critérios que foram aparecendo até aqui:

Artes realizadas por mulheres latino-americanas, a partir da década de 1960 até 2000 que tivessem sido criadas em contextos marcados pela *necropolítica/femigenocida*; obras e ações que têm como materialidade principal o corpo e sua ação no espaço e no tempo; obras que implicaram em risco físico e/ou simbólico, seja pelo contexto sócio-político, seja pela materialidade mesma da ação; obras das quais conseguimos material em fotos ou vídeos que permitiram esboçar hipóteses para sua reencenação; sua pertinência no contexto sócio-político latino-americano atual; obras que oferecem leituras sobre violências que se inscrevem no corpo de mulheres.

<b>País</b>	<b>Nome</b>	<b>Obra 1</b>	<b>Ano</b>
Argentina	Marta Minujin	leyendo las noticias	1965
Uruguai	Teresa Trujillo	Qué hacer con la danza en estos tiempos de mudanza?	1965
Argentina	Graciela Carnevale	Acción del Encierro	1968
Cuba	Ana Mendieta	Tied up woman	1973
Brasil	Lia Robatto	Dona Claudia	1979
Chile	Lotty Rosenfeld	Una milla de cruces sobre el pavimento	1979
Venezuela	Antonieta Sousa	Y por que no?	1981
Colômbia	Maria Evelia Marmolejo	11 de marzo: ritual a la menstruación	1981
México	Mónica Mayer	Receta para el Mal de Ojo a los violadores	1983
México	Cecilia Appleton	Algunos instantes, algunas mujeres	1985
Argentina	Susana Tambutti	La Puñalada	1985
Venezuela	Luz Urdaneta	Momentos Hostiles	1989
Colômbia	Maria Teresa Hincapié	Una cosa es una cosa	1990
Bolívia	Melo Tomsich	De Lo Profundo	1991
Perú	Mirella Carbone	Vedova in Lumini	1993
México	Lorena Wolffer	Territorio Mexicano	1995
Chile	Vicki Larrain	Jaula Uno Ave dos	1996
Cuba	Tania Bruguera	El Peso de La Culpa	1998
México	Ema Villanueva	Have you rape?	2000

A partir daqui a pesquisa avançou a um momento de realização de entrevistas com as artistas, e de pedir mais informações sobre as obras, coletar fotos, vídeos, material gráfico, críticas, etc. O roteiro e enlaces de acesso aos áudios destas entrevistas pode ser encontrado nos anexos desta tese.

Destas artistas, Graciela Carnevale, Susana Tambutti, Lia Robatto, Luz Urdaneta, Cecilia Appleton, Lotty Rosenfeld, Victoria Larrain, Teresa Trujillo, Mirella Carbone, Ema Villanueva, Lorena Wolffer, Monica Mayer, Maria Evelia Marmolejo, atenderam ao meu contato e consegui fazer entrevista virtual ou presencialmente com todas, exceto com Lotty Rosenfeld porque durante esse período estava tratando da sua saúde.

Maria Teresa Hincapié e Ana Mendieta morreram, respectivamente, em 2002 e 1986 e não tive sucesso nos contatos com familiares ou encarregadas dos arquivos dessas artistas. Os direitos sobre as imagens das obras de Ana Mendieta estão sob posse do Tate Museum em Londres, só sobre as imagens. A ação performativa não está “protegida” por nenhuma propriedade privada. Não me debrucei em discutir esta particularidade dos trabalhos de corpo, mas é algo interessante para se perguntar. Abre muitas janelas justamente sobre a potência libertária e revolucionária dos corpos. No caso dessas artistas arrisquei continuar as pesquisas apenas com o material encontrado na internet pela aparente simplicidade das ações propostas pelas mesmas.

Marta Minujin, Melo Tomsish, Tania Bruguera e Antonieta Sosa não responderam ao meu contato ou nem mesmo encontrei contato direto para poder criar a ponte. Também as imagens que tinha sobre esses trabalhos, apesar de interessantes para iniciar a pesquisa, não foram suficientes para continuar com os experimentos práticos.

As entrevistas aconteceram em sua maioria virtualmente. Esse primeiro contato foi excitante e acolhedor. Mesmo aquelas que me receberam com receios e dúvidas, foram muito amorosas e sinceras ao se posicionarem. Porém, após algumas entrevistas, Susana Tambutti preferiu que *La Puñalada* não integrasse minha pesquisa por conta da metodologia que estava propondo. Com Graciela Carnevale tive uma conversa ótima na qual ambas chegamos à conclusão que essa mesma metodologia não seria aplicável a *Acción del Encierro* porque o contexto tinha mudado demasiado e não achei a forma técnica de continuar. *Ave 1 jaula 2*, de Vicky Larrain, ficou fora também, pois depois de várias entrevistas, ensaios, conversas, tivemos alguns mal entendidos e não pudemos continuar. E *Qué hacer con la danza en tiempo de mudanza*, de Teresa Trujillo, apesar da tremenda disponibilidade da artista, não continuou na pesquisa por falta de documentação que me aproximasse melhor ao trabalho.

Nesse processo já se criou o que entendo como uma rede de afetos. E se afirmou meu sentimento de pertencimento, agora a uma longa linhagem de artistas do corpo que se levantam. Destas 19 então, sobraram 11 trabalhos e artistas:

*Tied up Woman* (1973), de Ana Mendieta (Cuba/USA)

*Una Milla de Cruces en el Pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld (Chile)

*Dona Cláudia* (1979), de Lia Robatto (Brasil)

*11 de marzo: Ritual a la Menstruación* (1982), de María Evelia Marmolejo (Colômbia)

*Receta para el Mal de Ojo a los violadores* (1983), de Monica Mayer e Maris Bustamante (México)

*Momentos Hostiles* (1987), de Luz Urdaneta (Venezuela)

*Algunos Instantes, Algunas Mujeres* (1985), de Cecilia Appleton (México)

*Una Cosa es Una Cosa* (1990), de María Teresa Hincapié (Colômbia)

*Vedova in Lumini* (1993), de Mirella Carbone (Perú)

*Territorio Mexicano* (1995), de Lorena Wolfer (México)

*Has Violado?* (2000), de Ema Villanueva (México)

Com essas parceiras continuei minha travessia. Às vezes sinto que estou (ou estava?) precisando descer aos territórios subterrâneos da minha sabedoria interna, das minhas sombras, para ressurgir fortalecida. Estas 11 artistas puderam me ajudar a conduzir essa viagem em direção ao profundo. Assim, confiando sempre na intuição e nas parcerias que fui tecendo, continuei entrando em direção à profundidade do rio.

### **1.3.1 Numa das praias: a hora dos limites**

Tenho usado a metáfora do rio e das flechas porque me trazem sensações bem específicas. Esse rio é calmo na superfície, mas à medida em que vou adentrando, tanto me deleito com a resposta do meu sangue e minha pele à temperatura gelada da água, quanto me alerto as instabilidades produzidas pelo chão pedregoso, a areia fina, e a correnteza que, enquanto mais profundo ando, mais desafia minha estabilidade.

Nas flechas que imagino ocorre um impacto inicial, acompanhado a seguir por uma sensação de contaminação da carne e do sangue que junta o conteúdo da ponta da flecha com quem eu era antes do impacto. Nesse caso, uma pequena porção do “veneno” foi suficiente para mudar minha percepção de mim mesma e do mundo à minha volta. E ainda, quem me flecha é invisível para mim, não é ninguém específico e é a floresta inteira, pelo qual não adianta

procurar culpados, mas compreender que depois desse impacto não serei mais a mesma. Assim como depois de atravessar esse rio, nem eu nem o rio seremos os mesmos, tal como Heráclito observou.

Ao longo dessas páginas, me parece que evidenciei o caráter altamente transformador e processual que esta pesquisa tem na minha vida. Uma das dimensões nas quais sinto ter me modificado vem justamente com os entendimentos feministas. Como disse antes, esta condição de gênero se tornou consciente entre 2014 e 2015. Quer dizer que a partir daí tenho me entendido como feminista, estudado, lido, ouvido feministas, construído a partir dessa perspectiva de mundo e, sobretudo, tenho interpelado minhas ações a medida que as críticas feministas se tornam mais e mais concretas para mim.

É nestes últimos anos que os movimentos feministas decoloniais tem se tornado mais públicos, visíveis, atuantes na cena política latino-americana, influenciando os fazeres de toda uma geração de mulheres e homens que, em maior ou menor medida, se comprometem com a produção de outros mundos possíveis. No entanto, nesse processo, o que considero mais movediço e até aterrorizante é o processo de se dar conta do quanto somos aquilo que criticamos. A cada passo que dou dentro deste rio, ouço uma nova voz que reitera que essas categorias “latino-americana”, “mulher”, “classe média” são mais complexas do que, a priori, podia me parecer e, constantemente, sem querer, caio na tentação de generalizar, de totalizar, de aglutinar experiências muito diversas e complexas. E isso não se torna apenas um problema epistemológico, uma falha de ajuste, de recorte, de precisão conceitual, mas algo que pode reiterar a visão racista, machista, extrativista da qual pretendo me afastar.

Enquanto escrevo estas letras hesito muitas vezes. Passo as mãos no rosto, olho pela janela, fecho os olhos e respiro profundamente mais do que o habitual. Tenho medo pois é a hora de expor o lado indesejado, as fragilidades, os limites e os problemas intrínsecos que esta tese tem, dos quais não poderei fugir neste momento. Vou me acompanhar das autoras e feministas decoloniais e negras nestas próximas páginas pois é a elas que devo essa coragem.

### 1.3.1.1 A HISTÓRIA DAS ARTES FEITAS NA AMÉRICA LATINA AINDA ESTÁ EM CONSTRUÇÃO

Como disse brevemente antes, me interessa pensar América Latina como uma região composta por vários territórios com problemáticas e potências comuns, acredito realmente que

essa aproximação fortalece nossa posição frente à globalidade. Porém, por conta da nossa história de colonização e a forma com que ela estruturou classes, raças e gêneros, esse território é absurdamente complexo no que diz respeito às diversas subjetividades que convivem aqui.

Dentro de cada nação existem regiões com histórias de povos diversos, com níveis de resistência e organização diferentes que fazem com que as experiências de corpo sejam bastante diferentes ao longo dessa vasta geografia. Hoje, à luz da historiografia de reconstrução, na qual nos encarregamos de trazer visibilidade às histórias antes negadas pela oficialidade, essa complexidade se torna inescapável. Ochy Curiel, intelectual feminista dominicana, afirma que precisamos entender os processos de descolonização

[...] não apenas como uma não dependência entre metrópoles e colônias, ou entre países do norte e países do sul, mas como uma desmontagem de relações de poder e de concepções do conhecimento que fomentam a reprodução de hierarquias raciais, geopolíticas e de imaginários que foram criadas no mundo moderno/colonial ocidental<sup>49</sup>. (CURIEL, 2015, p. 13, tradução minha)

Para essa desmontagem será necessário, inicialmente<sup>50</sup>, o reconhecimento das tensões que existem entre as pessoas que habitamos o território latino-americano, que se desdobram da naturalização da discriminação com base a marcadores como raça, classe, gênero e sexualidade. Esse reconhecimento conduzirá a um melhor entendimento da forma em que podemos responder às injustiças, à violência, à repressão de circulação, etc que se dá de forma diferente para cada sujeita, segundo seus marcadores específicos.

Nessa direção, é relevante reconhecer a ausência de artistas de países mais invisíveis da América de Sul ou América Central em muitos trabalhos historiográficos e curatoriais da região, incluída essa tese. O esforço por, realmente, regionalizar essa construção que chamamos de América Latina continua sendo árduo pois as distâncias, sobretudo econômicas, afastam substancialmente países como Paraguai, Bolívia, Equador, Nicarágua, Guatemala, El Salvador.

Isso reflete, por um lado, que o entendimento de arte na maioria dos trabalhos historiográficos se limita àquelas produções feitas em grandes cidades, onde o circuito artístico

---

<sup>49</sup> [...] no sólo como una no dependencia entre metrópolis y colonias o entre países del norte y países del sur, sino como un desmontaje de relaciones de poder y de concepciones del conocimiento que fomentan la reproducción de jerarquías raciales, geopolíticas y de imaginarios que fueron creadas en el mundo moderno/colonial occidental

<sup>50</sup> Não posso deixar passar esse ‘inicialmente’ sem dizer que posteriormente, ou simultaneamente, se trata de desmontar nosso desejo de pertencer a esse sistema mundo, de desejar os lugares de reconhecimento que estabelece, deixar de desejar ser reconhecida como “cidadã” de direito se isso significa apenas ser absorvida por um sistema que está completamente errado e nos adocece. Não será possível entrar nesse quesito de forma mais aprofundada, mas vale a nota, pois parte da transformação também seja destruir o próprio sistema de gênero, o sistema de arte, o circuito de circulação de valores-pessoas, e construir alguma outra coisa, ao invés de lutar tão ferventemente por que esse Estado patriarcal nos veja como ‘iguais’ aos homens. Pessoalmente, me questiono cada dia mais o quanto quero ser reconhecida como igual, ou quanto quero que todas fiquemos irreconhecíveis para esse sistema, ao ponto de não precisar sua proteção nem receber sua violência.

espelhando o modelo eurocêntrico, organiza feiras, festivais, exposições, nos quais essas artistas circularam, mesmo que incipientemente, mesmo sem “vender-se”, mesmo sem serem tão valorizadas quanto se esperaria, dadas suas produções. Apesar do recorte desta tese também reflita essa realidade, entendo que o esforço deve continuar na direção de amplificar esse olhar de arte “das grandes cidades” por ser muito restrito e por não compreender as muitas expressões poéticas e artísticas produzidas nesta América Latina.

Esse trabalho reflete também as desigualdades estruturais políticas, econômicas, de produção de visibilidades e de discursos que afirmam que artistas que produziram em regiões mais pobres e racializadas tenham menos visibilidade, menos registros, menos alcance do que aquelas de regiões mais ricas dentro de cada país e dentro da geografia geral.

Acesso à internet, formação em história da arte, instituições que trabalham com a memória, apoios estatais às artes, etc, são quase inexistentes em muitas cidades da América Latina, mas isso não significa que ali não se produzam narrativas, que não se façam obras de arte, não se resista às violências. Apenas significa que não entram dentro do regime de visibilidade.

O trabalho que lhes apresento precisará ser aprofundado e complementado para dar conta dessa sistêmica incapacidade epistemológica de colocar em relação formas de expressão mais diversas, mais abrangentes, que apresentem um panorama mais ajustado à produção da região.

Esta tese, então, é apenas uma aproximação parcial às artes da região. Deixar isso muito explícito é importante para mim pois, apesar de que a escolha à qual cheguei se deu por motivos diferentes a uma exclusão consciente dessas outras narrativas constituintes da nossa história, ela também reflete o quanto colonizado ainda é meu pensamento, minhas escolhas, minhas identificações sobre arte, corpo, lutas. Mas também reflete o quão racista, machista e classista tem sido o sistema de arte do qual bebi para realizar esse trabalho. Evidenciar essa reflexão colabora com a mudança de trajetória que poderá ocorrer em minhas próximas pesquisas, pois assume uma responsabilidade e torna público um compromisso.

### 1.3.1.2 A HISTÓRIA DAS MULHERES LATINOAMERICANAS ESTÁ AINDA EM CONSTRUÇÃO

Nesse momento sinto a correnteza me puxar forte para longe das pedras. Faço um esforço grande por sair dela e ficar onde “dá pé” para mim, agarrada nas pedras, mas sem fugir, sem sair do frio, sem sair do rio e da minha necessidade de estar nele para encontrar os modos de atravessar. Muitos aspectos dessa discussão me colocam frente a um espelho difícil de ver. Crescemos num mundo que não nos ensinou a reconhecer privilégios, reconhecer quando tiramos proveito deles, quando esses privilégios implicam na continuação do *status quo* que continua oprimindo outras companheiras. É um mundo feito de auto indulgências, de desculpas, de argumentos para driblar nossa responsabilidade pela história e pelo presente. Por isso é difícil, às vezes doloroso mas necessário, usar nossas pesquisas também como um modo de nos olhar como parte deste sistema e enxergar o que precisaremos ainda aprofundar.

Na categoria mulheres, eu parecia me sentir bastante bem. As coisas que eu lia ou ouvia nas primeiras incursões pelos feminismos ocidentalizados faziam sentido para mim. Apesar de intuir que várias leituras precisavam de contextualização para se aplicar à minha vivência como venezuelana ou brasileira, bastante coisa me fazia refletir sobre como eram os processos socioeconômicos e familiares nos quais eu estava envolvida.

Porém, quando começaram a aparecer outros atravessamentos nas nossas discussões que tinham a ver com a classe social e com a racialização das pessoas se abriu um universo muitíssimo mais complexo do que o esperado. Desde o início desse texto e até o final, estarei tentando discutir como esses atravessamentos existem e determinam a forma com a qual nos movemos no mundo. Mas entendo que esta pesquisa precisará ir mais longe para abranger artistas não brancas, não urbanas, não privilegiadas economicamente<sup>51</sup>, e tornar mais contra hegemônica a narrativa aqui contida.

Contudo, a fim de localizar bem o lugar do meu discurso, reconhecendo que é um ponto de vista específico e privilegiado, compartilho com vocês reflexões que explicam, sem driblar responsabilidades, a falta de abrangência deste estudo em termos da diversidade (classe, raça e gênero) das artistas.

Num primeiro momento, foi possível para mim me entender como latino-americana e isso significar que pertenço à periferia do norte global, e isso significar que sou não-branca desde o ponto de vista das mulheres que escreveram os livros feministas que se tornaram hegemônicos. Mas, percebo que a colonização fez um trabalho muito perfeito com as classes

---

<sup>51</sup> Nem todas as 11 artistas que estudo aqui vieram de famílias de classe alta ou média, mas em geral, são pessoas que, dentro dos territórios da América Latina, vivem com os privilégios da raça branca ou esbranquiçada. Que a racialização dos corpos se dê de forma muito instável a depender do contexto geopolítico em que se convive, complexifica essas questões, mas não invalida a discussão.

médias e as elites latino-americanas, pois de tanto nos espelhar neles, acabamos nos enganando e nos sentindo como eles. Construimos nossa subjetividade através da reprodução, em outras escalas, daquilo que o norte global impôs ao mundo como modo de vida. É possível para mim, por conta das minhas experiências de classe e raça, me identificar com o que as feministas brancas afirmam, discutem, sentem. Pois aqui, nesta América Latina, foram instauradas essas diferenças de modo tão brutal - criamos fronteiras, limites, territórios imaginários - que as divisões de classe e raça se vivenciam nítida e diariamente.

Essa experiência se agrava onde moro faz 11 anos. Não que na Venezuela ou na Argentina, onde morei antes, não houvesse racismo, não houvesse classismo. Minha lembrança e experiência é que na minha família, mesmo sendo descendentes de índias andinas, se cultiva a ideia de que somos descendentes de espanhóis pois não temos nenhuma conexão com tribos ou costumes escancaradamente indígenas.

O mais curioso é que minha autoimagem da Venezuela é de ser um país mais negro/branco do que índio/branco, e faz alguns anos, quando voltei de visita, fiquei surpresa do quão índios somos e de quanto negamos a qualquer custo essa condição. Na Argentina, se vivem vários países, talvez como no Brasil também. Em Buenos Aires várias vezes fui maltratada por ser venezuelana, sentindo todas as expressões de desprezo dissimulado, singelo, velado, que sabia que estavam ali mas não tinha como provar. Buenos Aires é, sem dúvida, uma das cidades em que mais surpreende a forma em que as pessoas se auto imaginam européias.

Nenhum de nós é branco, poderíamos dizer, mas foi aqui em Salvador que, graças ao movimento negro na cidade, pude entender quanto o status de branca não é em relação à diferença que temos com as “verdadeiras europeias”, mas com as outras mulheres racializadas no nosso próprio território e a diferença de tratamento que recebemos em nossas famílias, na rua, nos trabalhos, etc. Se bem, quando viajo para o norte global - e isso já é um privilégio - não passo de uma sudaca, de uma latina, e sou obviamente não-branca; quando estou em Salvador sou branca em todos os momentos da minha vida.

E esse ser branca também é construído pela condição de classe, pois, apesar de que meus pais nasceram em famílias periféricas e/ou rurais muito pobres, eu fui criada numa família que já tinha feito uma “ascensão” social e era classe média, somos “os remediados” da Venezuela. E isso me deu acesso à educação básica privada, educação superior pública, a possibilidade de falar três idiomas, às ferramentas sociais para transitar por espaços de ricos e de pobres com certa fluidez - mas não sem estranhamentos -, uma atitude “positiva” sobre as oportunidades que o mundo poderia me oferecer, uma coragem e segurança para me colocar em lugares de visibilidade e poder, etc, etc, etc. Assim, mesmo que não possa me considerar classe média em



termos de dinheiro, pois minhas entradas são muito instáveis e às vezes bem baixas, vivo com todos os outros privilégios que a branquitude vive. Quando ouço as companheiras negras, índias, camponesas, pobres, transgêneras, não posso mais do que aceitar o fato de que a categoria “Mulheres” não existe por si só. Pois, não é capaz de explicar as diversas condições que atravessam as experiências de vida de mulheres nos nossos territórios.

Por isso, as feministas negras e decoloniais têm insistido e denunciado essa miopia das companheiras brancas ao tentar universalizar a experiência das mulheres sem considerar a diversidade de experiências que convivem num mesmo território. Para lutar contra essa universalização criaram o conceito de interseccionalidade, que utilizamos para analisar as experiências individuais entrecruzando as opressões que se desdobram das condições de classe, gênero, sexualidade e raça, pois esse entrecruzamento permite nos aproximar de como agem essas outras opressões na vida de uma pessoa.

Hoje entendemos que os feminismos não produzem leituras que atravessam apenas a discussão sobre gênero, mas também criticam a forma com que está estruturado o mundo colonial, capitalista, extrativista, pois, a partir das contribuições das feministas negras e decoloniais, e o entrecruzamento destas categorias - classe, raça, gênero e sexualidade - nos demos conta que não existe uma liberação da opressão de gênero sem atacar e lutar contra as outras opressões de maneira conjunta. Uma luta toca inevitavelmente as outras. Analisar o fenômeno da opressão às mulheres só na chave de gênero manteria o *status quo* exatamente no lugar, talvez melhorando a condição de vida das mulheres brancas heterossexuais, e continuaríamos nos beneficiando do que a classe, raça, sexualidade e gênero nos garante, muitas vezes em cima dos corpos de todas as outras mulheres e dos homens negros, índios e pobres.

Yuderkys Espinosa, Maria Galindo, Ochy Curiel, bell hooks, Grada Kilomba, Djamila Ribeiro, dentre muitas outras, têm sido cirúrgicas em exigir uma visão muito mais complexa dos feminismos e das opressões que vivem as mulheres ao redor do mundo, e reclamam que as mulheres brancas, aliadas, assumamos nossa responsabilidade dentro da perpetuação das opressões de classe, sexualidade e raça, nos tornando verdadeiras agentes de mudança e, sobretudo, aceitando e vendo realmente o quanto também construímos nossas vidas, nos beneficiando das partes do sistema que oprimem mulheres trabalhadoras não-brancas.

Isso não é fácil. Venho escutando sobre isso faz algum tempo. Inicialmente me distanciei das “brancas” me considerando sudaca; depois driblei minha responsabilidade porque, pessoalmente, não ativo diretamente muitos destes privilégios brancos; mas recentemente, lendo de novo o *Memórias da plantação*, da intelectual e artista feminista portuguesa Grada Kilomba, entendi melhor e mais profundamente.

O privilégio de crescer na classe média, de ter educação ocidentalizada, de crescer numa família estilo nuclear - com toda a doença que isso significa, abordarei isso no terceiro capítulo - estável, determina quem sou. E tudo isso me foi dado. Não fiz nada diferente a responder coerentemente, quer dizer: eu estudei, eu fiz os testes, passei nos exames, trabalhei e trabalho como todo mundo muitas horas por dia, mas não é disso que elas estão falando. É dar-se conta de que aquilo que me foi dado e que me constitui e me abre portas e me posiciona no mundo e me protege muitas vezes, foi negado a outras muitas companheiras, à maioria delas, de fato.

Isso me coloca numa posição de poder, não sendo apenas diferente. Pois uma das questões mais duras é que não se trata apenas que a experiência das outras mulheres é diferente e por isso não podemos “universalizar”, o que seria se posicionar de um modo relativista. Trata-se de sistemas de poder e de opressão que se perpetuam se não os interrompemos conscientemente. Ser branca ou lida como branca e classe média me posiciona do lado do poder, sem que eu o peça, sem que eu o deseje ou lute por isso. Do mesmo modo, outras mulheres índias, negras, lésbicas, pobres, não-urbanas, são postas do lado da opressão, sem escolha. É uma realidade que não é culpa de ninguém especificamente, mas é uma realidade estrutural, que nós reproduzimos quando nos isentamos da responsabilidade de transformar e de lutar por essa transformação, inclusive quando significa abrir mão dos nossos privilégios.

Por isso, quando as feministas decoloniais e negras fazem uma crítica forte à ideia de sororidade, o fazem porque percebem que muitos discursos feministas não contemplam essas diferenças de poder que se desdobram das diferenças de experiência na forma em que se vivem as opressões. Sendo assim, o que entendo é que, como afirma Ochy Curiel, “el feminismo decolonial asume que un feminismo que no sea antirracista es racista, un feminismo que no sea anticlasista es clasista y un feminismo que no esté luchando contra los efectos de la heterosexualidad, como régimen político, es heterosexista. (CURIEL, 2015, p. 22)

É com esses questionamentos no corpo que pergunto como esta pesquisa se relaciona com todas essas constatações. Como essas reflexões modificam os movimentos realizados aqui? Como fazer uma tese anti racista, anti classista quando a própria condição da universidade e da Arte é estruturalmente racista, classista, machista? Como lidar com o fato de que as próprias artistas estudadas também foram formadas por esse sistema de Arte? Como trazer para esse trabalho mais e mais aspectos libertários, de reparação, de redistribuição?

A primeira forma é reconhecer o limite da tese e do que a pesquisa alcançou até aqui. A segunda é aproveitar os privilégios de estar nesse espaço institucional para pautar estas questões urgentes, em termos pessoais e coletivos. A terceira é também reconhecer que as mulheres aqui

contempladas abrem portas para outras, de territórios, gerações, dinâmicas diferentes e que tudo é processo de criação.

Além disso, na tese performarei pequenos gestos decolonizadores e feministas como trazer referências de homens e mulheres índias, pretas, de várias latitudes além do norte global; trazer uma imagem e pequena biografia de todas as autoras trazidas aqui para percebê-las melhor; utilizar o gênero feminino como generalizador na escrita (lutando toda vez com o corretor ortográfico que insiste em sublinhar em azul “as” artistas, “as” intelectuais, “as” cientistas); evitar a generalização da categoria mulher, então apagar frases como “violência no corpo das mulheres” e substituir por “violência no corpo de mulher”, para tentar especificar e deixar evidente que nessa tese abordo as experiências destas mulheres especificamente.

Dito tudo isso, é importante afirmar que este trabalho é uma contribuição, a partir da perspectiva de uma mulher branca latina, sobre a produção artística de outras mulheres, em sua maioria lidas como brancas latinas e de classe média.

É interessante perceber que quando, em 2016, fui procurar “artes políticas feitas na América Latina que denunciam a violência no século XX” me encontrei com mais de 60 trabalhos criados, salvo pouquíssimas exceções, por homens e mulheres brancas<sup>52</sup> de classe média. Por isso, é importante não cair em certas assincronias temporais, pedindo ao circuito de artes do século XX, o que exigimos do circuito de arte no século XIX.

Como podem perceber, essa questão é paradoxal, me sinto indo e vindo, vendo desde um ponto de vista e de outro, de outro e de outro para tentar acolher primeiramente as discussões que me mobilizam e depois evidenciar para vocês os caminhos que percorro.

Esta tese é sobre artistas brancas, de classe média, algumas de famílias de artistas, outras provenientes de famílias pobres. Algumas passaram por exílios e auto exílios por conta das violações de Estado. A maioria heterossexuais. A maioria não vive de arte, embora muitas trabalhem com funções paralelas (docência, escrita, somática, etc) ou dependem de outras entradas. A maioria teve a oportunidade de emigrar em algum momento da vida, para estudar, para trabalhar, etc. De algum modo, suas vidas se parecem com a minha, com todas as diferenças de idade e de momento histórico. Essa pesquisa pode considerar-se um *study up*<sup>53</sup>, tal como apresentado por Kilomba (2019, p.82), que está centrada na experiência e produção

---

<sup>52</sup>De novo evidenciando que quando falo de brancas aqui me refiro às mestiças que todas somos, mas que constituímos a população que, em suas devidas proporções, espelha e se beneficia dos privilégios de raça e classe impostos pela colonização, ao ponto de embranquecer-se dentro do contexto.

<sup>53</sup> Não encontrei uma tradução para esse termo, mas poderíamos entender como “estudo de si própria, a partir do acompanhamento e estudo de outras similares”.

de sujeitas, em que a pesquisadora investiga membros de seu próprio grupo social ou pessoas de status similares.

Kilomba introduz sua pesquisa doutoral também nestes termos e me ajuda bastante a entender as problemáticas e as potências da produção de conhecimento, feita deste modo. Ela afirma que

Fazer pesquisa entre iguais tem sido fortemente encorajado por feministas, por representar as condições ideais para as relações não hierárquicas entre pesquisadoras e informantes, ou seja, onde há experiências compartilhadas, igualdade social e envolvimento com a problemática. (KILOMBA, 2019, p.83)

E continua sua reflexão apontando:

Minha posição como intelectual não é a de um *sujeito* distante olhando para seus “objetos pesquisados”, mas sim de uma “subjetividade consciente” [...] Por conseguinte, não concordo com o ponto de vista tradicional de que o distanciamento emocional, social e político é sempre uma condição favorável para uma pesquisa, melhor que o envolvimento pessoal. Ser uma pessoa “de dentro” produz uma base rica, valiosa em pesquisas centradas em *sujeitos*. (KILOMBA, 2019, p.84)

Ao meu ver são necessárias algumas reflexões. Se, por um lado, ao não incluir o conhecimento produzido por outras mulheres deixa de incluir a potência dessas produções e restringe a abrangência revolucionária da pesquisa como um todo, sobretudo aos olhos do século XXI; por outro lado, me posiciono nesta pesquisa como “membro do mesmo grupo social” das pessoas que investigo e, com isso, evito os riscos de representar outras realidades que fogem do meu conhecimento e experiência, além de poder produzir uma importante autorrepresentação das nossas questões.

#### 1.4 POTENCIALIDADES ABERTAS

O certo é que muitas das antropólogas, ativistas e feministas decoloniais que cito nesta tese, para criar os diálogos com as obras estudadas, focam suas análises em mulheres racializadas e pobres que estão na base da pirâmide de opressões no território. E, nestas obras, as artistas propõem materialidades que partem das suas experiências pessoais, que acredito transbordar para muitas mulheres. O desafio é entender como construir uma abordagem não essencialista da categoria mulher, que nos permita, contudo, aproveitar e colocar em diálogo o ponto de vista dessas obras e autoras para discutir violências, patriarcado e o corpo “de”

mulheres de forma abrangente, pois esse é um assunto recorrente e que nos interessa, mesmo quando falarmos desde a experiência de mulheres brancas, classe média, cis destas latitudes.

Nesse sentido, quero trazer uma provocação, sem ânimo de resolver esses paradoxos que acredito só se resolverão quando esses problemas interseccionados desaparecerem por fim das nossas vidas: como falar a partir desse lugar privilegiado sem uma voz universalizante mas que visibilize essas 11 artistas que colocaram seus corpos para denunciar, discutir, criticar o contexto violento em que viveram e vivem? Como a perspectiva dessas mulheres pode indicar os caminhos nesta pesquisa sem invisibilizar as perspectivas de raça, classe e gêneros não-heteronormativos? Como cada uma de nós, ao ler este material, pode aproveitar para si aquilo que lhe interessa, sem pensar neste trabalho como panorâmico ou representativo? Como posso convidá-las para essa dimensão da experiência íntima e política ao mesmo tempo?

Que leiam o material com liberdade e consciência, é isso que anseio. E que vejamos juntas como é possível continuar trabalhando coletivamente em tecer ou retecer redes entre mulheres cada vez mais diversas, em prol de equilibrar privilégios e opressões, ao ponto de conseguirmos nos encontrar realmente em coletivos cada vez mais fortes, mais conscientes das nossas posições, e mais alertas com a luta própria e com a luta pública.

Já mencionei antes essa dimensão pública, coletiva, compartilhada que esta tese propõe. Tanto por propiciar encontros entre artistas de diversas gerações, quanto pelas metodologias que reúnem artistas em volta dos arquivos das obras, e pelos compartilhamentos públicos que fui realizando ao longo da pesquisa que permitiram a outras pessoas entrar em contato com todas essas artistas. Aglutinar para responder, para proteger, para recuperar nosso poder político frente ao patriarcado branco e esse sistema-mundo extrativista é necessário, e espero que este trabalho seja um exercício mais nessa direção.

A ideia é inclusive, como sugere a companheira Ana Julia Bustos, criar outro território possível, outro traçado, outras fronteiras, construir uma *Mátria* que seja realmente acolhedora para todas. Para ela,

Mátria são esses emaranhados que nos conectam, que conectam comunidades reais com seus territórios. São essas redes vitais que podem comunicar seres humanos e não humanos, diálogos interculturais e formas de cuidado da terra, do/da outra. Tecidos como teias de aranha que dão contorno à vida, a bens comuns materiais e espaços naturais disponíveis e existentes dos quais os humanos obtemos nosso alimento, renovamos nossa respiração, conectamos nossos corpos. Essas conexões vitais são comuns materiais que não são palavras, que não são ficções nacionais e que não são limites, mas que, pelo

contrário, nos unificam, nos ligam, nos tornam parte da custódia comum do mundo em comum.<sup>54</sup> (BUSTOS, s.p, 2017)

Esse conceito pode ser útil para pensar como essa tese traça e pontua experiências sobre a violência, sobre o patriarcado, sobre a exploração dos corpos e da natureza, que podem ir abrindo passo para as conexões pela libertação.

Este trabalho deve ser uma arma, uma lança, uma fenda. Quer trazer mosaicos de imagens e movimentos como oposição, como levantes. É uma pesquisa desejante, é uma ação, é uma intervenção. Representa minha insubmissão, minha resistência, minha transformação e aprendizagem pessoal. E faz isso em colaboração com outras mulheres. É um trabalho de encontro com minhas sombras, pessoais e estruturais. É uma descida ao inferno para ser parida de novo, diferente, mais velha, quiçá mais sábia de sensibilidade e de imaginação. É, talvez, um trabalho de cura, como tinha afirmado antes, em que a gente disponibiliza a própria carne para sentir profundamente aquilo que precisamos aprender, modificar e transmutar.

---

<sup>54</sup> Matria son esos entramados que nos conectan, que conectan comunidades reales con sus territorios. Son esas redes vitales que pueden comunicar seres humanos y no humanos, diálogos interculturales y formas del cuidado de la tierra, del/ de la otrx. Tejidos como telas de araña que vehiculizan vida, bienes comunes materiales y espacios naturales disponibles y existentes de los que los y las humanos/as obtenemos nuestros alimentos, renovamos nuestra respiración y conectamos nuestros cuerpos. Esas conexiones vitales son comunes materiales que no son palabras, que no son ficciones nacionales y que no son límites, sino que, por el contrario, nos unen, nos conectan, nos hacen parte de la custodia común y el uso común del mundo en común.

## PARTE 2 - ENCARNANDO MOVIMENTOS CONTRA O PATRIARCADO: HISTORIOGRAFIAS ENCARNADAS

### 2.1 HISTORIOGRAFIAS ENCARNADAS COMO METODOLOGIA PARA A MEMÓRIA

Espero que durante o primeiro capítulo tenha ficado evidente quanta mobilização sensível está em jogo para a escrita deste material. Ao mesmo tempo que dei de frente com mais de 60 artistas, e me debruço profundamente no estudo de 11, também dei de frente com minhas potências, limites, angústias pessoais, e de frente com os acontecimentos de temporalidades diferentes que afetam toda a geração de pessoas das que faço parte.

Esse “dar de frente” significa que as imagens mexeram comigo, que me confrontaram. E o fizeram inicialmente por seu princípio de urgência. Um princípio que vem sendo discutido por Didi-Huberman e que se apresenta sob a forma de ardor, de incômodo, de calor profundo que traça uma ferida que se projeta através dos tempos. Em *Cuando las imagenes tocan lo real* (2018), ele afirma que

[...] a *imagem arde*. Arde com o real ao qual, em algum momento, tem se aproximado (como se diz ‘quente, quente’ nas brincadeiras de adivinhação quando a gente ‘se aproxima ao objeto escondido’). Arde pelo *desejo* que anima-a, pela intencionalidade que estrutura-a, pela enunciação, inclusive pela urgência que manifesta (como dizendo ‘ardo de amor por você’ ou ‘consome-me a impaciência’). Arde pela *destruição*, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou, e, por tanto, do qual se oferece hoje como arquivo e como possível imaginação. Arde pelo *clarão*, quer dizer, pela possibilidade visual aberta pela sua mesma consumação: verdade valiosa porém passageira, pois está destinada a se apagar (como uma vela que nos ilumina mas que enquanto arde se destrói). Arde por seu intempestivo *movimento*, incapaz como é de parar o fluxo (como dizendo ‘queimar etapas’), capaz como é de bifurcar-se sempre, de ir bruscamente a outra parte (como dizendo ‘queimar a cortesia’, sair à francesa). Arde por sua *audácia* quando faz que todo retrocesso, que toda retirada seja impossível (como dizendo ‘queimem as naves’). Arde pela *dor* da qual surge e procura quem toma tempo para se importar. Finalmente a imagem arde pela *memória*, quer dizer, ainda arde quando já não é mais do que cinzas: uma forma de dizer sua essencial vocação pela sobrevivência, *apesar de tudo*. Mas, para conhecê-la, para senti-la, temos de nos atrever, tem que aproximar o rosto às cinzas. E assoprar suavemente para que a brasa volte a emitir seu calor, sua luz, seu perigo. Como se da imagem cinza surgisse uma voz: ‘você não vê que ardo’?<sup>55</sup>. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p 51, tradução minha)

<sup>55</sup> [...] la *imagen arde*. Arde con lo real a lo que, en un momento dado, se ha acercado (como se dice ‘caliente, caliente’ en los juegos de adivinanzas cuando uno ‘se acerca el objeto escondido’). Arde por el *deseo* que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifesta (como dice ‘ardo de amor por vos’ o ‘me consume la impaciencia’). Arde por la *destrucción*, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, por consiguiente, capaz de ofrecer hoy. Arde por el *resplandor*, es decir por la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad valiosa pero pasajera, puesto que está destinada a apagarse (como una vela que nos alumbra pero que al arder se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo *movimiento*, incapaz como es de detenerse en camino (como se dice ‘quemar etapas’),

Esse movimento de *acercar el rostro a la ceniza* é performado por mim ao longo de toda essa pesquisa. Algumas vezes sentindo um calor aconchegante, outras vezes ficando com bolhas na pele, e outras tantas percebendo um relampejante efeito de memória.

É por isso, que essa pesquisa se soma às muitas pesquisas e perspectivas sobre a história e sobre a memória que afirmam que a escrita sobre história é sempre parcial e está atravessada pela experiência sensível, o histórico e o repertório de quem a escreve. Nesse sentido, essas abordagens historiográficas, que vem se desenvolvendo ao longo do século XX e XXI, nos propõem fazer uma uma construção de narrativas que envolva, cada vez mais conscientemente, os processos que incluem, além da racionalidade lógica factual, intuições, aproximações, interpretações, sentimentos, apropriações, rememorações, associações livres, conexões, que acontecem pelo e no corpo de quem pretende historiografar um evento de outro tempo.

O convite é pensar que a historiografia nos acontece, nos atravessa os sentidos, se entranha em nós de forma profunda, se imprime na nossa memória psicofísica antes mesmo de ser escrita, compartilhada, “arquivada”. Embora, ‘grafia’ nos leve diretamente a pensar no exercício da escrita formal, ou do traço que desenha palavra que se correspondem e pensamentos, convido a perceber se há um processo anterior, prévio ao desenho e prévio, inclusive, ao pensamento organizador que desdobra em escrita do modo como o conhecemos. Se há células dessa escrita já acontecendo “na carne” antes de virar pensamento. E assim pensar numa historiografia que se encarna em nós permitindo que, potencialmente, se abram outras camadas dos sentidos disparados pelo acontecimento do passado no presente, permitindo a emergência dessas conexões e atravessamentos de experiências temporais diferentes que ampliam tanto o tempo quanto o espaço em que essa história acontece.

No desenvolvimento deste capítulo veremos como as autoras que dialogam aqui, estimulam um pensamento não-linear do tempo, em que aparecem imagens de ciclicidade, de espiralamento, de simultaneidade, de atalhos do tempo. Embora constantemente aparece também uma certa reiteração linear que atribuo ao hábito moderno de pensarmos passado,

---

capaz como es de bifurcarse siempre, de irse bruscamente a otra parte (como se dice ‘quemar la cortesía’, despedirse a la francesa). Arde por su *audacia* cuando hace que todo retroceso, que todas retirada sean imposibles (como se dice ‘quemar las naves’). Arde por el *dolor* del que proviene y que procura todo aquel que se toma tiempo para que le importe. Finalmente la imagen arde por la *memoria*, es decir que todavía arde cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, *a pesar de todo*. Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si de la imagen gris se elevara una voz: ‘No ves que ardo?’.



presente e futuro de formas estanques. Acredito que o mais rico, neste sentido, é perceber que a noção de tempo está em disputa em nós, formados simultaneamente por culturas como a quechua que usa a mesma palavra para dizer “passado” e dizer “à frente”, ou a aymara que usa o aforismo aymara "qhip nayra uñtasis sarnaqapxañani" que significa “olhando para trás e para frente (ao futuro-passado) podemos andar no presente-futuro”; e por culturas ocidentalizadas coloniais que reiteram a ideia de tempo como linha, para convocar, entre outras coisas, a ideia de progresso, de evolução, de lugares-populações avançadas e outras "atrasadas".

Por isso, o esforço, nem sempre bem acabado, é deslocar-nos de uma ideia de que a história é e acontece no passado, para trazer muito mais mobilidade a isso que nos acontece quando encontramos as imagens, os arquivos, as lembranças de coisas que desconhecemos ou achamos que desconhecemos (como acontece às vezes com memória ancestral ou memória coletiva). “O passado” então nos acompanha e por isso se ancora em lugares singelos, finos e inesperados do nosso sensível, habitando o presente através deste corpo, desta vivência.

Obviamente todas as pessoas que constroem historiografias são corpos, que dizer, habitam o mundo nessa materialidade física. Contudo, ao longo da realização desta pesquisa, me orientou a hipótese de que há algo que pode ser revelado nos arquivos, nas imagens, nas lembranças, quando prestamos especial atenção ao que acontece psicofisicamente conosco enquanto pesquisamos, enquanto observamos, enquanto escrevemos sobre esses arquivos ‘em primeira pessoa’. Isso será particularmente relevante nesta pesquisa em que as ações que historiografo são performances e danças em que há uma centralidade do corpo em movimento, o corpo sensível, o corpo como produtor de conhecimento, o corpo como levante, e em que a forma de historiografar estará atravessada pela prática de refazer eu mesma essas ações.

Esse refazer significa aqui o reconhecimento da própria capacidade de historiografar com e na carne. É um historiografar em que me coloco ‘para jogo’, em risco, com a finalidade de continuar reivindicando a potência do corpo<sup>56</sup> para se posicionar como agente de sua realidade<sup>57</sup>, ocupando um espaço e um tempo determinado em conexão com outros muitos tempos e espaços. Historiografar significa aqui se expor. Expor aquilo que acontece em nossos

---

<sup>56</sup> Cabe a observação de que neste momento me refiro a que as historiadoras deverão ter um compromisso, digamos, ético na hora de historiografar eventos nos quais o risco e a ameaça fizeram parte intrínseca da construção, reconhecendo através desse ‘se colocar em jogo’, expondo seu próprio corpo ao efeito atual desta história que pretende escrever, contar, construir.

<sup>57</sup> Mais adiante neste capítulo abordarei brevemente as contribuições de Judith Butler sobre as categorias de sujeit[a] e agência que aparecerão constantemente na experiência desta pesquisa.

corpos frente às imagens que presenciamos no arquivo. Por isso, importa tanto o corpo de quem viveu o acontecimento nessa outra temporalidade (as artistas e espectadoras que o produziram e que elaboraram arquivos dele) quanto quem presencia e historiografa no momento atual, pois afinal, as imagens mediatizam uma relação entre pessoas, entre sensibilidades, entre modos de pensar e sentir o mundo. A final, como Didi-Huberman sugere:

As imagens fazem parte do que os pobres mortais inventaram para registrar seus tremores (de desejo ou de medo) e suas próprias consumações. Por tanto é absurdo, do ponto de vista antropológico, opor as imagens às palavras, os livros de imagens e os livros de letras. Todos formam, para cada pessoa, um tesouro ou um túmulo da memória, independentemente de ser esse tesouro um floco de neve ou um traço sobre a areia que espera ser dissolvida pela próxima onda. Sabemos que toda memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, todo tesouro ameaçado pela bandidagem, todo túmulo ameaçado pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro - pouco importa se é o *Gênesis ou os 120 dias de Sodoma* -, talvez deveríamos reservar uns minutos para pensar nas condições que fizeram possível o simples milagre desse texto estar aí, na nossa frente, que tenha chegado até nós. Há tantos obstáculos, se queimaram tantos livros e tantas bibliotecas. Da mesma forma, cada vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desapareção. É tão fácil, tem sido tão habitual destruir imagens.<sup>58</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.31-32, tradução minha)

Se muitas bibliotecas têm sido destruídas, imaginem quantas danças têm desaparecido? Quantas imagens de mulheres? Quantos discursos foram apagados? Como os arquivos de imagens que temos chegaram até aqui? Quanta urgência foi necessária para que eu pudesse ter acesso aos documentos, às imagens dos trabalhos que fazem parte dessa tese?

Por isso, uma das primeiras questões que proponho é que quando precisamos nos aproximar das histórias de corpos dançantes, que arriscaram suas próprias carnes para dar materialidade às suas narrativas, às suas questões, aos seus fluxos de movimento, nada mais adequado do que nos oferecer como oferenda viva<sup>59</sup> e vibrante para atravessar essas

---

<sup>58</sup> Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. Por lo tanto es absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes y las palabras, los libros de imágenes y los libros a secas. Todos juntos forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria, ya sea ese tesoro un simple copo de nieve o esa memoria esté trazada sobre la arena antes de que una ola la disuelva. Sabemos que toda memoria está siempre amenazada por el olvido, todo tesoro amenazado por el pillaje, toda tumba amenazada por la profanación. Así pues, cada vez que abrimos un libro - poco importa si es el *Génesis o los 120 días de Sodoma* -, quizás deberíamos reservarnos unos minutos para pensar en las condiciones que han hecho posible el simple milagro de que este texto esté ahí, delante de nosotros, que haya llegado hasta nosotros. Hay tantos obstáculos, se han quemado tantos libros y tantas bibliotecas. Asimismo, cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes

<sup>59</sup> Gostaria de que entendamos aqui oferenda muito mais como um exercício de alimentar uma energia que nos circunda e que vai para além da fisicalidade, que se dirige ao ambiente do sagrado, das conexões impalpáveis que fizeram com que aquele material chegasse até nós, e que fazem como que queiramos continuar enviando-o para

materialidades e descobrir em suas quinas, suas curvas, seus vazios e suas nascentes, aquilo que em nós se instala. Segundo, proponho que percebamos que é possível honrar<sup>60</sup> o movimento, o acontecimento e as companheiras com mais movimentos e acontecimentos, aproveitando também esse momento para sistematizar o visível, audível, tátil dessa experiência de nos mover com o arquivo, numa materialidade (física, oral, escrita, imagética) que possa ser também compartilhada com outras pessoas no presente e no futuro.

Essa ideia de que o risco se honra com risco, as imagens se honram com a produção de outras imagens e de outras experiências que transformem os gestos contidos nos 11 trabalhos estudados em vida no tempo e no espaço presente, abre a possibilidade do diálogo, da observação e da escuta cuidadosa da oferta do tempo para que possamos “aprender” alguma coisa sobre aquilo que viveu quem criou esses trabalhos, essas imagens, essas memórias.

Isto supõe, portanto, olhar ‘a arte’ a partir da sua função vital: urgente, *ardente* tanto quanto *paciente*. Isto supõe primeiro, para [a] historiador[a], ver nas imagens *o lugar donde sofrem*, o lugar onde se expressa os sintomas [...] e não *quem é o culpado* (o que buscam l[a]s historiador[a]s que [...] tem identificado seu ofício com uma prática policial). Isto implica em ‘tentar arrancar a cada época, novamente, a tradição do conformismo que está prestes a subjugar-la e fazer desse arrancar uma forma de *advertência e de incêndios* por vir<sup>61</sup>. (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.43-44, tradução minha)

Contudo, compreendendo a crítica de Didi-Huberman a essa busca por ‘culpáveis’ que entendo como uma procura pelas questões que mobilizam, pela compreensão dos contextos e não apenas pela descoberta de quem ‘acionou a violência’, percebo que um olhar para essas pessoas, as que sofrem e as que diretamente ou indiretamente se beneficiaram desse sofrimento, ajuda justamente a ir em direção desse ‘sintoma’ que as imagens trazem. Mas para fazer isso, será importante trabalhar sob as premissas do conhecimento situado, que considera o contexto e lugar de enunciação - de fala - de quem historiografa, como mencionei de outra forma antes, e também de quem são historiografados.

---

outras pessoas em outros tempos e territórios. E não oferta como algum tipo de construção de mártires que inspiram e são lembrados porém foram derrotados.

<sup>60</sup> No mesmo sentido de “oferta”, a ideia de honrar tem aqui o sentido de primeiro reconhecer o trabalho construído pelas companheiras, visibilizar que vimos, que ouvimos, que não foi em vão. Segundo, aceitar o desafio de continuar esse trabalho, enxergando os limites dessa produção e tentando impulsioná-la mais longe. E terceiro, de criar espaço em nós mesmas para que todo esse processo transforme nossa postura no dia a dia, no cotidiano, nas nossas escolhas micro-macropolíticas.

<sup>61</sup> Esto supone, por lo tanto, mirar ‘el arte’ a partir de su función vital: urgente, *ardiente* tanto como *paciente*. Esto supone primero, para [la] historiador[a], ver en las imágenes *el lugar donde sufre*, el lugar donde se expresan los síntomas [...] y no *quién es culpable* (lo que buscan los historiadores que [...] han identificado su oficio con una práctica policial). Esto implica que, ‘en cada época, hay que intentar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de subyugarla’ y hacer de ese arrancamiento una forma de *advertencia y de incendios* por venir

A premissa do conhecimento situado considera as condições e contextos destas pessoas, contribuindo no reconhecimento que não há formas absolutas de fazer e dizer através da arte, assim como também não há formas absolutas de observar, sentir e interpretá-la. Situar o conhecimento significar colocar uma lente em que sabemos que nossa interpretação não pode se tornar um discurso que apenas descreve “fatos verídicos” e portanto, não pretende narrar “o que aconteceu objetivamente”, pois nem as artistas que produziram estas danças, nem as espectadoras, nem o que se escreveu e se fez a partir desse arquivo depois constitui uma verdade. Todas essas aproximações e interpretações serão atravessadas por quem somos e fomos.

Quem historiografa está de frente da imagem, com os sentidos abertos e situada na própria carne, com tudo o que isso significa: gênero, classe, raça, travessias, memórias ancestrais e recentes, traumas e entendimentos, feridas e forças, território geográfico e imaginado. Deixa-se mover por aquilo que ainda arde na imagem, doendo junto, sentindo também. Deixa-se que tudo isso fique explícito na elaboração da sua escrita/movimento historiográfico, construindo visões não totalitárias, não hegemônicas, não absolutas sobre o vivido.

Assim, estas historiografias são hipóteses, aproximações, possibilidades e não imagens “verdadeiras” dos acontecimentos. Contudo, são esses caminhos erráticos e incertos que nos abrirão a outros entendimentos tanto do passado quanto do presente, da experiência, da memória coletiva, do repertório sensível de quem testemunha e dos seus contextos.

Tomo esses apontamentos historiográficos e outras que virão mais adiante, para pensar num modo de criar conhecimento sobre trabalhos de arte, entendendo a dimensão eminentemente incorporada das imagens que estudo. Eis quando arrisco pensar na categoria *Historiografias encarnadas* que servirá para descrever as construções que elaborei, a partir das experiências do corpo em movimento (os trabalhos estudados) tanto com o próprio corpo em movimento (refazendo esses trabalhos), quanto em outras materialidades e suportes (orais, escritos, curatoriais, plásticos, etc). Essa historiografia que transita pelo corpo contido nas imagens de arquivo, passa pela construção de formas no corpo de quem historiografa, e depois se desdobra em outras criações, é o que chamarei de *historiografia encarnada*.

Consequentemente, fazer *historiografia encarnada* precisa da disponibilidade psicofísica de quem pesquisa porque pretende ser um conhecimento histórico elaborado a partir

da urgência dos corpos, das suas sabedorias, medos, inteligências, angústias e intuições. É importante aqui que se entenda que toda historiografia, de algum modo, é uma historiografia encarnada pois é feita no corpo, através do corpo, pois não interessa reforçar dicotomias entre corpo-mente<sup>62</sup>. Contudo, dada a hipótese que comentei antes, de que podem-se revelar outros sentidos quando se historiografa através do movimento refazendo os passos, as formas, os trajetos, faço questão de trazer o “encarnada” para pontuar que a percepção e o foco nos corpos podem mudar a qualidade das ideias que se tornarão historiografia. Afinal, fomos todas ensinadas na dicotomia corpo-mente e ainda se fazem necessários alguns lembretes à dimensão encarnada da nossa vida.

Propor essa categoria também foi motivada pela consideração de que o que une todos os trabalhos estudados nesta tese é uma forte denúncia de um sistema-mundo patriarcal, machista, racista que violenta corpos de mulher/natureza<sup>63</sup> indiscriminadamente. Esses trabalhos, então, podem ser *encarnados* por nós para poder atualizar e aprofundar a luta a fim de recrutar outras sensibilidades, vontades, esperanças no presente e no futuro.

Considero que essa metodologia, na qual se refazem e se desdobram os trabalhos de arte, dilui ainda mais as dicotomias modernas entre forma e conteúdo, objeto conhecível e sujeita cognoscente, corpo que pode ser explorado e corpo-explorador, etc., experimentando epistemologias decoloniais, que se aprofundam na dimensão subjetivante do processo de construção de conhecimento, focando na sensibilidade, na denúncia, na visibilidade do sofrimento e das potências de transformação que surgem do encontro dos conhecimentos e das pessoas em contato.

---

<sup>62</sup> Embora meu interesse fundamental seja banir o vício de entendimento e linguagem que propõe essa dicotomia corpo e mente, entre o sensível e o pensável, entre o racional e o emocional, e que use termos que colaboram com outros entendimento, ou evite construir frases em que essa dicotomia se afirma, me flagrei em muitos momentos sem conseguir contornar esse problema. Primeiro porque na área da dança, apesar de ser um dos assuntos principais, ainda a língua escrita/oral com a qual comunicamos continua sem resolver essa questão. Em aulas, em conversas, em criações costumo ouvir frases como “relaxe seu corpo”, “foi momento de me conectar com meu próprio corpo”, “sentindo sem considerar o pensamento” e assim por diante. Nada disso faz sentido quando pensamos em seres vivos integrados numa sensibilidade interconectada. Segundo porque foi necessário em vários momentos reafirmar a dicotomia para poder aproximar a esta crítica e dar sentido àquilo que estava explicando. Isso acontece inclusive no diálogo com autoras que cito e que também, para conceder relevância a essas outras inteligências sensíveis, precisam separá-las da racionalidade, nos fazendo cair nesta armadilha corpo-mente, mais uma vez.

<sup>63</sup> Consideremos aqui a simetria que existe, mais ou menos metafóricamente, entre mulheres e natureza como corpos plausíveis de exploração, apropriação, extração, violação. Enquanto mais longe se encontra um corpo do ideal do homem universal racional branco rico asséptico, mais vulnerável estará dentro do sistema. Assim, o vínculo profundo e ancestral existente entre mulheres e natureza fragiliza-as. Retomarei essa discussão no terceiro capítulo quando abordarei as questões de colonialidade, gênero e territórios.

Afinal, como propõe Walter Benjamin, aqui citado por Didi-Huberman,

[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal qual ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança e o privilégio exclusivo d[a] historiador[a] convencid[a] de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. O inimigo não tem cessado de vencer. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 23)

Deste modo, o trabalho da historiografia encarnada é também lutar contra um inimigo (institucional, estatal, sistêmico, introjetado) que, além de outras coisas, quer apagar aquelas sabedorias e estratégias que não condizem ou colaboram com a manutenção do *status quo* que designam para esse mundo.

No primeiro capítulo introduzi essa questão da censura, o desaparecimento e a questão da invisibilidade, retomo brevemente aqui com outro fluxo de sentido<sup>64</sup>. Trabalhos de arte e artistas, assim como tantas outras pessoas que se levantam, por um lado, sofrem o risco de desaparecimento e censura por questões de políticas estatais repressivas nos seus respectivos territórios; por outro, sofrem a desapareção quase indireta que ocorre pela sistemática retirada de importância das produções o que decorre na invisibilidade nos sistemas de difusão, manutenção, circulação do próprio sistema de arte.

Conectado a tudo isso, também há o risco de desaparecimento das instituições com tradição colonialista. Grada Kilomba (2019) e Ochy Curiel (2015) discutem a forma como a academia conta nossas histórias não apenas invisibiliza pessoas, saberes, formas de compreender e conhecer o mundo, mas as inferioriza, as fragiliza, as ataca criando falsos paradigmas de estabilidade, de verdade, de poder que deixa de fora, por exemplo, o conhecimento que deriva da nossa sensibilidade, das nossas memórias e da experiência acumulada das mais diversas populações do mundo.

Felizmente, essa pesquisa se soma a um crescente contingente de pesquisadoras, historiadoras, criadoras, ativistas, artistas que dentro e fora das instituições, dentro e fora do Estado, dentro e fora das cidades, vem disputando essa invisibilidade. Esse contingente responde ao chamado para lutar contra ‘o inimigo’ e para considerar e honrar as condições que fizeram com que esses arquivos chegassem até nós - como sugerido por Didi-Huberman numa citação anterior. Kilomba e Curiel, dentre tantas outras fazem a crítica e produzem alternativas,

---

<sup>64</sup> Pag 60: nossas danças como práticas feministas

criam outras narrativas que contribuem para o desarme da máquina invisibilizadora imposta pela colonialidade.

Mas há um último risco de desaparecimento que vale a pena salientar. A meu ver, se desdobra das anteriores sistemáticas e produz uma possível desarticulação introjetada ou inconsciente tanto nas pessoas que produzem as imagens (artistas, ativistas, vítimas) quanto nas pessoas que posteriormente deveriam se relacionar com elas (cientistas, ativistas). Essa desarticulação se manifesta, paradoxalmente, com uma desconsideração, temor, vitimização da importância das produções e ações até deixar de fazê-las, estudá-las, vê-las.

Nesse quesito, compartilho uma reflexão que Didi-Huberman faz quando pensa em como deveria ser a construção historiográfica da *Shoah*. Como mencionei em outro momento, não estou sugerindo que há uma correlação exata ou simétrica entre o genocídio judeu e os epistemicídios e femi-genocídios que abordo nesta tese. Contudo, percebo que algumas reflexões que Didi-Huberman teceu sobre o exercício historiográfico, a partir do exemplo da *Shoah*, são salutares aqui.

Neste momento em particular o filósofo sugere que enquanto historiadoras precisamos juntar os cacos que restaram, que nos alcançaram, que conseguimos recuperar e montar a memória com aquilo que sobrou, sem nos acovardar nessa tarefa, sem romantizar nem se acomodar na ideia de que ‘as evidências’ se perderam e não é mais possível reconstruir, pensar, dizer ou falar sobre esses vestígios.

Ele chama a atenção ao fenômeno de perplexidade que pode acometer as cientistas diante da tarefa hercúlea de remontar memórias a partir de arquivos. Ele considera ser leviano o modo ‘afetado’ como alguns momentos históricos têm sido abordados, sobretudo o *Shoah*, que segundo ele, está rodeado do discurso de que a realidade era tão terrível que não pode ser contada, nem imaginada. Algo como “ninguém consegue imaginar o que ali aconteceu” e assim, o filósofo afirma, se corre o risco de romantizar e fugir da tarefa de refazer, reviver, reatualizar aquilo que está contido nas imagens e que é importante de ‘imaginar’. Essa romantização levaria a um silêncio bem intencionado que deve ser combatido, para evitar que o ‘inimigo’ ganhe mais uma vez impunidade. Nesse sentido afirma que,

O papel d[a] historiador[a] nessa tarefa é, portanto, capital. Não pode, não deve ‘admitir livrar-se do problema trazido pelo genocídio [...] empurrando-o à categoria do impensável. [O genocídio] foi pensado, portanto era pensável [...] Falar de Auschwitz em termos do indizível não nos aproxima de

Auschwitz, mas ao contrário, afasta Auschwitz até uma região que Giorgio Agamben define bastante bem em termos de adoração mística, inclusive de uma repetição inconsciente do próprio *arcanum* nazi<sup>65</sup>. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p.56, tradução minha).

Tendo isso presente, *Historiografias Encarnadas* podem ser particularmente interessantes para abordar trabalhos de arte e outros arquivos em risco, perdidos, incompletos, arquivos escondidos, materialidades fragilizadas que resistem, mesmo que dispersos, nas mãos e lembranças de quem as defende<sup>66</sup>. É uma proposta para falar através da nossa carne sobre eventos de populações historicamente em risco, negadas ou desconhecidas pelo discurso oficial, pois, justamente estabelece uma conexão profunda com seus possíveis significados para o presente.

Neste sentido, o exercício de historiografar com o corpo estas danças feitas por mulheres latinoamericanas têm o interesse de trazer outras camadas de vida àquilo que está em risco de invisibilização e desaparecimento. Pois, nestas danças não há apenas a colonialidade e seus efeitos para considerar, mas também a própria dinâmica aparentemente efêmera das artes que acontecem ao vivo, que reconhece que aquela dança nunca voltará a existir da mesma forma. Não se trata aqui de abordar a perspectiva do preservacionismo que faz de tudo para “conservar” os patrimônios da humanidade, com a falsa ilusão de que tal tarefa seria realizável. Trata-se de construir materialidades no presente com os rastros e vestígios que nos alcançam destes trabalhos de arte, para dar um lugar para esse conhecimento na nossa vida atual e com isso tornar mais difícil a tarefa do esquecimento sistêmico, sem negar a própria dinâmica ontológica<sup>67</sup> destas danças.

A categoria *Historiografias Encarnadas* alimenta sua perspectiva *encarnada* com a reflexão de Peggy Phelan na qual reforça a ideia de que na performance, nas artes que

---

<sup>65</sup> El papel de l[a] historiador[a] en esta tarea es, por supuesto, capital. No puede, no debe ‘admitir que nos quitemos de encima el problema planteado por el genocidio [...] relegándolo a la categoría de lo impensable. [El genocidio] fue pensado, por lo tanto, era pensable. [...] Hablar de Auschwitz en los términos de lo indecible no implica acercarse a Auschwitz, sino al contrario, alejar Auschwitz a una región que Giorgio Agamben ha definido bastante bien en los términos de adoración mística, incluso de una repetición inconsciente del propio *arcanum* nazi.

<sup>66</sup> Lembremos as palavras de Mônica Mayer que citei no primeiro capítulo: O trabalho de uma feminista nunca acaba. Primeiro tem que se dar conta da sua própria opressão e tem que estar disposta a mudar. Depois tem que batalhar pela liberação da mulher na teoria e na prática. Enquanto, de maneira persistente, quase obsessiva, tem que documentar essa batalha e resguardar todo o material. E, finalmente, deve se fazer cargo de que esse arquivo reverbere, se reative, se reatualize e ressignifique para assegurar os avanços conquistados e impulsionar outros.#. (ANTIVILO, 2015, p. 25, tradução minha)

<sup>67</sup> Mais adiante no capítulo retomo essa discussão sobre a efemeridade das artes ao vivo com o apoio de Peggy Phelan e Philip Auslander.



acontecem ao vivo, o corpo dissolve na representação ao ponto em que aquilo que se discute não está fora da sujeita que performa, mas se torna constituinte dessa sujeita. Para ela, a “discussão” acontece, de fato, no corpo movente que vive e percebe em si. Nesse sentido, as artes vivas recorrem, para além da construção de representação e de metáforas, à construção de metonímias que implicam numa continuidade entre o corpo e sua questão, criando uma “desaparição” do corpo na sua questão. Phelan afirma que

A metáfora opera no sentido de garantir uma hierarquia vertical de valores, e é reprodutiva; ela torna-se operacional ao apagar dissemelhanças e ao negar diferenças: a metáfora transforma dois em um. A metonímia, por sua vez, é aditiva e associativa; ela opera no sentido de garantir um eixo horizontal de contiguidades e deslocamentos. <A cafeteira está a ferver> é uma frase que parte do princípio de que a água é contígua à cafeteira. O que importa não é que a cafeteira é como a água (tal como no metafórico amor que é como uma rosa), mas, antes, o que importa é que a cafeteira está a ferver porque a água dentro dela está a ferver. Na *performance*, o corpo é uma metonímia d[a] sujeit[a], da personagem, da voz, da <presença>. Mas na plenitude desta sua aparente visibilidade e disponibilidade, [a] *performer* de facto desaparece e representa algo outro - dança, movimento, som, personagem, <arte>. (PHELAN, 1997, p. 177)

Essa dinâmica interessa aqui na medida em que uma *historiografia encarnada* pode conter uma dimensão prática que reativa, refaz, reperforma<sup>68</sup> os caminhos pelos quais o acontecimento estudado passou e nesse trajeto modifica a sujeita que aciona essas reativações. Também é interessante pensar que, percebendo essa potência de transformação da sujeita cognoscente (no caso, historiadora que reperforma), procura-se perceber o modo como se estabelecem essas metonímias na carne, sobretudo porque talvez estas passem despercebidas ao olho nú de alguém que observa. Desta forma, o "encarnado" desta historiografia se refere a essa contiguidade entre a sujeita e o refazimento dos movimentos que acabam se tornando parte dessa sujeita ao ponto de transformá-la irremediavelmente.

É cauteloso ainda perceber que essa metonímia poderá aparecer em outros contextos, pois o corpo sempre está em alguma medida em jogo, dado o estado atual da produção artística e ativista, em que as contaminações entre linguagens é muito fértil e em que o preparo das artistas e ativistas passa por treinos psicofísicos<sup>69</sup> muito diversos. Desta forma, a contribuição

---

<sup>68</sup> Vale saber que utilizo as categorias refazimento e reperformance, como sinônimos para descrever o processo através do qual se refazem os trabalhos de arte por outras pessoas que não suas autoras iniciais. Enquanto que reativação, reencenação e reagência apesar de serem categorias que se tocam, trazem pequenas diferenças. Posteriormente me debruçarei especificamente nessa discussão sobre as categorias.

<sup>69</sup> No momento em que discuto a reencenação de *Dona Claudia* chamo brevemente a atenção à diferença de preparo entre dançarinas de 1979 e 2019, e à diferença de entendimentos e práticas feministas entre elas, que modificaram notavelmente a forma em que pudemos interpretar esse trabalho na atualidade. Isso vai dialogar também com a categoria de agência em Butler, que também discutirei mais adiante, que nos ajuda a compreender

de Phelan se torna extremamente importante na hora de percebermos que movimento e ação modificam a sujeita que está em ação de forma profunda. Essa dimensão traz outros contornos aquela chamada “seja a mudança que quer ver no mundo”, pois conecta concretamente nossas ações às nossas ideias e à nossa constituição enquanto sujeitas.

A *historiografia encarnada*, então, coloca o acento na experiência corporal, na experiência carnal da reativação dos arquivos, por sua possibilidade de modificação da pessoa que a realiza. Aqui performar a história é tornar-se ela, no espaço presente, performando várias temporalidades simultaneamente, e assim, transformando para sempre o corpo que performa, a sujeita que reperforma.

Nesse sentido, aparecem diálogos fluídos com outras reflexões como a do Corpo como Arquivo desenvolvida pelo teórico brasileiro/estadunidense André Lepecki, na qual discute a leitura que algumas intelectuais ocidentais, principalmente estadunidenses, têm feito sobre o movimento de reencenações, remontagens, refazimentos do qual temos sido testemunhas na dança contemporânea e na *performance art* dos últimos 30 anos. Três aspectos da proposta de Lepecki interessam especialmente para o entendimento das *historiografias encarnadas*, as que voltaremos com mais atenção ao longo do texto, mas que esquematizo aqui brevemente.

A primeira é a ideia de que reencena-se um trabalho de arte para fixá-lo ou preservá-lo mas para “desbloquear, liberar e realizar” as muitas possibilidades, desdobramentos, potências, sentidos “que a instância originária do trabalho manteve em reserva” (LEPECKI, 2011, p. 110); a segunda é a noção de que, na dança e na performance, aquilo que se quer arquivar é matéria no corpo, é o corpo mesmo o arquivo onde se armazenam, mas também onde se vivem, revivem, ressignificam as estruturas do “passado” que se atravessam pela reencenação. E a terceira ideia é que as reencenações, esses processos de refazimento da memória através do corpo, desestabilizam a autoridade e a propriedade “privada” da autora sobre a obra, desestabilizando qualquer lógica autoritária e mercadológica que ainda possam se instalar ao redor da produção artística.

Não é meu interesse discutir com profundidade essa questão dos direitos autorais, os direitos de exploração mercadológica dos trabalhos de arte, pois, esse âmbito de quem possui o poder ou propriedade sobre os trabalhos me leva diretamente à discussão sobre quem pode e

---

que as condições socio-políticas do contexto em que cada sujeita é forma, limita ou dá contornos, àquilo que poderá surgir de transformação, de insurgência, de rebeldia. Ambas perspectivas, a de Phelan focando na ideia de que a ação realizada modifica a sujeita, e a de Butler, considerando que o contexto condiciona a sujeita, alertam, a meu ver, sobre a potência de um corpo de modificar e ser modificado pelo ambiente.

deve lucrar em cima de um “produto”, neste caso, artístico. No terceiro capítulo, tecerei uma discussão que entrelaça a relação entre colonialidade, corpo de mulheres-natureza e propriedade privada. Lá ficará demonstrado o quão prejudicial tem sido para mulheres e para a natureza ao redor do mundo, a dinâmica da propriedade privada que abole as dinâmicas de distribuição dos recursos de forma comunitária e sustentável. Por isso, aqui me interessa por pensar as autoras como propulsoras e organizadoras de um conhecimento que pode estar ao acesso de todas, seguindo éticas de compartilhamento, de distribuição, de multiplicação, que possam contrapor-se à lógica de acumulação de capital e propriedade que também o sistema de arte promove.

Contudo, em alguns momentos essa discussão emerge porque é pungente, incômoda e é estranho pensar em formas de vida fora da propriedade privada. No processo de pesquisa, tive dois encontros com essa “barreira autoral”. Duas artistas, que não continuaram na pesquisa, expuseram seus receios e desconfianças sobre o modo em que eu iria “usar” seus trabalhos. Não houve nenhuma acusação aberta, mas nas entrelinhas estava, por um lado, a possibilidade de que eu “estragasse” o trabalho e então isso implicasse numa associação ruim para a autora, por outro lado, a possibilidade de que eu ficasse famosa ou lucrasse com os refazimentos e não desse os devidos créditos de autoria. Não posso dizer que são ilegítimas essas abordagens dado o contexto em que nossas vidas se desenvolvem. Afinal, a maioria das artistas estudadas não me conheciam antes desta pesquisa. Por isso, o mais interessante será criar as condições para que *historiografias encarnadas* possam, com o tempo, contornar essa questão, em diálogo com todas as envolvidas.

*Historiografias encarnadas* também dialogam com a categoria de *Repertório e Conhecimento Incorporado* da teórica estadunidense Diana Taylor, que reflete sobre a importância que tinham as materialidades performadas (orais e incorporadas) na transmissão de conhecimento em momentos pré coloniais em Abya Yala e sobre o quão violenta foi a imposição de materialidades escritas como única forma válida de compartilhamento e armazenamento de conhecimento dentro do processo de conquista e colonização que está em curso até hoje. No seu texto *O arquivo e o repertório* (2013) passeia pela dinâmica dos escribas em comunidades pré-colombianas que tinham, no seu treinamento, práticas da escrita mas também da dança, recitação, desenho e outras formas de comunicação fundamentais para a disseminação do conhecimento que era contido em códices, tlacuilos e outras formas de registro da sabedoria.

A contribuição fundamental de Taylor para a construção de *historiografias encarnadas* se desdobra do reconhecimento desta violência e repressão colonial que tornou o exercício historiográfico uma prática fora da cotidianidade e sabedoria pública, separando a memória

ancestral da história oficial que se encontra nas instituições, que se ensina nas escolas, que se lê nos livros. Essa divisão não apenas descolou a palavra escrita da performada (falada), mas também o “arquivo” composto por documentos duradouros e o “repertório” composto por elementos efêmeros, julgados como menores, de práticas e conhecimentos incorporados (língua falada, danças, encenações, esportes, rituais, etc). Com esse movimento a colonialidade sequestra a mobilidade e flexibilidade do conhecimento histórico - das experiências e acontecimentos que nos constituem como povo, como sociedade - tomando para si o poder autoritário sobre o que se sabe e como se sabe. Nesse sentido, recuperar uma prática historiográfica a partir do *repertório*, seria também um exercício decolonial e revolucionário, pois

O repertório [...] encena a memória incorporada, performances, gestos, oralidade, movimentos, dança, canto -, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero não reproduzível. [...] O repertório requer presença - pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao “estar lá”, sendo parte da transmissão. [...] O repertório permite também que pesquisadores investiguem tradições e influências, [...] permite o aparecimento de perspectivas alternativas dos processos históricos transnacionais [...] A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance - como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo - desaparece. [...] O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de representação. Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento [e] confere aos atores sociais a oportunidade de rearranjar personagens de maneiras subversivas. (TAYLOR, 2013, p.50-51)

Essa forma de compreender o conhecimento incorporado, numa *agoridade* constante, só amplifica a necessidade proposta por essa tese, de estabelecer formas encarnadas de produção e transmissão do conhecimento “contido” nas obras estudadas aqui. Criar refazimentos deste *repertório* é o principal meio e fim de uma *historiografia encarnada*, pois coloca no foco a qualidade integrativa, pública, coletiva, móvel e empoderadora da nossa memória, dos nossos conhecimentos, dos nossos trabalhos de arte.

Isto se conecta com o que Lepecki traria sobre o poder autoritário sobre a obra no sentido de perceber que o interesse destas perspectivas historiográficas é justamente recuperar ou construir um caráter eminentemente público e comum das criações humanas.

Por outro lado, também é relevante perceber que o que move as *historiografias encarnadas* não é a nostalgia por um ‘passado’ perdido, nem uma fascinação cega pelo arquivo,

nem uma repetição compulsiva doentia da história, ao estilo psíquico de repetição do trauma, como alguns críticos de arte tem afirmado.

O que as move é, inversamente, uma construção de constantes atualizações da memória coletiva e pessoal, para continuar sempre no processo de significação daquilo que historicamente nos constitui e nos determina. É um movimento de ativar a memória na consciência e torná-la nossa aliada, nossa companheira de trilha, ao invés de negá-la e aí sim, nos tornarmos inconscientemente presas de um processo histórico que se repete ininterruptamente.

Nas *historiografias encarnadas* proponho uma ética da acumulação, não no sentido capitalista, mas no sentido de ampliação de repertórios sensíveis que fazem nossa vida mais integrada com as histórias que nos antecederam e que formarão nosso futuro. Proponho inclusive a reciclagem e reutilização daquilo que está ali no mundo deixado pelas companheiras que vieram antes de nós. Aqui vale a pena lembrar aquele aforismo aymara "qhip nayra uñtasis sarnaqapxañani" que significa "olhando para trás e para frente (ao futuro-passado) podemos andar no presente-futuro".

Neste sentido, as *historiografias encarnadas*, como proposto também pela noção de *repertório* de Taylor, dialogam com a forma em que o saber ancestral age no presente, na forma em que se transmite e se pratica. O pesquisador Monilson dos Santos Pinto, especialista nas manifestações do recôncavo baiano, afirma na sua dissertação de mestrado *Nego Fugido: o teatro das aparições* (2014), que

O processo de transmissão do conhecimento popular não é fragmentado, é um laço, um emaranhado de fios que nos conduz ao saber e fazer prático. A originalidade das manifestações populares está na pluralidade da sua linguagem, que gera formas culturais híbridas: em cada canto, dança e música observa-se a incorporação de elementos múltiplos resultantes de processos históricos e sociais. O que se percebe nessas práticas é a dinâmica das atividades cotidianas entrelaçadas com as atividades extracotidianas em um processo de transformação de valores constantes. O conhecimento é vivo, transita entre as pessoas, não é algo estático. Manifestar-se no Nego Fugido é a organização sensorial do pensamento transformado em ação. É um pensar não verbal que articula e orienta o contínuo ato do conhecer e, nesse caso, conhecer é sentir. (SANTOS, 2014, p. 16)

Então, esse sentir é, nesta forma de produção de conhecimento, atravessado também pela ideia do corpo enquanto produtor de *montagens*<sup>70</sup>, legibilidades no presente, em que o

---

<sup>70</sup> Didi-Huberman propõe a categoria de *montagem* para descrever a operação realizada pelas historiadoras que permite construir uma narrativa complexa, diversa, anacrônica, sensível sobre acontecimentos dos quais temos

corpo que remonta aquela festa, aquele ritual, aquela receita, aquela dança vai acumulando ano após ano novos conhecimentos, respostas, saídas, tensões, dores e alegrias. Pergunto-me se é possível que as artes destas mulheres latino-americanas podem se tornar conhecimento popular? Se chegaremos num ponto de apropriação tão fértil em que as autorias desaparecem e dão espaço à comunidade de pessoas que vibram com essa materialidade e a atravessam com certa periodicidade para, como diz Lepecki, desbloquear as potências que outras performances anteriores mantiveram cativas. Interessa-me pensar que, apesar das óbvias dessemelhanças e assimetrias entre manifestações de cultura populares e os trabalhos trazidos nesta tese, há pontos de encontro, talvez ainda inexplorados, que tornem as artes feitas por mulheres espaços para a experimentação de estados, para a reflexão sobre si, para o autoconhecimento, para a comunhão entre parceiras, etc.

Por isso, trago estas referências. Afinal, a ideia de criar *Historiografias Encarnadas* inspira mudanças de perspectiva e outras práticas de conexão comigo mesma e as outras companheiras (as artistas que produziram inicialmente os trabalhos e as artistas e amigas que têm acompanhado o trajeto desta tese, para dizer o mínimo). Tanto as obras e seus arquivos quanto as minhas historiografias são gestos de levante, de rebeldia - como sugeri no primeiro capítulo - que esperam reverberar em territórios e temporalidades diversas, impulsionando mudanças, primeiro em mim e depois nas outras mulheres com as que se encontram. São gestos que se sabem individuais e coletivos. Apesar de serem parciais, esperam acionar para além de si aquela angústia escondida, aquela pergunta silenciada, aquela mágoa já podre e se somar à luta de corpos de mulheres neste território, em prol de um futuro mais justo para todos os seres vivos que virão.

### **2.1.1 Mas afinal, o que são as *historiografias encarnadas*?**

*Historiografias encarnadas* são, após todas as considerações realizadas até aqui, formas de organizar e construir conhecimento histórico e coletivo, a partir de acontecimentos e imagens de outras temporalidades e territorialidades, em que as urgências e identificações das sujeitas cognoscentes determinam os objetos e sujeitas de pesquisa; em que a forma de encontro com o arquivo entende essa própria sujeita como espaço onde o conhecimento vai ser “armazenado”; em que o refazimento das formas e trajetos dos objetos estudados se torna fundamental; e em que se prospecta a construção de materialidades (corporificadas, orais, escritas e curatoriais)

---

notícia a partir dos arquivos. Abordarei essa noção de forma mais extensa no final deste capítulo quando discuto a construção de constelações curatoriais como montagens.

visando o compartilhamento da experiência historiográfica com dimensões sensíveis talvez imperceptíveis pela observação de documentos isoladamente.

É essa metodologia com que trabalho o arquivo destas danças para torná-las repertório incorporado, conhecimento *encarnado*, e para transformar essa tarefa em alguma materialidade compartilhável, que permitirá a reativação do conhecimento destas danças.

Desta forma, a proposta das *historiografias encarnadas* consiste no atravessamento de três momentos diferentes. Vale dizer que esses momentos têm etapas e estratégias que estruturam a experiência de produção de conhecimento de forma multifacetada e multidimensional. Esses momentos devem ser entendidos como etapas não lineares no tempo, como modos ou ocupações que habitamos em diversas instâncias da pesquisa. Por último, é importante perceber que esses momentos dialogam, se reinventam, aprendem uns com os outros num jogo de vaivém e de complementaridade.

O primeiro momento é marcado pela **escolha do recorte** de pesquisa sobre o qual me estendi no primeiro capítulo defendendo que esta forma intuitiva, sensível e urgente de se vincular ao recorte pode trazer potências inesperadas aos processos e resultados da investigação. O segundo momento, sobre o qual discorrerei a seguir, é **a dança com/do arquivo** que será o espaço de encontro com as imagens que compõem o arquivo entendendo esse arquivo como um constante processo de construção de relações entre sujeitas e documentos de diferentes temporalidades e territórios. E o terceiro momento, que explicarei mais adiante, que é o de **produção de novas materialidades** onde encontraremos os processos de refazimento chamados aqui de *materialidades corporificadas* (reativação, reencenação e reagência), as *materialidades orais*, as *materialidades escritas* e por último as *materialidades curatoriais*.

Prosseguirei agora com as reflexões sobre como entendo esses diferentes momentos:

### 2.1.2 A dança com/do arquivo

A **dança com/do arquivo** compreende o levantamento de documentação, imagens, relatos, vídeos, desenhos, rascunhos, roteiros, críticas de jornal, etc. que estavam disponíveis. Neste levantamento é interessante frisar a ideia de que todos estes documentos são igualmente legítimos como fonte de memória para uma *historiografia encarnada*. Não há uma hierarquia entre fontes audiovisuais, visuais, orais, relatos, descrições, escritas interpretativas, dentre outras.

Sobretudo no contexto em que estejamos trabalhando com documentos e imagens de pessoas e trabalhos menos hegemônicos e/ou invisibilizados<sup>71</sup> é fundamental realizar algumas entrevistas com curadoras, docentes e artistas que indicaram websites, livros, exposições, catálogos que reúnam nomes e registros de trabalhos de arte que se aproximem do que pretende-se estudar; nesse caso, também servem blogs pessoais ainda disponíveis na internet. Durante esta pesquisa, como comentado no primeiro capítulo, tive acesso a todos esses tipos de materiais, sendo que minhas principais fontes de memória foram as próprias artistas que guardaram suas imagens, relatos, rascunhos, jornais, descrições.

Dessa forma, considero materiais igualmente legítimos do arquivo, tanto aquilo que fica na dinâmica lembrança/esquecimento nas pessoas, quanto aquilo que fica captado por imagens e que está em arquivos pessoais ou institucionalizados como o Centro de Memória da Bahia, o Repositório da Biblioteca Central da Universidade Federal da Bahia (Brasil) e o Arquivo Nacional (Colômbia) que foram acionados para conseguir alguns registros importantes. A dança com o arquivo se faz com todos esses diversos materiais.

Sendo assim, essa dança com ou desde o arquivo, esteve atravessada por uma abordagem decolonial, em que as redes de afeto, o lugar de fala, a sensibilidade, a intuição, o conhecimento situado ocuparam lugares determinantes. Considero relevante para uma construção de conhecimento *encarnado* que partamos de preocupações, urgências, pulsões e desejos pessoais, como já comentei em outros momentos.

Com isso, não se perdem de vista as conexões que podemos perceber entre essas fontes, nesses fragmentos de arquivo, nessas pessoas-memória e os movimentos macro-políticos, mas se prioriza no radar aquilo que nos faz vibrar, que nos mobiliza profundamente, que reverbera realmente na nossa vida pessoal, íntima, específica para daí ir tecendo redes e conexões.

Nesse sentido, considero relevante a advertência que Didi-Huberman oferece ao dizer que é necessário

---

<sup>71</sup> No caso desta pesquisa, essa invisibilidade que já discuti no primeiro capítulo, toca mais algumas artistas do que a outras. Em geral, estas artistas são mais conhecidas nos seus respectivos países, e recentemente reconhecidas por algumas instâncias do circuito *mainstream*. É o caso de Ana Mendieta, Maria Evelia Marmolejo, Lotty Rosenfeld e Monica Mayer, que nos últimos anos têm se movido muito mais pelo enorme contingente de curadorias feministas no mundo inteiro. Contudo, a experiência desta pesquisa é que a maioria das pessoas envolvidas (artistas-autoras, artistas-reativadoras e testemunhas) não conheciam os trabalhos, nem as artistas em questão. Entre as artistas-autoras promovi alguns encontros e a recorrência era o sentimento de agradecimento à pesquisa por estar reunindo-as num mesmo espaço e permitindo possíveis intercâmbios. O mesmo tem acontecido nos espaços em que as reativações se apresentaram, e nos espaços em que tenho discutido os resultados da pesquisa.



[...] ter cuidado de não identificar o arquivo do qual dispomos, por muito rico que seja, com os fatos e os gestos de um mundo do qual só nos apresenta vestígios. O próprio do arquivo é a lacuna, natureza esburacada. Mas, amiúde, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo costuma ser cinza, não apenas pelo passar do tempo, mas pelas cinzas de tudo o que ardeu à sua volta.<sup>72</sup>(DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.32-33, tradução minha)

Então, essa consciência de que o arquivo é sempre vestígio, é sempre fragmentado, e que não dá conta de contar fatos completos é fundamental para não arriscar-se a conclusões apressadas, e sobretudo para não perder de vista outro tipo de conexões, menos glamorosas, que poderão surgir de uma escuta e uma observação sensível destes pedaços.

Para isso, a performer brasileira Eleonora Fabião (2012) propõe que as pesquisadoras/historiadoras se disponibilizem psicofisicamente a experiência do/com os arquivos, pensando neles como documentos dialéticos, documentos com os quais dialogamos, tecemos um encontro. Para ela o processo de estudo do arquivo “envolverá inevitavelmente o[a] intérprete e seus desejos, investimentos, tolerâncias e intolerâncias, sua história e seu contexto (tanto do[a] historiador[a] quanto do[a] leitor[a]) (FABIÃO, 2012, p.52). Então, reiterando, a proposta é que através do arquivo, o passado acompanha o presente, nos envolvendo com imaginação, memória, percepção sensorial e contexto.

A performer insiste que os arquivos são fonte de experiência histórica, assim como nós também o somos, construindo afetos e efeitos, e isso se manifesta também no que ela enuncia como Dramaturgia do Fragmento: dada a inevitável precariedade de qualquer arquivo de mostrar o todo de um evento de outro tempo, dos quais só temos acesso a versões e vestígios sobreviventes, o arquivo nos lembra sua relatividade, sua relacionalidade, sua não-linearidade<sup>73</sup> e sua incompletude, sem que isso signifique uma perda ou uma falta. Para Fabião é ali que radica sua potência sensível de se encontrar com o presente.

---

<sup>72</sup> [...] tener cuidado de no identificar el archivo del que disponemos, por muy proliferante que sea, con los hechos y los gestos de un mundo del que no nos entrega más que algunos vestigios. Lo propio del archivo es la laguna, naturaleza agujereada. Pero, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fé. El archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa, si no porque las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido.

<sup>73</sup> No sentido em que compreende que esses fragmentos não se encaixam perfeitamente com um entendimento linear e evolucionista da história e dos acontecimentos. O arquivo muitas vezes dá conta da colisão de temporalidades diferentes, que podem gerar a sensação de simultaneidades, de repetições, de “previsões do passado” como Didi-Huberman ousa em pensar. As imagens e documentos contidos num arquivo abrem as conexões não lineares entre experiências, geografias e tempos diversos e nesse sentido, permitir essa mobilidade, ao invés de espremê-lo dentro da visão ocidental do tempo, pode ser interessante e saudável. Só assim, podemos ser afetadas pelas advertências que essas outras temporalidades nos oferecem sobre experiências, inclusive, ainda não vividas.

Os espaços abertos do arquivo, sua multivocalidade, permitem que honremos sua presença, percebendo como nossa demanda subjetiva se coloca frente à materialidade registrada, sem ofuscá-la nem superestimá-la, para permitir que encontremos significados antes desconhecidos nos gestos contidos nas imagens, documentos e relatos. Fabião dialoga com Didi-Huberman que também propõe que

Tentar fazer uma arqueologia é sempre arriscar a pôr, uns com outros, fragmentos de coisas que sobreviveram; coisas necessariamente heterogêneas e anacrônicas, pois vêm de lugares diversos e tempos desunidos por lacunas. Esse risco leva o nome de *imaginação e montagem*<sup>74</sup> (Didi-Huberman, 2018b, p.35, tradução minha).

Essa apropriação, essa *encarnação*, que é nossa capacidade de nos debruçarmos sobre o arquivo amplificando ao máximo nossas inteligências e sensibilidades, é fundamental para estabelecer uma relação generosa e amorosa com esta constelação de sensibilidades e memórias que são o arquivo.

Lembremos que Didi-Huberman (2018b) aponta uma ética na relação pesquisadora-arquivo, em que nós precisamos cuidar deste arquivo com sensibilidade e honra, porque os documentos sobrevivem pois demandam um espaço no presente, pedem para serem estudados, porque alguma coisa neles ainda arde, ainda dói, ainda grita por justiça, por visibilidade, por mudanças. Desta forma, estamos à procura daquilo que pode estar escondido nesta comunicação que alguém no passado arriscou encomendar para um futuro em que nós habitamos.

Nesse sentido, será fundamental perguntarmo-nos o que pedimos às imagens, o que pedimos e percebemos no arquivo. Pedir na medida justa será o desafio e a principal dificuldade, pois como reflete Didi-Huberman (2004) ao discutir o acontecido com quatro imagens fotográficas que sobreviveram do holocausto,

[...] amiúde pede-se demais ou pouco demais à imagem. Se pedimos demais - quer dizer, pedimos toda a verdade - sofreremos uma decepção: as imagens não são mais do que fragmentos arrancados, restos de filmes. São, assim, *inadequadas*: o que vemos (quatro imagens fixas e silenciosas, um número limitado de cadáveres, membros do *Sonderkommando*, mulheres condenadas à morte) é ainda pouco em comparação com o que sabemos (mortos aos milhares, o ruído dos fornos, o calor das brasas, as vítimas ‘em extremo sofrimento’). [...] Ou talvez, pedimos pouco demais às imagens: quando as jogamos de cara na esfera do *simulado*, excluímos-as do campo histórico como tal. Quando as jogamos de cara à esfera do documento, separamos-as da

---

<sup>74</sup> Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, fragmentos de cosas que han sobrevivido; cosas necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lacunas. Ese riesgo tiene por nombre *imaginación y montaje*.

sua fenomenologia, da sua especificidade, da sua substância mínima. Dos dois jeitos, o resultado será idêntico: [a] historiador[a] terá a sensação de que ‘o sistema concentracionário não pode ser ilustrado’; de que ‘as imagens, seja qual for sua natureza, não podem explicar o que ocorreu’. Finalmente, o universo concentracionário simplesmente não pode-se ‘mostrar’, pois ‘não existe nenhuma ‘verdade’ da imagem’, nem na imagem fotográfica, fílmica, nem da pintada ou esculpida. Assim é como o historicismo fabrica seu próprio inimaginável<sup>75</sup>. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 60, tradução minha)

Então, para construir o imaginável a partir dos arquivos, o tipo de pesquisa que proponho aqui, tem muito de criação e de introspecção, pois é necessário se colocar em jogo, se arriscar, se entregar como oferta para aquilo que se está investigando. Sobretudo porque aquilo que estudamos questiona, complexifica e transforma a forma em que sentimos, pensamos e entendemos o mundo. O exercício de imaginar o que viveram essas artistas na construção dessas imagens, perceber do que estavam falando, sentir no próprio corpo aquele calor faz jus à vida delas e suas questões na nossa atualidade. E assim honrar “uma simples imagem: inadequada mas necessária, inexacta mas verdadeira. Verdadeira por uma verdade paradoxal, é nítido. Eu diria que a imagem é aqui o olho da história pela sua firme vocação de fazer visível<sup>76</sup>” (Didi-Huberman, 2004, p.67). Acredito que a *historiografia encarnada* colabora nesse movimento iniciado no arquivo, dançando com ele, para materializar a memória e resistir ao apagamento.

Contudo, sem fórmulas nítidas reconheço que esse dançar cuidadosa e eticamente o arquivo inquietará qualquer historiadora encarnada, pois toda essa criação parte do pressuposto de que há algo para ser percebido que não está disponível apenas pela visualidade das imagens. Recentemente ofereci às minhas estudantes um exercício em que elas precisaram relacionar o confinamento doméstico de mulheres brancas a um dos trabalhos estudados nesta tese - *Algunos Instantes, Algunas Mujeres* -. Todas eram artistas, com experiência de dança e performance.

---

<sup>75</sup> a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si le pedimos demasiado - es decir, toda la verdad - sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, *inadecuadas*: lo que vemos (cuatro imágenes fijas y silenciosas, un número limitado de cadáveres, miembros del *Sonderkommando*, mujeres condenadas a muerte) es todavía poco en comparación con lo que sabemos (muertos a millares), el ruido de los hornos, el calor de los braseros, las víctimas ‘en la desdicha extrema’). [...] O quizás es que le pedimos demasiado poco a las imágenes: al relegarles de entrada a la esfera del *simulacro*, las excluimos del campo histórico como tal. Al relegarlas de entrada a la esfera del documento, las separamos de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma. En cualquiera de los casos, el resultado será idéntico: [la] historiador[a] tendrá la sensación de que ‘el sistema concentracionario no se puede ilustrar’; de que ‘las imágenes, sea cual sea su naturaleza, no pueden explicar lo que ocurrió’. Y, finalmente, el universo concentracionario simplemente no se puede ‘mostrar’, puesto que ‘no existe ninguna ‘verdad’ de la imagen’ como tampoco de la imagen fotográfica, fílmica, ni de la pintada o esculpida. Y así es como el historicismo se fabrica su propio inimaginable.

<sup>76</sup> Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto. Yo diría que la imagen es aquí el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacer visible

Mas ficaram dando voltas em círculos sem achar conexões que se tornassem tão evidentes, como as que eu percebia após o processo de *historiografar encarnadamente*. Foi ali que me dei conta de que esse olhar *encarnado* pode, de fato, oferecer outras entradas ao arquivo. E me fez retomar a análise fenomenológica que Didi-Huberman (2004) faz das 4 imagens de Auschwitz, que já comentei anteriormente. Ofereço aqui trechos grandes do texto original para compartilhar a problemática que apresenta e a beleza da sua análise. O filósofo afirma que

Há duas maneiras de ‘pôr inatenção’ [...] a primeira consiste em hipertrofiá-las, querendo ver tudo nelas. Em resumo, de fazer com elas uns *ícones* do horror. Para conseguir isso seria necessário que os clichés originais estivessem *apresentáveis*, dessa forma não duvidaram em transformá-las completamente. [...] A outra maneira consiste em reduzir, esvaziar a imagem. Em não ver nela mais do que um *documento* do horror. Por muito estranho que isso possa parecer no contexto - a disciplina histórica - onde normalmente se respeita o material de estudo, as quatro fotografias do *Sonderkommando* foram transformadas amiúde com o propósito de ser mais informativas do que eram no seu estado primitivo<sup>77</sup>. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 61-62, tradução minha)

Didi-Huberman passa a contar as alterações que foram realizadas nas fotos: ampliações, reenquadramentos, recortes, apagamento de partes, purificação de outras. Inclusive até houve tentativa de embelezar os corpos e tentativa de tornar mais nítido o rosto das pessoas, tirando toda a força do borrão, do movimento, do tremor, da circunstância. O autor reflete que com esse movimento, as boas intenções dos historiadores apagam o corpo, o medo, a angústia, o risco, a astúcia, a urgência de quem tira a foto. Tiraram, por exemplo, a massa escura que representa a sombra da câmara de gás onde o fotógrafo desconhecido teve que entrar para fazer essas imagens. Para Didi-Huberman,

Tem de se *restringir o ponto de vista* sobre as imagens, não omitir nada da totalidade da substância da imagem, inclusive para questionar a função *formal* de uma zona na qual ‘não vemos nada’, como se diz equivocadamente diante de algo que parece não ter um valor informativo como, por exemplo, uma zona de sombra. Tem de se *ampliar o ponto de vista* simetricamente até restituir às imagens o elemento *antropológico* que as coloca em jogo<sup>78</sup>. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 68, tradução minha)

<sup>77</sup> Hay dos maneras de ‘poner inatenção’ [...] la primera consiste en hipertrofiarlas, en querer ver todo en ellas. En resumen, de hacer de ellas unos *iconos* del horror. Para conseguirlo, sería necesario que los clichés originales estuvieran *presentables*, así que no dudaron en transformarlos completamente. [...] La otra manera consiste en reducir, en vaciar la imagen. En no ver en ella más que un *documento* del horror. Por muy extraño que esto pueda parecer en un contexto - la disciplina histórica - donde normalmente se respeta el material de estudio, las cuatro fotografías del *Sonderkommando* han sido transformadas a menudo con el propósito de ser más informativas de lo que eran en su estado primitivo

<sup>78</sup> Hay que *restringir el punto de vista* sobre las imágenes, no omitir nada de la totalidad de la sustancia de la imagen, incluso para interrogarse sobre la función *formal* de una zona en la que ‘no vemos nada’, como se dice equivocadamente ante algo que parece no tener un valor informativo como, por ejemplo, una zona de sombra. Hay que *ampliar el punto de vista* simétricamente hasta que restituyamos a las imágenes el elemento *antropológico* que las pone en juego.

Da mesma forma, as estudantes não conseguiam perceber nesta dança a hiperflexibilidade, o extremo esforço para se manter em pé, o enjôo produzido pela cabeça que gira constantemente, a força de se sentir acompanhada quando todas dançam juntas o mesmo movimento, a sensação de estar só quando se faz um “solo”. E portanto, menos conseguiam pensar que essa dança materializa a forma em que o confinamento feminino ao lar é vivido por diversas mulheres.

Sem dúvida a empresa de dançar com o arquivo e produzir com ele uma *historiografia encarnada* se torna desafiadora e fascinante. Mesmo quando é um processo cuidadoso, lento e pouco glamoroso que começa talvez com a simples compilação de imagens, vídeos, descrições, críticas, entrevistas que chamaremos de *materiais ou versões de referência*, adotando a nomenclatura oferecida pelo musicólogo mexicano Ruben López-Cano, com quem dialogarei mais adiante neste capítulo.

No caso deste trabalho esses documentos foram digitalizados e agrupados em pastas, sendo consultados nas diferentes etapas que se seguiram. Esse processo de digitalização e organização gerou um efeito colateral que aglutina materiais que se encontravam dispersos em arquivos pessoais, institucionais e na internet e que, como resultado da tese, pretendo compartilhar através do acervo contido no website MUD - Museu da Dança<sup>79</sup>, para facilitar novas danças e novos enquadramentos.

O tempo, o cuidado e muita disponibilidade para ver/sentir, fazem destes documentos uns verdadeiros companheiros de viagem. São fontes e ao mesmo tempo são testemunhas do processo de descoberta, de pesquisa. E é um processo que não se estanca no início da pesquisa, ele acompanha todo o desenvolvimento, se tornando um local seguro onde voltar em busca de novas sensações, significados, respostas, *insights*. Pois a dança com o arquivo, para esta pesquisa, não é apenas uma dança que implica num corpo que está frente a documentos, e sim, uma dança performada por um corpo-arquivo, que o introjeta, que o encarna e se confunde com ele.

---

<sup>79</sup> Museu da dança MUD é uma iniciativa brasileira independente que conta com um acervo online onde podemos encontrar imagens, relatos, vídeos de trabalhos artísticos, entrevistas, documentos, críticas, etc. Aqui se reúnem principalmente artistas brasileiras e se realizam diversas propostas de reativação desses arquivos. Em 2020 acertei a entrada nos materiais dessa tese para o acervo MUD, contudo, ainda não foi possível fazer o upload pois requer uma formatação específica que não está completa. Para visitar o MUD entrem aqui: <https://portalmud.com.br/museudadanca/>

Essa qualidade *encarnada* desta historiografia alargaria, então, nossas próprias noções sobre o que é o arquivo. Como afirma Lepecki,

Em sua precariedade constitutiva, pontos cegos perceptuais, indeterminações linguísticas, tremores musculares, lapsos de memória, sangramentos, raivas e paixões, o corpo como arquivo realoca e desvia as noções de arquivo da concepção de depósito documental ou agência burocrática dedicadas ao (des)gerenciamento do passado. Enfatizando [n]o arquivamento-corporal, uma mobilidade sem fim [que] emerge como constitutiva desse particularmente transformador, particularmente performativo arquivo sem arquivo. (LEPECKI, 2011, p. 114)

Por outro lado, esse arquivo acolhe todas as materialidades que se desdobram ao longo da própria pesquisa, tornando-as peças do próprio arquivo pela sua proximidade e filiação com o “campo magnético” que esses materiais de referência instalam. Imagino o arquivo aqui como uma constelação de estrelas de formatos e composições diversas, que estão unidas por magnetismos de diferentes intensidades, distâncias, velocidades, mas que nessa instabilidade continuam sendo identificadas como constelação. Como estrelas e fragmentos de uma mesma constelação aparecem em momentos temporais distintos mas ainda assim conservam em si partículas instáveis, precárias mas certas dessa gravitação que as atrai.

Nesse sentido, os materiais de referência, as materialidades que se desdobram, eu como pesquisadora encarnada e todas as outras pessoas que se envolveram neste percurso, somos o arquivo. Nós somos e temos o conhecimento que esta pesquisa investiga, constrói, elabora, compartilha.

Sendo assim, esta dança se dá ininterruptamente, ao longo de toda a construção destas *historiografias encarnadas*, a partir do arquivo e com o arquivo, para performar o próprio arquivo encarnado em temporalidades e contextos diferentes.

### 2.1.3 Criação de materialidades

O terceiro momento é o da **criação de materialidades** para o compartilhamento do conhecimento que se apresentaram em 4 formatos diversos:

#### 2.1.3.1 *Materialidades corporificadas*

Elaboradas em forma de refazimento das materialidades que temos acesso através do arquivo e que se inscrevem no corpo de quem refaz e de quem testemunha esse procedimento, compondo seu *repertório* sensível. Essas materialidades são o pilar que se desdobra desta

proposta metodológica-estética-técnica, pela centralidade do conhecimento incorporado, encarnado. Nas próximas páginas discutirei as categorias de reativação, reencenação e reagência que colaboram para o entendimento destas materialidades trazendo os exemplos concretos desenvolvidos para esta pesquisa. Desses refazimentos se desdobram outros formatos que, ao longo da pesquisa, compreendi que eram também materialidades em si destas *historiografias encarnadas*. São essas as ***materialidades orais***, as ***materialidades escritas*** e as ***materialidades curatoriais***.

#### 2.1.3.2 *Materialidades orais*

São as instâncias de diálogo (rodas, entrevistas, *lives*, encontros virtuais, grupos de estudo) que aconteceram ao longo do processo, tanto internas entre as artistas e colaboradoras, quanto as públicas com convidadas e públicos espontâneos, nas quais estas *historiografias* foram se formando. Aqui acontece um primeiro espaço de reflexão racional que colabora com a sistematização, com a organização da experiência corporal e facilita o compartilhamento, a criação de vínculos coletivos mediatizados pela palavra, trazendo as perspectivas diversas das pessoas envolvidas que constroem um caleidoscópio de ideias e sensações expressas oralmente que dizem respeito a como essas *historiografias* vão se *encarnando* em cada uma. Algumas das reflexões que acontecem nas instâncias de diálogo acabam realimentando as *materialidades corporificadas* e estimulando a emergência de outras materialidades.

A primeira *materialidade oral* elaborada para essa tese foi gravada a partir de um encontro de compartilhamento realizado no Espaço Cultural Feminista Casa Rosada, em meados de 2018, no qual compartilhei com um coletivo de artistas próximas à casa e a mim, o recorte de pesquisa e as informações que até aquele momento havia levantado. Teve uma duração de 4 horas mais ou menos e foi importante para organizar os discursos que estava elaborando na primeira parte da pesquisa.

Depois desta, outras tantas ocorreram. Normalmente fizemos conversas durante os ensaios em que estudávamos os trabalhos, também fizemos quando se mostraram publicamente as *materialidades corporificadas*. Essas eram em forma de roda de conversa em que se discutiam as *versões de referência*, o processo de refazimento e aquilo que sentíamos tinha a ver com o contexto atual. Alguns processos produziram mais quantidade do que outros, mas todos são rica fonte de compreensão dos processos de *encarnação* do conhecimento sensível que estava ocorrendo.

Outras *materialidades orais* de grande importância foram realizadas durante a pandemia do COVID19 em 2020. As primeiras 3 se materializaram como parte dos diálogos “Construções Feministas” promovido pelo Espaço Cultural Casa Rosada e conduzido por mim. Nesse espaço, usamos o arquivo dos trabalhos para discutir o momento que estávamos vivendo nos primeiros meses da pandemia.

Ainda em 2020, realizamos duas reuniões online nas quais as artistas autoras falaram das suas trajetórias pessoais relacionadas aos assuntos de raça, classe e sexualidade, com o objetivo de discutir como esses dados complementavam a visão das suas proposições. Esses encontros foram extremamente ricos. O primeiro foi fechado só para as artistas e outro aberto para ouvintes curiosas que acompanharam suas reflexões atentamente. O encontro com ovente dessas artistas teve uma reverberação direta, no que considero as últimas *materialidades orais* dessa pesquisa: a formação em ativismos feministas latinoamericanos (jan-mar e maio-junho) na OTRATIERRA - escola de ativismos<sup>80</sup>. Nessa formação estudamos as 11 artistas desta tese, discutimos intelectuais que dialogam com suas propostas, entrevistamos coletivamente as artistas, e criamos ações artivistas a partir destas inspirações.

Cada um desses encontros, dessas reflexões amplifica e aprofunda aquilo que sabemos do tempo em que essas artistas criaram seus trabalhos, sobre elas e sobre nós, pois nos obriga a evidenciar as chaves de leitura que utilizamos, as sensações que nos despertam, os pensamentos que articulamos sobre nossa realidade. As *materialidades orais* se tornam *repertório* compartilhado e coletivo, ficam com cada pessoa que participou de formas diversas, e em si, essas gravações em vídeo e áudio, poderão dar notícias às novas gerações sobre o que fomos em relação a um tempo inclusive anterior ao nosso.

Para facilitar o fluxo de leitura, me permito entretecer agora as reflexões sobre as **materialidades corporificadas**, junto à experiência concreta dos 11 trabalhos, incluindo dados da *dança com o arquivo* e das *materialidades orais*. Só depois abordarei as reflexões sobre as **materialidades escritas e curatoriais**, que são os últimos dois tipos de materialidades

---

<sup>80</sup> Em setembro de 2020, criei junto a Melissa Proaño - antiga parceira de trabalho, equatoriana residente na França - a OTRATIERRA - escola de ativismos. O fizemos motivadas pela esperança de que o isolamento social facilitasse os encontros online entre pessoas de territórios geográficos distantes, preocupadas com o futuro das nossas atuações profissionais, e animadas pelo desejo de compartilhar essa pesquisa, essas artistas, essas experiências. Com esses ingredientes criamos a primeira formação que oferecemos: Artivismos Feministas Latinoamericanos. São 14 encontros teórico-práticos em que aproveitei todo o conteúdo da tese e colocamos nossas capacidades docentes e criativas para funcionar, de modo a fazer desses encontros espaços de experimentação, reflexão e compartilhamento de saberes. Até agora oferecemos em português, francês e espanhol, e aglutinamos cerca de cinquenta mulheres artistas e ativistas dos três continentes (África, Europa e América).



elaboradas nesta pesquisa. As primeiras foram constituídas, sobretudo, por cartas escritas<sup>81</sup> às autoras sobre a experiência dos refazimentos; e as segundas, que são exercícios de composição criativa e de discurso, onde incluo discussões de intelectuais com os materiais recolhidos em todas as outras materialidades. Aprofundarei essa categorização depois de ter apresentado os relatos dos processos de refazimento.

#### **2.1.4 Aprofundando *materialidades corporificadas*: reativação, reencenação e reatência**

Essa elaboração das *materialidades corporificadas*, como mencionei, se dá pelos processos de refazimento. É aqui que se dispara a dimensão eminentemente prática desta construção histórica porque requer que as pesquisadoras utilizem os documentos e vestígios contidos no arquivo para criar e experimentar *repertórios* (materialidades, passos, formas, movimentos, objetos, espaços cênicos, trajetos espaço temporais) como estratégia para despertar lembranças, conexões, sentidos e significados que emergem da colisão do corpo que refaz e as imagens do arquivo, com os quais se reflete e se constrói o conhecimento histórico encarnado.

Nesses processos de refazimentos contei com a colaboração de 25 artistas residentes em Salvador, Brasil. Entre julho de 2018 e abril de 2019 realizamos 7 refazimentos e em dezembro de 2020 se realizaram mais dois. Esses períodos envolveram trabalhos práticos intensos que atraíram o interesse das artistas estudadas, das artistas envolvidas diretamente nas reativações, e da comunidade artística que, ocasionalmente visitou as instâncias de mostra pública. Apenas um desses processos não foi mostrado publicamente.

Como pesquisadora, a experiência dos refazimentos significou um grande investimento de tempo, energia, criatividade, impulsionamento, organização e liderança. Por ter realizado muitos dos processos simultaneamente, em alguns momentos participei de 3 ensaios num dia só, me tornando um espaço para o encontro e colisão de sensações e concretudes que, sem dúvida alguma, enriqueceram o repertório sensível que encarno a partir desse momento. Minha constituição física mudou radicalmente. Perdi 7 kilos sem nenhuma dieta especial, sem nenhuma vontade específica além de ser modificada por essa experiência. Minha musculatura se tornou forte e flexível como nunca antes na vida, e o prazer pelos percursos me atravessou cotidianamente, mesmo quando essas performances denunciavam ou ativavam lembranças e sensações de desconforto.

---

<sup>81</sup> As cartas se encontram na íntegra no anexo desta tese. Na versão digital é possível acessar cada carta através de link embutido na referência da carta quando as mesmas são citadas no corpo do texto.

Concomitantemente aos processos de refazimento ocorreu o que venho chamando de *dança com o arquivo* dos trabalhos de arte estudados e o estudo de análises antropológicas, sociológicas e epistemológicas que abordam tanto reflexões sobre a memória e história quanto sobre feminismos, violências e decolonialidade. Essas práticas chamaram pesquisas teóricas, e pesquisas teóricas foram acendendo alertas e abrindo portas no percurso psicofísico. Tudo isso se concentra e processa provisoriamente em mim como líder e testemunha desta pesquisa.

É exatamente nesse diálogo que aparece a necessidade de estudar categorias que enunciam as diferentes formas de aproximação ao que estávamos experimentando. Entendi que “processos de refazimento” era uma forma muito geral de encaminhar estes processos e que para aprofundar na legibilidade era preciso encontrar enunciados mais precisos. Eis as formas que encontrei e que colaboram melhor com o entendimento do feito.

#### 2.1.4.1 Reativação

A primeira categoria, ainda bastante geral, que descreve estes processos de refazimento é a *reativação*. O teórico estadunidense Philip Auslander (2018) chama *reativação* ao processo que acontece no momento em que uma pessoa - testemunha e espectadora - entra em contato com um documento de registro de uma performance. Para ele, a única diferença entre esse encontro e aquele que construímos “ao vivo” é que aqui, esta experiência é mediatizada pelos documentos do arquivo. Para Auslander não existe hierarquia ou diferença de legitimidade entre a experiência mediatizada pelo arquivo e a experiência ao vivo.

Segundo ele aponta em seus estudos, as artes vivas pertencentes ao que chamamos de Instituição da Arte ou mercado da arte, chegam à maior parte das pessoas através de registros e arquivos (vídeo, fotos, desenhos) e é assim que produzem seus rastros nas nossas vidas. Então não haveria por quê sustentar uma primazia da experiência sincrônica como sendo melhor ou mais acurada. Para Auslander são apenas experiências diferentes, como são também diferentes as experiências sincrônicas de cada uma das espectadoras que presenciam um trabalho ao vivo.

O autor insiste em que a *reativação* estabelece relações de interpretação, leitura e fruição pela interação sensível entre a espectadora e o arquivo. Arquivo este que “desativa” a originalidade e a vitalidade da obra pois a tira do seu contexto original, mas que, paradoxalmente, permite que essa mesma vitalidade seja devolvida através do processo de re “ativação” no momento em que uma observadora colide com a obra trazendo-lhe um novo contexto de aparição (AUSLANDER, 2018). Dessa forma, como já afirmei, o arquivo não é,

também para Auslander, uma extensão, uma cópia, um registro morto, mas uma mídia que se torna parte integrante da própria performance quando entra em relação com as espectadoras.

Didi-Huberman, traz outra perspectiva que acredito coincide com essa de Auslander. Traz a ideia da imagem dialética. Auslander entende que a ativação acontece no encontro da testemunha com a imagem. Didi-Huberman, discutindo propostas de Walter Benjamin em *Remontagens do tempo sofrido (2018a)*, explica que as imagens que nos chegam do passado podem estabelecer conosco relações dialéticas, em que a temporalidade é colocada numa espécie de suspensão, para permitir uma contaminação em duplo sentido, para criar uma composição com as sensibilidades de temporalidades diferentes simultaneamente.

“Uma imagem [...] é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos: a imagem é a dialética em repouso. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal a relação do Outrora com o Agora é dialética: ela não é de natureza temporal, mas de natureza imaginal. Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida - quero dizer, a imagem no Agora da conhecibilidade - leva ao mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que é o fundamento de toda leitura” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 21)

Aqui é chave esse “agora da conhecibilidade” pois implica em que o momento do encontro - descrito aqui como o relâmpago que permite o aparecimento da constelação - entre a imagem e sua testemunha acontece no presente em que temos capacidade de olhar, de perceber, de sentir, de reativar aquilo que se encontra como potência nessa imagem histórica. Para o filósofo essa capacidade de olhar não é gratuita, nem fácil. Ao contrário seria mais fácil deixá-la passar sem vê-la realmente, inclusive por falta de critérios, de repertório, de maturidade para perceber a profundidade da constelação que evidencia. “Compreende-se então que o passado se torna legível, como conhecível, quando as singularidades aparecem e se articulam dinamicamente umas com as outras - pela montagem, escrita, cinemática - como tantas imagens em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 20).

Concluo então que para realmente produzir uma reativação é necessário disponibilizar-se a esse momento de encontro, esse momento dialético, compondo novas materialidades, conexões, imagens.

É por isso, provavelmente, que dentro das artes visuais o termo *reativação* é utilizado para referir processos em que as espectadoras (artistas ou não) criam diversas materialidades a partir dos registros e documentações, gerando outras vidas, outras matérias que podem ser

consideradas novas partes integrantes da performance “original”, e ao mesmo tempo, novas criações desdobradas da experiência dialética. Dito desse modo, tanto a *dança com o arquivo*, quanto todo processo de refazimento são processos que se iniciam com a *reativação* que cada pessoa constrói com os vestígios do arquivo e que se desdobra em diversas experiências de viver esse arquivo.

Logicamente, cada uma das 25 pessoas que estivemos em contato com esses arquivos, construímos uma própria *reativação* que cria uma situação coletivizante e pessoal simultaneamente. Contudo, pelo carácter prático desse exercício dialético proposto pela *historiografia encarnada* os processos de reativação se desdobraram em duas principais dinâmicas de acordo com o “resultado” das *materialidades corporificadas*, no sentido da sua proximidade ou distância dos materiais visíveis no arquivo. São essas a *reencenação* e a *reagência*.

#### 2.1.4.2 Reencenação

A performer e teórica brasileira Roberta Ramos (2018) explora várias categorias, construindo uma primeira diferenciação útil entre *reconstrução* e *reenactment* (*reencenação*). Ambas categorias têm sido exploradas pelo campo da História e posteriormente pelo próprio campo da Arte - como vimos nas reflexões de Lepecki, Taylor e Auslander. Ramos afirma que a *reconstrução* constituiu uma prática experimental da história que partia do questionável pressuposto de que seria possível recuperar, conservar, reviver um evento histórico tal qual foi, às vezes para fins de compreensão, às vezes para fins de preservação das âncoras sensíveis que tais eventos disparam. Essa prática foi caindo em desuso por suas problemáticas intrínsecas, embora ainda várias instituições da memória continuem perpetuando políticas de conservação e preservação da história ao estilo “reconstrutivo”.

Numa outra direção, a *reencenação* considera a impossibilidade da preservação “tal qual”, mas continua se inspirando no método de criar uma situação fictícia que coloca de alguma forma determinada, os dados que se tem da situação inicial, exercitando-se a imaginação e os conhecimentos das historiadoras, com o objetivo de se aproximar às dimensões internas: pensamento, motivações, escolhas do evento histórico. Na *reencenação* há um exercício psicofísico de conectar os quês - a materialidade - e os como com os por quês - as motivações, os significados.

Uma questão interessante é que a *reencenação* parece dirigir-se mais ao acontecimento de referência, no sentido de que as perguntas tentam compreender, pela reativação essa experiência diversa. Mas o faz, como já discutimos brevemente para ativar *insights* sobre nossa experiência atual, justamente pela dinâmica do contraste, da comparação, do ponto de vista inevitável de quem reencena, podendo assim, abrir esse “original” a outros entendimentos inclusive sobre seu próprio tempo e sobre o nosso.

Na *reencenação*, obviamente é fundamental o escrutínio profundo que os corpos-historiadoras tenham sobre o arquivo, pois, é através dele que aparece a cognição contida no evento histórico, e por isso, todo o conhecimento elaborado a partir desse exercício de *dança com o arquivo* abrirá o “passado” a outras leituras, outras vibrações antes despercebidas. Reencenação não é nem uma completa repetição - o que seria impossível, nem uma completa invenção, mas parece ter seu desejo e seu foco colocados em construir uma materialidade o mais próxima possível à versão de referência.

No território da música existem as *versões* ou *reproduções* que são práticas parecidas à *reencenação* mas geralmente com fins diferentes aos da produção de memória. Para o musicólogo mexicano Rubén López-Cano (2012) uma versão é uma atualização da *versão de referência*, que está ligada a esta mas também é independente, sobretudo considerando as mudanças de contextos, temporalidades, mercado, percepção dos públicos, o formato de apresentação, etc. Destaco que López-Cano traz uma contribuição grande para essa pesquisa pois introduz esse termo *versão de referência* para se referir aos trabalhos de arte que servem como base para o exercício de reencenar, versionar, reproduzir, contornando assim a problemática do “original” já que essa traz consigo as discussões de unicidade, ineditismo e autoria, que podem colocar o jogo dos refazimentos num território movediço das disputas autorais e de lucro.

Cabe lembrar aqui que Lepecki (2014) discute também essa questão da circulação de valores que a reencenação propõe, afirmando que há um

[...] imperativo político-ético das reencenações, não só de reinventar, não só de apontar que o presente é diferente do passado, mas de inventar, de criar - pelo retorno - algo que é novo mas ainda participa plenamente da nuvem virtual envolvendo a obra original. Ao mesmo tempo, ultrapassando os desejos de um autor como sendo as únicas e últimas palavras determinando o destino de uma obra. Este é um dos atos políticos que o reencenar performa como reencenação: ele suspende toda uma economia de autoria autoritária, cuja intenção é de manter obras em prisão domiciliar. Reencenar significaria então disseminar, espalhar sem esperar retorno ou lucro. (LEPECKI, 2011, p 116)

Tanto o uso do termo *versão de referência* quanto essa importante reflexão de que as reencenações trariam uma suspensão da autoria e, portanto, do direito de lucro sobre a criação, são extremamente importantes aqui, pois o foco destas reativações não é de modo algum tomar para si, roubar ou lucrar em cima do conhecimento elaborado pelas companheiras e sim reconhecer que a força criativa de cada uma delas pode se tornar conhecimento público e encarnado, a serviço da comunidade de mulheres com a qual se relaciona, honrando com esse movimento o esforço de compilação que estas obras significam em si mesmas.

Reduzir os trabalhos de arte ao seu caráter de objeto comercializável pode neutralizar o próprio discurso que o inspirou. Desta forma, em processos de reencenação, ao alargar o alcance do *repertório* colocado em jogo, democratizam os conhecimentos, as experiências e os fluxos de circulação.

Retomo então a exploração da categoria de *versão*, trazida por López-Cano (2012), que afirma que uma versão é um ato criativo e transformador, de escuta profunda e é uma possível resposta, uma comunicação. As versões podem ser análises, homenagens, críticas depreciativas ou ideológicas, distanciamentos irônicos; podem ser registros ou treinamento técnico para novos intérpretes; pode ser um *crossover* onde ocorre uma mudança do ambiente de comercialização transformando o mercado da versão; pode pretender ser o mais parecida à referência ou transformá-la tanto que se torna um trabalho independente, paralelo.

Sendo assim, é nítido que a construção de *versões* ou de *reencenações* implica numa resubjetivação que transforma, alarga, complexifica as propriedades mesmas da enunciação referenciada.

Verão, ao longo do relato, que as *reativações* construídas nessa tese pouco se detém em analisar os trabalhos desde o ponto de vista técnico, de qualidade artística, de inovação frente a qualquer critério. Não interessa nesta tese discutir o Estado da arte, ao qual esses trabalhos pertencem. Não interessa nesta tese se essas artistas estavam bem inseridas na circulação de bens comercializáveis do circuito de arte. Não interessa se o trabalho teve só uma entrega ou muitas ao longo dos anos, se foi bem acolhido pelos públicos da sua época. Quando esses dados entram na análise, geralmente o fazem para denunciar algo mais, algo que tem a ver com a sociedade, com a política, com o coletivo de mulheres e com o que se pode dizer a partir do conjunto desses trabalhos sobre nós como seres políticos. Por isso, essas *versões* transitam da

homenagem, à aprendizagem de repertórios sensíveis e à leitura que esses corpos produzem sobre ambas experiências, ambas sujeitas, ambos contextos.

Por isso, é útil compreender os fazeres, os procedimentos artísticos e os contextos históricos da *versão de referência* para criar adaptações coerentes com as informações vindas dos arquivos. Adaptações e alterações são inevitáveis na hora do reposicionamento desses trabalhos no presente. Os espaços, recursos, corpos, públicos são diferentes e se faz necessário criar critérios, neste caso mais vinculados aos sentidos dos trabalhos do que a reprodução técnica, que nos permitam fazer as escolhas que mais se aproximem à experiência *de referência* na busca de traduções que cometam o mínimo possível de “traições”.

Portanto, é mais comum que essa adaptação signifique uma mudança radical na materialidade para se aproximar aos significados, apesar de que, às vezes, a adaptação implica na utilização de recursos aproximados como testes e como hipóteses por justamente não saber-se ao certo o papel que determinado elemento cumpria na *versão de referência*. Às vezes, a adaptação é repetir o mais “parecido” possível para convocar uma *reencenação* que pelo contraste de contextos evoque outros sentidos e indagações do presente e do passado.

De qualquer sorte, a honestidade e a humildade, a consciência dos limites da reencenação e uma obstinada insistência foram nesta pesquisa bússolas importantes para chegar nestes lugares que compartilho a seguir. Como afirmei antes, apresento aqui o relato resumido de como as reencenações aconteceram, incluindo dados sobre os arquivos, os contextos de referência, os pontos de partida e hipóteses, dificuldades, adaptações e reflexões técnicas surgidas das materialidades orais também. Os desdobramentos de sentidos que foram produzidos serão melhor compartilhados no terceiro capítulo em que apresento as materialidades escritas e curatoriais que são também desdobramentos destas práticas corporificadas. Agrupo essas reencenações sob subtítulos talvez poéticos, segundo as afinidades que esses processos tiveram no percurso.

#### 2.1.4.2.1 Na ausência delas ou jogo de uma mulher só

Começarei com os trabalhos das artistas Ana Mendieta, Maria Teresa Hincapié e Lotty Rosenfeld, infelizmente falecidas. Colo essas três juntas, não apenas pela coincidência de não estarem mais nesta dimensão, mas porque seus trabalhos, em geral, mostram um corpo de mulher sozinha que anuncia a ausência de alguém, ou pelo menos a iminência dessa ausência.

Nem Maria Teresa Hincapié, nem Ana Mendieta estavam vivas quando comecei a pesquisa, então não consegui o relato delas próprias sobre os trabalhos estudados. Por sorte, Lotty Rosenfeld, pôde deixar seu depoimento por escrito antes de partir desta dimensão, o que se constitui obviamente como um relato bem importante para a reativação. Essa entrevista feita por e-mail em 2018, mostra a lucidez e a consciência que ela tinha sobre seus feitos.

A ausência delas trouxe especificidade, sem dúvidas, ao trabalho que desenvolvi. Uma sensação de perguntar a outra dimensão, fez com que, em muitos momentos, essas reencenações se tornassem relevantes num sentido de homenagem pós-morte. Suas ausências me trouxeram muitos questionamentos e, ao mesmo tempo, sinto que me aproximaram bastante dessa ideia de que a história sobrevive, através do arquivo, a nós mesmas. Isso me comoveu.

Ana Mendieta é uma artista de origem cubana, que passou a adolescência e o resto da sua vida adulta em Iowa, USA. Em vários materiais ela descreve a cidade como um local racista, muito machista e conservador. *Tied-up woman* (1973), trabalho que escolhi reativar, se instala num conjunto de trabalhos da artista que a identificam como alguém que denuncia os riscos e as impunidades das quais as mulheres, em especial as mulheres racializadas, são vítimas.

Para a reativação utilizei, sobretudo, as fotografias de referência como documento para a reencenação. Não encontrei maiores informações sobre esse trabalho pois a historiografia elaborada sobre a artista não aponta este como um trabalho emblemático nem muito conhecido da obra da Mendieta. Uma postagem no blog [spectacleissurveillance](#) e no website do Tate Museum fazem breves referências à ação, descrevendo-a como um ensaio fotográfico que Mendieta teria realizado durante um workshop de fotografia. A artista morreu em 1986, ano em que nasci.

As fotografias em questão são uma série composta por quatro imagens nas que se observa a artista com punhos e tornozelos amarrados e ligados entre si, nua, em quatro diferentes posições. O espaço parece uma galeria ou estúdio fotográfico amador. São pouco iluminadas e pouco nítidas. O que pode sugerir a ‘escuridão’ do significado da cena, afinal nada há de glamoroso ou luminoso numa mulher amarrada. Segundo os breves relatos, essa ação não foi elaborada para um público presente.



Imagem 1: *Tied-up woman*45-48. *Tied-Up Woman*, University of Iowa, Iowa, 1973. [cat. 6]

*Tied-up woman*. Fotografia. Crédito: Ana Mendieta. University of Iowa, Iowa, 1973. Fonte: [spectacleissurveillance.blogspot.com](http://spectacleissurveillance.blogspot.com)

Como não encontrei mais informações sobre estas imagens - surpreendentemente não aparece relacionada na maioria das exposições e catálogos aos que tive acesso na época, fiz uma pesquisa sobre esses anos na produção de Ana Mendieta. Os trabalhos contemporâneos também realizados em 1973 me serviram como referências concomitantes, alternativas, contextuais para me aproximar melhor ao imaginário e às estratégias estéticas da artista, pois nestes a artista também explora a solidão, a violência física e sexual em mulheres, usando muitas vezes seu próprio corpo como materialidade da ação. Nesse ano criou *Rape Scene*, *Self-portrait with blood*, *Sweating blood*, *Moffitt Building Piece*, *Door Piece*, *Dripwall*.

Imagem 2: Colagem de trabalhos de Ana Mendieta em 1973.



Montagem feita a partir de imagens. Fotografias, performances e vídeos. Crédito: Ana Mendieta. Iowa, 1973.

Fonte: Catálogo *Covered in time and history: the films of Ana Mendieta*.

Realizei duas reencenações deste trabalho no início de novembro de 2018 no Espaço Cultural Feminista Casa Rosada, tentando imitar o mais possível os rastros observáveis nas imagens de referência e criando transições e movimentações que me colocassem no lugar psicofísico proposto pelo traço visível da ação. Essa dupla ação “imitar” e “criar” ajudam a entender como se dá o processo de reencenação. Embora, sempre tivesse que criar aspectos da ação para fazê-la possível no meu contexto, no meu corpo, a materialidade se dirige a “pisar de

novo” nos rastros, nas pegadas deixadas pela ação. Nesse sentido, considero que a experiência com *Tied-up women* contém um desejo de me colocar “dentro” do corpo de Mendieta, chegando a construir cada uma das imagens que ela deixou.

Na primeira reencenação estive sozinha a maior parte do tempo, ainda sem experimentar a total nudez, tendo ajuda dos meus colegas Robson Mol e Ana Brandão apenas para fazer a amarração. Essa experiência durou aproximadamente 40 minutos.

Imagem 3: Reencenação *Tied-up woman*



1º reencenação.  
Tied-up women.  
Nov 2018

Reencenação Tied-up Women por Nirlyn Seijas. Crédito fotografia: Robson Mol. Casa Rosada, Salvador. 2018.  
Fonte: registros para esta pesquisa.

Embora nas imagens de referência não tenhamos indícios de testemunhas<sup>82</sup> ou público, decidi fazer a segunda reencenação frente a um pequeno público no Espaço Cultural Feminista

<sup>82</sup> Interessa-me utilizar o termo testemunhas ao invés de espectadoras - o que implica numa experiência de espera ou de visão - e ao invés de público - que homogeniza e obscurece demais as pessoas que presenciam um trabalho de arte. Não é o foco desta pesquisa essa discussão, contudo, é importante ressaltar que mesmo numa circunstância de Teatro à Italiana, onde a “quarta parede” parece bem estabelecida, as pessoas que acompanham, presenciam, convivem com uma obra de arte ao vivo, se relaciona com ela a partir dos seus próprios repertórios sensíveis, seu estado de ânimo, seu momento de vida, etc. compondo uma multiplicidade de sujeitas que se encontram mediatizados pelo objeto de arte. Desse modo, não me parece fazer sentido insistir em palavras como “público” ou “espectadoras” e implemento testemunhas com a esperança de conceder a estas pessoas o papel que tem, ao

Casa Rosada. Queria experimentar a tensão que outros corpos “ao vivo” produzem e quais sentidos apareceriam nesta situação.

Dessa vez a duração foi de 2 horas e meia. Aconteceu num evento aberto ao público que se realizava mensalmente neste espaço. Nesse mesmo dia havia uma banda tradicional de cumbia e outras performances acontecendo. Isso foi interessante, tenso e paradoxal porque colocava esse corpo despido e amarrado em contraposição à festa, à normalidade, à indiferença.

Em termos técnicos, o desafio concreto foi a invenção das transições, a temporalidade, as expressões do corpo, etc, para que esse próprio “estar em ação” abrisse minha sensibilidade e os sentidos que esse trabalho poderia acionar. Não há como saber quais foram as movimentações *de referência* pois o arquivo é fotográfico, mas as hipóteses para criar a reencenação permitiram experimentar com velocidades, posições e expressões diferentes que traziam, por sua vez, sentidos diferentes ao que estava sendo produzido.

Dentro das *materialidades escritas* desprendidas da experiência com *Tied-up woman*, e que serão abordadas no final deste capítulo e no terceiro, chama a atenção o quanto a movimentação se torna central neste *refazimento* e faz pensar sobre como o exercício de *reencenar* lança luz sobre aspectos que não teríamos descoberto apenas observando:

Você propôs quatro posições. A posição deitada de barriga para baixo era paradoxalmente a mais confortável, aquela em que sentia mais indefesa e ao mesmo tempo mais confortável. [...] Nesta posição você é vítima mesmo, frágil, sem conseguir encarar o agressor e eu me sentia confortável, mesmo sabendo disso. Será que você queria apontar esse paradoxo? [...] Sinto os vetores e a contradição desta posição.

A posição de lado era útil para as transições mas não era confortável pois não permitia bons apoios. Doíam meus ombros e sentia meu olhar e rosto, em geral, muito expostos. [...] De novo, fico pensando em como essa posição aponta para o incômodo de estarmos presas mas medianamente “conscientes”. O rosto exposto me faz pensar que eu poderia olhar, falar, pedir ajuda, mas estando ao mesmo tempo sem apoios confortáveis, essas ações todas parecem quimeras, irrealidades.

Na posição de barriga para cima, minha bunda apertava minhas mãos que já estavam doendo e um pouco com articulação alterada, mesmo que o nó não estivesse apertado. Sendo assim, não conseguia ficar nela muito tempo, apesar de que olhar para o teto me trazia algum conforto.

Na posição ajoelhada o desconforto era tanto físico quanto das imagens que me invadiam. Era talvez a mais estranha posição. Era uma posição rendida, como de quem pede perdão, como de submissão e me fazia ficar em parte olhando para frente. [...] Ainda a corda tocava meu anus e parte da vulva o que adicionava um conteúdo sexual que nas outras posições não era tão evidente.

---

meu ver: um papel de servir de testemunha daquilo que aconteceu, se envolvendo de alguma forma e servindo de espaço de reverberação.

Essa relação entre sexualidade, violência e prisão, tortura ficou bem evidente para mim nesta posição. (Seijas, 2019-a)

Como dá para intuir pela citação anterior, as principais questões que apareceram desta *reencenação* exploravam ideias sobre o corpo de mulher sob tortura, o vínculo entre violência sexual e violência de estado, o paradoxo das relações abusivas e o estranho prazer que se ver exposta pode trazer.

Imagem 4: Reencenação *Tied-up woman*



Reencenação *Tied-up Women* por Nirlyn Seijas. Crédito fotografia: Priscila Ginna. Casa Rosada, Salvador. 2018. Fonte: registros para esta pesquisa.

A reencenação de *Una Cosa es Una cosa* (1990) de María Teresa Hincapié que morreu em 2008, partiu, sobretudo, de descrições poéticas encontradas em blogs na internet, de algumas poucas imagens e de um vídeo documentário que foi feito sobre o trabalho quando foi apresentado pela primeira vez em 1990, ocasião em que ganhou o primeiro prêmio do Salão de Artistas Visuais de Bogotá. Esse documentário está sob os cuidados do Museu Nacional da Colômbia, que, depois de muitas gestões, cedeu uma cópia para fins desta pesquisa.

Maria Teresa Hincapié é uma artista colombiana, que teceu sua trajetória entre o teatro e a performance, explorando insistentemente as relações de permanência, exaustão, performances-rituais, meditações ativas em cena, performance de longa duração, etc. Seus primeiros trabalhos, dentre os que está *Una cosa es una cosa*, foram lidos como denúncias sociais e políticas que contestavam a condição de mulheres no contexto violento da Colômbia

nas décadas anteriores a 1990. Isso aproxima localmente Maria Teresa Hincapié de Maria Evelia Marmolejo, artista que mencionarei mais adiante. O contexto colombiano produziu uma grande quantidade de artistas que encontraram no seu trabalho formas de processar os acontecimentos cotidianos.

Maria Teresa Uribe (2015), antropóloga especialista em *La Violencia*, forma como os cientistas sociais batizaram essas décadas, afirma que,

La Violencia no fue una guerra convencional, ni enfrentó ejércitos constituidos. Fue una confrontación entre diversos bandos, entre los que predominaron liberales y conservadores, y tuvo como escenario la provincia, a lo largo y ancho del país. Por sus características, recuerda más bien las guerras étnicas en las que los grupos adversarios se liquidan sin piedad. No en vano, Daniel Pécaut habló de “subculturas” para caracterizar los partidos tradicionales colombianos. Durante esos años la historia del país cambió para siempre y dio un viraje cuyas consecuencias aún se sienten; por ello, no es exagerado decir que La Violencia es un parte aguas de la historia reciente del país. (URIBE, p.i, 2015)

Nesse contexto, mulheres camponesas, e posteriormente mulheres das cidades sofreram violências que as vitimizaram de forma diferente à da comunidade masculina. Sobre isso, me debruçarei muito mais no terceiro capítulo. Nesse momento, nos serve para situar os relatos e leituras que fazem parte do arquivo do qual parti para realizar a reencenação.

Do ponto de vista técnico, a reencenação foi proposta a partir dos materiais, da intensidade e atmosfera que identifiquei nas imagens. Nelas se observa uma mulher organizando coisas do lar e “coisas de mulher”, umas após as outras, formando figuras geométricas no chão da galeria do CONFÉRIAS na cidade de Bogotá. Os relatos sobre o trabalho afirmam que o mesmo durou entre 8 e 12 horas, o tempo de uma jornada de trabalho, no qual a artista se manteve reorganizando os objetos ininterruptamente.



Una cosa es  
una cosa.  
Maria  
Teresa  
Hincapié.  
1990

*Una cosa es una cosa.* Registros de Performance. Autora: Maria Teresa Hincapié. Crédito imagem: Juan Camilo Segura. Coleção Museu Nacional de Colombia, Bogotá, 1990. Fonte: Museu Nacional de Colombia.

Contudo, nas duas reencenações que realizei na sala 2 da Casa Rosada em 2018, a duração foi de 4 horas apenas. A ação é extremamente cansativa em todo sentido. Fiquei em ambas ocasiões com fortes dores de cabeça e fadiga muscular por alguns dias, devido à “simples” ação de organizar objetos no espaço.

Coloquei numa mala grande com 30 quilos de objetos variados da minha casa. A primeira reencenação a realizei sozinha, apenas para testar o procedimento e elaborar a primeira aproximação. A segunda aconteceu durante uma edição da feira artesanal feminista BazaRosê, o que convocou testemunhas (crianças e adultos) que entraram e saíram do espaço ao longo da duração da performance/reencenação. Ambas experimentações aconteceram também na Casa Rosada.

Imagem 6: Reencenação *Una cosa es una cosa*

Reencenação *Una cosa es una cosa* por Nirlyn Seijas. Crédito: Nirlyn Seijas. Casa Rosada, Salvador, 2018.  
 Fonte: registros para esta pesquisa.

Percebo que nessa *reencenação* tanto a repetição, insistência, resistência da ação quanto a forma em que os objetos constituem identidades e presenças, são as principais âncoras psicofísicas a partir das quais se desdobrou a maioria das reflexões. Desta *reencenação* aparecem questões sobre o extremo cansaço de mulheres, a dupla jornada, sua compulsiva necessidade de organizar, cuidar, controlar os assuntos domésticos e íntimos, a fragilização do coletivo feminino na sociedade, e sobretudo, sobre o efeito concreto no corpo.

Embora não tenha tido acesso a nenhum relato da artista para esta pesquisa especificamente, existe esse texto que ela escreveu a propósito da obra e que recuperei de um catálogo em que a obra é relacionada. Infelizmente, só li esse material depois de haver realizado a reencenação. Porém, sua potência e ambiência acompanham muito do que desdobrei ao longo da pesquisa sobre esse trabalho.

...traslação aqui. em seguida. na esquina. no centro. pertinho dele. dela. muito longe. mais longe. muito mais longe. lonjão. aqui as sacolas. aqui a bolsa. aqui o echarpe. aqui a caixa. lá as sacolas. aqui o echarpe e em cima a bolsa. do lado a caixa. na esquina a bolsa e o echarpe. no centro as sacolas de papel e pertinho a caixa. esvaziamento. dispersão. tudo esvazia-se. mistura-se. para-se. se colocam um atrás do outro indiferentemente. enquadram um espaço que envolve. separam-se por grupos um do lado do outro. grupos comuns. onde parecem um com outros. porque são brancos. porque são de tecido. porque são vestidos. porque são de plástico. porque são largos. porque são cobertos. porque é louça. porque são potes. porque precisam um do outro como a pasta e a escova. mas também a pasta sozinha e a escova com outras escovas. todas as flores aqui. os vestidos estendidos. os pretos perto de mim. os rosa aqui. os



lenços soltos. a coberta sozinha. as sacolas sozinhas. os lápis sozinhos. os vestidos sozinhos. as cores sozinhas. a vassoura sozinha. as cebolas sozinhas. as cenouras sozinhas. o milho sozinho. o açúcar sozinho. a farinha sozinha. o plástico sozinho. a sacola sozinha. o echarpe sozinho. a caixa sozinha e vazia. o espelho sozinho. os sapatos sozinhos. as meias sozinhas. as ervas sozinhas. eu sozinha. ele sozinho. nós sozinhos. um espaço sozinho. um canto sozinho. uma linha sozinha. uma meia só. todas as coisas estão sozinhas. todos estamos só. um monte de arroz. um monte de açúcar. um monte de sal. um monte de farinha. um monte de café. um monte de coisas...<sup>83</sup> (HINCAPIÉ, s.n, 2000, tradução minha)

O último trabalho dessa primeira série “Na ausência delas” é *Una milla de cruces en el Pavimento*, de Lotty Rosenfeld, realizado pela primeira vez em 1979. É um trabalho peculiar dentro do conjunto porque, como disse, a artista morreu depois de ter cedido uma entrevista por escrito. Morreu a finais de 2020, um pouco antes de realizarmos a reencenação. Demorei anos em reencenar essa ação, pois apesar de parecer muito simples, eu não conseguia a coragem e a companhia para realizá-la sem me sentir muito vulnerável e com medo da rua. Desde que iniciei essa pesquisa, artistas no Brasil todo tem sofrido censuras por parte dos órgãos de Estado e pela sociedade civil tanto ao vivo quanto via redes sociais.

Na entrevista, Rosenfeld fala um pouco do medo que sentia de fazer essa ação. Mas afirma que era outro contexto e que a juventude “ayuda!”. Em 1979 Rosenfeld tinha 36 anos - apenas dois a mais do que eu agora - quando sozinha fez a performance, em plena ditadura militar chilena, colando fitas brancas no asfalto da Av. Manquehue em Santiago de Chile construindo o signo + por uma milha de distância. Ela tinha menos medo do que eu? Sempre me pergunto isso.

Perto dela estavam dois companheiros para fotografar. Na entrevista ela declara que nesse primeiro momento entendia que ela deveria completar a ação sozinha. Na época o local era bairro nobre da cidade. Foi realizada de madrugada e quando abordada pela polícia, ela

---

<sup>83</sup> .traslación aquí. enseguida. en la esquina. en el centro. a un lado. cerquita a el. a ella. muy lejos. más lejos. muchísimo más lejos. lejísimos. aquí las bolsas. aquí el bolso. aquí la tula. aquí la caja. allá las bolsas. aquí la tula y encima el bolso. a un lado la caja. en la esquina el bolso y la tula. en el centro las bolsas de papel y cerquita la caja. vaciamiento. dispersión. todo se vacía. todo sale. todo se dispersa. se riega. se mezcla. se detienen. se cuadran uno tras otro indiferentemente. enmarcan un espacio que se envuelve. se separan por grupos uno al lado del otro. grupos comunes. donde se parecen. porque son blancos. porque son de tela. porque son vestidos. porque son de plástico. porque son largos. porque son cubiertos. porque es loza. porque son frascos. porque se necesitan el uno al otro como la crema y el cepillo, pero también la crema sola y el cepillo con otros cepillos o solo también. todas las flores aquí. los vestidos extendidos. los negros cerca a mi los rosados aquí. los pañuelos solos. la colcha sola. los cubiertos solos. las bolsas solas. los lápices solos. los vestidos solos. los colores solos. la escoba sola. las cebollas solas. las zanahorias solas. el maíz solo. el azúcar solo. la harina sola. el plástico solo. la bolsa sola. la tula sola. la caja sola y vacía. el espejo solo. los zapatos solos. las medias solas. las yerbas solas. yo sola. el solo. nosotros solos. un espacio solo. un rincón solo. una línea sola. una sola media. un solo zapato. todas las cosas están solas. todos estamos solos. un montón de arroz. un montón de azúcar. un montón de sal. un montón de harina. un montón de café. un montón de cosas...«

disse que trabalhava para a Cruz Branca (órgão vinculado à ecologia no momento) e preparava o espaço para uma foto publicitária. Segundo seu relato, os policiais ordenaram limpar após tirar a foto, ameaçando que voltariam para conferir. Ela terminou antecipadamente e não voltou ao local.

Imagem 7: *Una milla de cruces en el pavimento*



*Una Milla de Cruces en el pavimento*. Registro de intervenção urbana. Autora e crédito de imagem: Lotty Rosenfeld, Santiago, 1979. Fonte: artbasel.com

Rosenfeld repetiu essa ação em várias cidades, procurando cada vez mais tensionar a relação entre o signo construído e o local de realização. Assim foi realizado em zonas fronteiriças (Chile-Argentina), frente à Casa Branca; frente à Plaza de la Revolución em La Habana; frente à Bolsa de Comercio de Santiago; The City em Londres, etc.

A reencenação contou com a entrevista escrita da artista, como disse, e imagens em fotografia e vídeo disponíveis em vários sítios web, assim como muitos comentários críticos ou históricos em blogs, livros e catálogos. *Una milla de cruces en el pavimento* é um dos trabalhos mais conhecidos internacionalmente, neste recorte. Muitas informações estão disponíveis. Mas os relatos da própria artista sobre a recepção do trabalho são extremamente interessantes para evidenciar as tensões entre arte, rua, autoridade:

[...] tive uma experiência muito ruim na cidade de Linz. A polícia chegou e quase me prenderam. No dia seguinte tive que sair da Áustria. Minha participação na Documenta de Kassel (2007) durou 24 horas. A prefeitura

tirou a intervenção de *una milla*, que tinham me convidado a realizar, e literalmente jogaram-a no camião do lixo.<sup>84</sup> (ROSENFELD, 2018)

Com tudo isso, passei muito tempo refletindo como localizar esse trabalho na cidade de Salvador, onde moro, e como operacionalizar esse fazer. Idealmente seria feito no Corredor da Vitória que tem o m<sup>2</sup> mais caro da cidade, ou no Centro Administrativo da Bahia (CAB) onde funcionam os prédios do Estado, mas não conseguia me visualizar fazendo essa ação com segurança nestes locais.

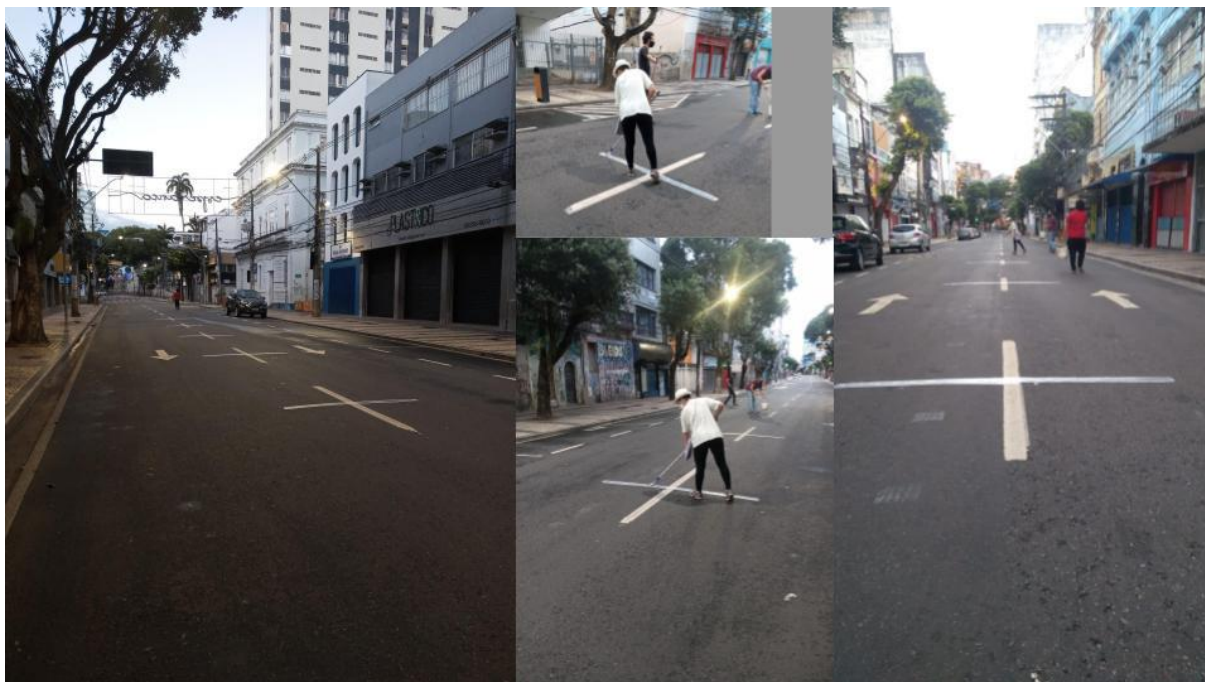
Também não tinha recursos financeiros para comprar a quantidade de fita que seria necessária. Um rolo de 20 mts custa ao redor de 200 reais. Depois, quando decidi fazê-lo com pintura de cal, não achava um pulverizador de tinta potente e barato para realizar a ação. Não visualizava um jeito rápido e efetivo de realizar a ação sem ser pega pela polícia, ou me expor de madrugada sozinha nas ruas de Salvador. Medo me paralisou por muito tempo. Envergonhei-me muitas vezes de ser uma artista tão covarde. Afinal, Rosenfeld tinha arriscado em plena ditadura militar e vários outros locais altamente vigiados. Foi só depois da morte de Rosenfeld e a aproximação de 2021, último ano da minha pesquisa, que decidi me colocar em movimento e resolver o que fosse necessário para fazer.

Contei com a colaboração e parceria de Alexandra Martins, Lucas Lago, Lucas Feres e André Trajano. Comprei os ingredientes para pintura de cal, fiz a tinta, fiz alguns testes. Alguns deram certo, outros não. E depois de muitas hipóteses e planos a, b, c de desculpa “se a polícia nos parasse”, fizemos a ação no dia 30 de dezembro de 2020, às 5am, na Av sete de setembro. Esse trecho da avenida é entendido como a região central comercial da cidade. Ali lojas de todos os tipos circundam, além de vendedores ambulantes, pessoas de qualquer parte da cidade circulam. Contudo, no horário da ação e por conta da pandemia da covid-19, a rua estava deserta, só havia algumas pessoas fazendo atividade física e pessoas em situação de rua.

Imagem 8: Reencenação *Una milla de cruces en el pavimento*

---

<sup>84</sup> tuve una muy mala experiencia en la ciudad de Linz, la policía llegó y estuvieron a punto de llevarme detenida, al día siguiente tuve que salir de Austria. Mi participación en la Documenta de Kassel (2007) duró 24 hrs. La municipalidad sacó la intervención de *una milla* que se me invitó a hacer y literalmente la tiró al camión de la basura.



Registro reencenação *Una Milla de cruces en el pavimento* por Alexandra Martins, Lucas Féres, Lucas Lago e Nirlyn Seijas. Crédito: Lucas Lago e Alexandra Martins. Av. Sete de Setembro, Salvador, 2020. Fonte: registros para esta pesquisa.

Combinamos que se a polícia nos abordasse iríamos dizer que estávamos fazendo uma ação de conscientização pelas mortes de covid no país pois cada um de nós tinha perdido a um ser amado. Ninguém diria que éramos artistas, nem que éramos universitários, nem que era parte de uma pesquisa de doutorado. Todos esses argumentos que outrora poderiam ter nos salvado, naquele momento poderiam se virar contra nós, então optamos por essa outra versão.

Descemos do carro com 4 pequenos rolos de pintar e dois baldes de tinta de cal. Éramos 4 pessoas. Ninguém pareceu se importar com o que fazíamos. Nem mesmo os carros da ronda policial, que simplesmente passaram sem nenhuma reação. Nem mesmo chamou a atenção a ponto de desacelerar, perguntar ou nada. Eu, que não teria conseguido fazer ação sozinha, fiquei atônita com a praticidade, rapidez e segurança com a que pintamos as marcas no chão. Em menos de 30 minutos tínhamos pintado bem mais do que o trecho inicialmente estabelecido.

Psicofisicamente a ação é tão simples e rápida que não me senti particularmente movida pelo que aconteceu. Nossa atenção ficou focada em realizar tecnicamente a reencenação. Quando entramos no carro e deixei todos em suas casas, eram perto das 6.30 am e a sensação foi de quase vazio.

Qual é o impacto dessa ação na cidade? Alguém percebeu essas cruces? Por que essa ação não mobilizou a polícia? Por que foi tão fácil? Sentia que havia passado dois anos amadurecendo uma ação que se realizou tão “facilmente” que quase senti revolta por não ter

tido revolta. Também estranhei que não me senti envolvida na ação pois sua dinâmica concreta é muito racional, técnica, prática. Essa particularidade coloca essa ação num lugar contemplativo fora de todos os outros trabalhos pesquisados nesta tese. É a força da imagem produzida que evoca sentidos, metáforas, lembranças, mais do que o fazimento psicofísico da própria ação. É desde esse lugar que elaboro as reflexões que constarão no terceiro capítulo e que vinculam esse trabalho a assuntos como necropolíticas, femi-genocídios, espaço da rua como espaço de ocupação política, a polícia como órgão regulador da circulação e os efeitos da pandemia como necropolítica.

#### 2.1.4.2.2 Mulheres que dançam juntas

Essas três próximas reencenações, *Dona Claudia* (1979), de Lia Robatto, *Algunos instantes, algunas mujeres* (1985), de Cecilia Appleton e *Momentos Hostiles* (1987) de Luz Urdaneta, estão juntas porque propõem coletivos de mulheres que se movem juntas, seja para evidenciar suas diferenças, seja para articular-se, seja para lutar contra algo externo a elas. Foram reencenadas simultaneamente entre setembro de 2018 e maio de 2019, a partir de fotos, vídeos e relatos orais das artistas envolvidas com os trabalhos. Suas apresentações públicas ocorreram geralmente em conjunto. São três trabalhos evidentemente dançados, sendo suas criadoras fundamentalmente artistas da dança. Por serem três trabalhos grupais, precisaram de equipes e muitos ensaios para poderem ser reencenadas.

Outra característica relevante é que esses processos estiveram marcados pela grande colaboração das suas criadoras Appleton, Robatto e Urdaneta e das artistas que fizeram parte do elenco de *Dona Claudia* em 1979, que em várias ocasiões cederam entrevistas, visitaram ensaios, etc. Isto permitiu um cuidadoso olhar que legitimava a forma que a reencenação ia tomando, ao mesmo tempo, complexificava as relações que pudemos construir entre estas duas gerações de artistas. A força do coletivo de mulheres energizou todo o processo, questionando e colocando em jogo nossas sensibilidades de maneira muito gostosa e incisiva.

*Dona Claudia* é uma peça de dança e teatro que apresenta a história de uma dona de casa, atormentada por seus preconceitos, medos e (auto)críticas sobre as mulheres na sociedade. O trabalho discute as religiosas, as secretarias, as intelectuais, as feministas, as prostitutas, as mães, as jovens, as mulheres-objeto, e propõe a morte simbólica de todos esses estereótipos e dela própria como dona de casa.

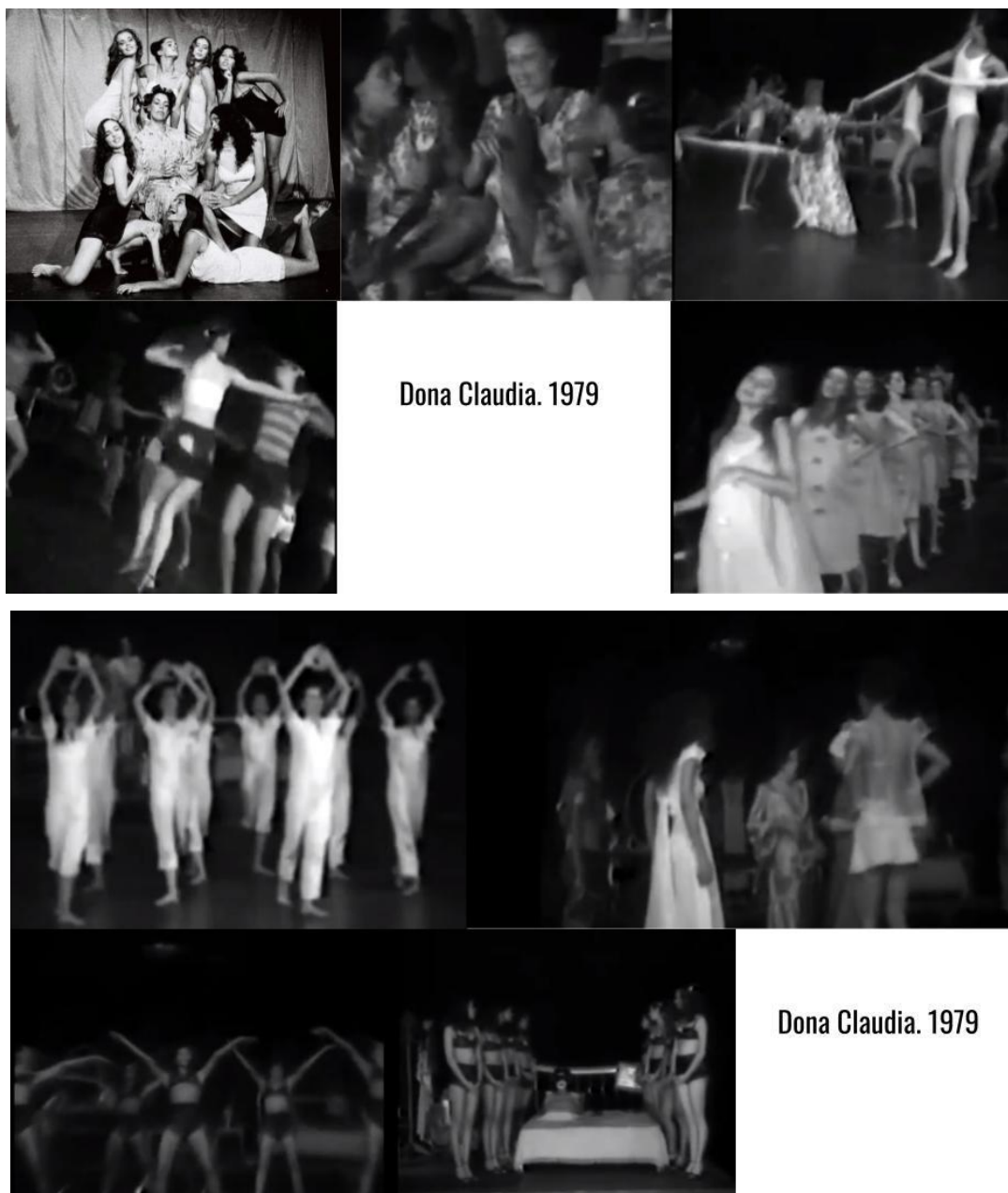
No arquivo de *Dona Claudia* se encontram muitos rascunhos e sketches, testes de roteiros, roteiro da fala da atriz principal, algumas fotos, vários anúncios de jornal, algumas

críticas, o depoimento de algumas artistas do elenco de 1979, uma entrevista para televisão que estava no Centro de Referência Pedro Calmon e nos arquivos pessoais das artistas, e o vídeo da *versão de referência* filmado e editado pelo artista José Roberto Aguilar, da temporada que a obra fez em São Paulo.

Como se observa nas fotos abaixo, o espaço onde a peça foi encenada em 1979 era um teatro, adaptado com cenografia que mimetiza espaços domésticos. Em 2019 realizou-se em duas ocasiões diferentes, em fevereiro e abril, diretamente no Espaço Cultural Feminista Casa Rosada, que é uma casa com arquitetura dos anos 1960.

Todos esses materiais e documentos de arquivo nutriram o processo. Contudo, as entrevistas que a própria Robatto concedeu ao longo do processo foram fundamentais para me aproximar das suas motivações e interesses. Nesses momentos, Robatto situou *Dona Claudia*, num contexto de 1979, em que o Brasil atravessava a ditadura cívico-militar, que além de instalar perseguição às dissidências políticas, artísticas e sexuais, aprofundou e enalteceu a imagem de um Brasil conservador. Nesse Brasil, a família nuclear era o único modelo válido para a construção da sociedade “de bem” que a ditadura dizia defender, onde a mulher de classe média tinha o papel de garantir e reproduzir os costumes morais impostos. Isso reverberou diretamente no comportamento feminino pois vinha embutido em mensagens e práticas de feminilidade que chegavam por vias da educação intrafamiliar, institucional (escola, igreja, Estado) e mediática (Televisão, propagandas, jornais, rádio). Mesmo que essas mensagens não eram novas para as mulheres de classe média, nesse período Lia Robatto reagia a esse sistema com mais nitidez do que nunca.

Imagem 9: *Dona Claudia*



*Dona Claudia*. Frames de vídeo-registro de espetáculo. Autora: Lia Robatto. Crédito: José Roberto Aguiar. SESC Consolação, São Paulo, 1979. Fonte: Centro de Referência Pedro Calmon.

O acompanhamento de Robatto foi fundamental na escolha e na direção desta reencenação, pois participou de todos os ensaios, dirigindo, junto a mim, a equipe que tínhamos juntado para esse fim.

Ela revisitou toda a documentação e recriou várias transições, cenas, intenções, incluindo novas cenas, mudando outras de ordem, enfim, aproveitando a oportunidade deste refazimento para aprofundar aspectos do trabalho que considerou necessários.

Nesta codireção só a escolha dos espaços, dos trajetos na Casa Rosada, da forma de conduzir cada ensaio e de organizar a produção ficou sob minha responsabilidade. Desta forma, as duas colaboramos lado a lado para conduzir o processo de reencenação.

Na primeira reencenação, apresentamos as partes coreográficas do trabalho, na ordem que Robatto e eu consideramos seguia uma dramaturgia interessante para dar-lhe sentido ao todo. Uma diferença radical desta reencenação com a *versão de referência* foi o papel da atriz principal que representava Dona Cláudia. Em 1979, foi realizado por Memélia de Carvalho, irmã de Lia Robatto, que escreveu junto com ela o roteiro, as falas e a dramaturgia. Em 2019, não tivemos nenhuma atriz que fizesse o papel. Então, trabalhar com essa ausência trouxe desafios importantes para pensar adaptações, contextos, questões do mercado das artes, questões técnicas no sentido de entender como dar materialidade a essa personagem sem ter alguém para fazer o papel.

Nesta *reencenação*, então, testamos a utilização de voz em off de todas as falas da Dona Cláudia, assim como a descrição com voz em off também de seus movimentos e deslocamentos pelo espaço. Esse recurso, embora já apontava para possíveis soluções, pareceu insuficiente para criar as tensões necessárias que a personagem imprimia na *versão de referência*.

Imagem 10: Reencenação *Dona Cláudia*



Registro Reencenação *Dona Cláudia* por Ana Brandão, Alana Falcão, Brisa Morena, Maria Tuti Luisão, Maju Passos, Patrícia Leitão, Nirlyn Seijas e Veronica Navarro. Crédito: Thiago Cohen. Casa Rosada, Salvador, 2019.  
Fonte: registros para esta pesquisa.

A segunda reencenação ocorreu a fins de abril dentro do Festival Vivadança e foi aberta ao público do festival em 3 sessões. A reencenação conservou a maioria das cenas, personagens e discussões da *versão de referência*, algumas ordens foram alteradas e recriadas completamente e foi retrabalhada a questão da personagem de Dona Cláudia. Dessa vez, utilizamos vídeos projetados nas paredes, áudios com a voz em off da própria Memélia de Carvalho e descrições de trajetos para trazer a presença “ausente” e agora spectral dessa figura



feminina. Também o final do trabalho foi repensado para torná-lo mais contundente, trazendo a gravidade e tensão que decidimos coletivamente que deveríamos ter para tratar desta Dona Claudia.

Nas reencenações utilizamos o critério de recuperar aquilo que o trabalho trazia em termos de sentido, de discussão, aproveitando esse momento como espaço de aprofundamento e aprimoramento desse discurso do trabalho de 1979. Radicalizar atuações, trajetos, intenções para desdobrar mais reflexões foram características desta reencenação.

Imagem 11: Reencenação *Dona Claudia*



Frames de vídeo-registro Reencenação *Dona Claudia* por Ana Brandão, Alana Falcão, Brisa Morena, Maria Tuti Luisão, Maju Passos, Patrícia Leitão, Nirlyn Seijas e Veronica Navarro. Crédito: Carla Laudari. Casa Rosada, Salvador, 2019. Fonte: registros para esta pesquisa.

Na reencenação de *Dona Claudia* participaram, na dança, Alana Falcão, Brisa Morena, Maju Passos, Ana Brandão, Veronica Navarro, Maria Tuti Luisão, Patrícia Leitão e no apoio técnico Anastasia Xuanke, Fernanda Ricci, Thais Dultra e Fred Alvin.

O diálogo com todas as envolvidas atravessou o processo. Percebo que construímos essa interpretação “atualizada”, sem deixar que desaparecesse o senso histórico do trabalho. Chama a atenção o choque de temporalidades em que, por meio da reativação, era possível perceber aspectos que têm a ver com a história das lutas feministas dos anos 1970, e ao mesmo tempo perceber muita atualidade neste discurso.

Destes espaços de diálogos, tornados *materialidades orais*, surgiram reflexões sobre as formas de reencenação em si, seus objetivos, suas formas, suas traições e limites; sobre as diferenças do mercado de trabalho para as artes entre 1979 e 2019; sobre as diferenças da

formação de uma dançarina e uma atriz na década de 1970 que era muito mais disciplinar, em relação a artistas cênicas nos anos 2000, que geralmente atravessam uma formação multidisciplinar e errática o que permite maior plasticidade interpretativa; sobre quanto hoje as questões trazidas pelos feminismos estão melhor entendidas por uma parte maior da comunidade artística, do que na década de 1970 quando apenas eram compartilhadas por uma pequena parcela de coletivos intelectuais feministas; e sobre como *Dona Claudia* reflete a realidade de mulheres de classe média (baixa e alta) das cidades, expressando a forma como estas vêem outras mulheres, mas invisibilizando a condição das mulheres trabalhadoras, não brancas, de dentro e de fora das cidades.

Além disso, outras questões que serão discutidas na próxima parte sobre o coletivo de mulheres, sobre o patriarcado introjetado, sobre o confinamento de mulheres ao espaço doméstico e seus efeitos, foram produzidas a partir deste processo de reencenação.

No trabalho de Cecília Appleton, *Algunos Instantes Algunas mujeres*, a colaboração da própria autora foi fundamental porque gerou um espaço de troca bem amplo, abrindo passo para amizade e mútua colaboração. Mandeí vídeos dos ensaios para saber a opinião dela, pensar adaptações, trazer correções, etc. o que me deu segurança e conforto. Apesar de não ser um assunto muito abordado nessa pesquisa é, de fato, muito delicado estar refazendo um trabalho já existente, de uma artista que ainda produz ativamente. Pode parecer plágio, pode parecer falta de autoria criativa, pode parecer aproveitamento. Então, contar com o apoio generoso das propositoras destes trabalhos me ajudou a focar naquilo que realmente queria propor, deixando de lado mesquinhas que fragilizariam a pesquisa e sua vocação artística.

*Algunos instantes, algunas mujeres*, feita pela primeira vez em 1985 na cidade do México, é uma dança de 8 minutos em que se observa um coletivo de 4 mulheres explorando movimentos sincrônicos, tensos, fortes, precisos, com uma expressividade facial de esforço ou sofrimento e muito jogo de estabilização e desestabilização da cabeça e tronco. Por momentos se alinham nos mesmos movimentos e espaços, por momentos se individualizam e dispersam.

Imagem 12: *Algunos Instantes, Algunas Mujeres*



*Algunos Instantes, Algunas Mujeres.* Frames de vídeo-registro de espectáculo. Autora: Cecília Appleton. Crédito: desconhecido. Fórum Universitário UNAM, Cidade do México, 1985. Fonte: Acervo Companhia Contradanza.

Soube desta obra a partir de um texto do meu amigo e teórico de dança, Javier Contreras (2013), que descreve o trabalho da seguinte forma:

Trata-se de uma coreografia intensa. No melhor dos sentidos, combativa. Sua estrutura é simples mas eficaz: quatro dançarinas vestidas com longas saias e camisetas, expressam o grande esforço do trabalho feminino, lindamente descrito numa música de León Chávez Texeiro. Os desenhos de movimentos não são ilustrativos, fazem alusão ao esforço por via da reiteração insistente de gestos amplos, carregados de energia. Contudo, os movimentos, mesmo que arejados, não perdem mas transmitem sensualidade. Parece como se Cecilia quisesse estabelecer um contraste entre a vitalidade erótica dos corpos e o esforço que os destrói. O contraste se resolve através de uma afirmação vital (o grupo de mulheres se compacta, avança até o público e levanta a mão cerrando o punho) preparada por um grito que evidencia a exaustão diante da contínua exploração do trabalho feminino e por um prévio agrupamento do grupo de mulheres que evidenciam sua própria vitalidade que vai dos pés à cabeça. A resolução emblemática e dinâmica se contrasta ainda com a música (vá-se a vida/ vá-se pelo esgoto/ vá-se, vá-se, vá-se, foi-se) pois coincidem no “foi-se” com o punho em alto, coincidência que cria uma afortunada ambiguidade<sup>85</sup>. (CONTRERAS, 2013, p. 7, tradução minha)

<sup>85</sup> Se trata de una coreografía intensa, en el mejor de los sentidos, combativa. Su estructura es simple pero eficaz: cuatro bailarinas ataviadas con largas faldas y camisetas, expresan el gran esfuerzo del trabajo femenino, hermosamente descrito en una canción de León Chávez Texeiro. Los diseños de movimiento no son ilustrativos, aluden al esfuerzo por la vía de la reiteración insistente de gestos amplios, cargados de energía. Con todo, los movimientos aunque aireados, no pierden sino que vehiculan sensualidad. Es como si Cecilia hubiese querido establecer un contraste entre la vitalidad erótica de los cuerpos y el esfuerzo que los destruye. El contraste se resuelve a través de una afirmación vital (el grupo de mujeres se compacta, avanza hacia el público y levanta el puño) preparada por un grito que evidencia el hartazgo ante la continuada explotación del trabajo femenino y por una previa compactación del grupo de mujeres que evidencian su propia vitalidad con movimientos que van de los pies a las caderas. La resolución anecdótica y dinámica se contrasta, además con la letra de la canción (se va la

Imagem 13: *Algunos Instantes, Algunas Mujeres*

*Algunos Instantes, Algunas Mujeres*. Fotografias de Espetáculo. Autora: Cecília Appleton. Crédito: Roberto Aguilar e César Arvizu. Cidade do México, 1985. Fonte: Acervo Compañía Contradanza.

*Algunos instantes, algunas mujeres* foi testemunha do terremoto de 1985 que destruiu grande parte dos bairros periféricos e pobres da cidade do México. Nesse contexto de tristeza e exaustão, o trabalho foi dançado em fóruns, praças, ruas, ruelas em eventos de arrecadação de doações para as danificadas ou onde fossem chamadas para aglutinar pessoas em torno da reconstrução pós terremoto.

Segundo Appleton, essa experiência marcou profundamente a trajetória do trabalho porque o conectou com o dia a dia de muitas mulheres diferentes e com os efeitos que uma tragédia como essa tem nas famílias e nas mulheres especificamente. Na sua época, as artistas de Contradanza, companhia dirigida por Cecília, que criou essa coreografia, faziam emergir questões que elas próprias julgavam “superadas”, espelhando por sua vez uma empatia especial em pessoas dos públicos, que se comoviam pelos 8 minutos de movimento, segundo o relato de Appleton.

Para a reencenação mantivemos o espírito itinerante que esse trabalho teve em 1985. Em 2018 e 2019, em situação completamente diferente, pois não acontecia um desastre natural que vitimizasse a população de Salvador, experimentamos a itinerância pela cidade, nos adaptando a espaços públicos, abertos, tanto para ensaiar quanto para compartilhar com

---

vida/ se va al agujero / se va, se va, se va, se fue) pues coinciden el “se fué” con el puño en alto, coincidencia que crea una afortunada ambigüedad

públicos. Mantivemos a estrutura de passos, texto, música, atravessando o processo de reencenação muito atentas aos *insights* que apareciam.

Em termos técnicos modificamos apenas o figurino e recriamos algumas passagens que, pela edição do vídeo de referência, não podíamos ver. A ideia foi realmente nos aproximar ao máximo à versão de referência e atentar àquilo que dessa movimentação surgia.

Realizamos várias *materialidades orais* que foram base para sistematizar nossas reflexões e sensações sobre a experiência e serviram para construir a etapa que se discutirá mais adiante. Primeiro, entre as próprias artistas que reencenamos, discutimos as dificuldades técnicas que giraram em torno das diferenças de flexibilidade, força, técnica destas bailarinas em relação a nós, o que nos exigia às vezes adaptações para chegar na dramaticidade proposta. Por exemplo, a dançarina que eu estava reencenando tinha grande flexibilidade da coluna vertebral e isso aprofundava os sentidos de desgarramento, exploração, desgaste do corpo em questão. Como eu não tinha essa estrutura, precisei aprofundar na expressividade da movimentação de braços, mãos, densidade muscular e expressão facial. Depois, nossas discussões foram se aprofundando até conectar aspectos do movimento com camadas de sentido de trabalho que emergiram, tal como podem ler nesse trecho de conversa que recuperamos numa *materialidade escrita* posteriormente elaborada:

Luiza e eu começamos a aprender os movimentos através do vídeo. Depois de várias revisões e repetições, estávamos completamente enjoadas, com vontade de vomitar e arrotando continuamente. Foram os constantes movimentos do tronco e a cabeça que desequilibraram-nos. Foi aí que a primeira sabedoria me tomou. Como falar desse assunto da rotina, das demandas externas, do cotidiano de mulheres sem vontade de vomitar?

Isso não era apenas casualidade. Durante a dança inteira ficamos girando a cabeça de um lado para o outro. Essa cabeça que roda, roda, roda é uma materialização das exigências que recebemos, de quanto nos produzem nojo, de quanto nos adoecem. Todo mundo exige das mulheres (filhos, maridos, sociedade, mães, amigos, família estendida, trabalho, patrão, etc). Todo esse círculo, aqui vivido na cabeça, está ali para dificultar que façamos os “passos” que realmente queremos fazer: aquela perna bela e longa, aquele espaço de respiração dilatado e solto, aquele movimento de braços que enche o coração<sup>86</sup>. (SEIJAS, s.p, 2019c, tradução minha)

---

<sup>86</sup> Luiza y yo empezamos a aprendernos los movimientos a través del video. Después de varias revisiones y repeticiones estábamos completamente mareadas, con ansias de vomitar, eructando locamente. Eran los constantes movimientos del tronco y cabeza que nos desequilibraron. Allí la primera sabiduría me asaltó. ¿Cómo hablar de este asunto de la rutina, de las demandas externas, del cotidiano de las mujeres sin ansias de vomitar?

Esto no era una mera casualidad. Durante toda la danza estamos girando la cabeza a un lado y otro. Esa cabeza que rueda, rueda, rueda es una materialización de las exigencias que recibimos, de cuánto nos dan asco, nos enferman. Todo el mundo exige de las mujeres (hijos, maridos, sociedad, madres, amigos, familia extendida, trabajo, patrón, etc). Todo ese círculo, aquí vivido por la cabeza, está allí para dificultar que hagamos los “pasos” que realmente queremos hacer: aquella pierna bella y larga, aquel espacio de respiración dilatado y suelto, aquel movimiento de brazos que llena el corazón.

Já em outros diálogos estabelecidos após as mostras abertas da reencenação, por exemplo, surgiu a discussão sobre o quão aparentemente datada é essa forma de se fazer coreografia. A professora da Escola de Dança da UFBA, Beth Rengel, numa ocasião, refletiu sobre a importância de ver essa reencenação para se dar conta das confluências existentes, em termos de estratégias coreográficas, entre coreógrafas das décadas de 1970 e 1980 com as atuais. Para ela, chama a atenção que tais estratégias estejam ainda tão vigentes e se tornem modelos de atualidade, mesmo sendo relativamente antigos.

Nas fotos de esquerda para direita e de cima para baixo, os espaços e datas de reencenação foram: Foyer da Escola de Dança da UFBA (abril 2019), Praça Municipal de Candeias (abril 2019), Praça da Cruz Caída (outubro 2018), Foyer da Biblioteca Central dos Barris (fevereiro 2019).

Imagem 14: Reencenação *Algunos Instantes, Algunas Mujeres*



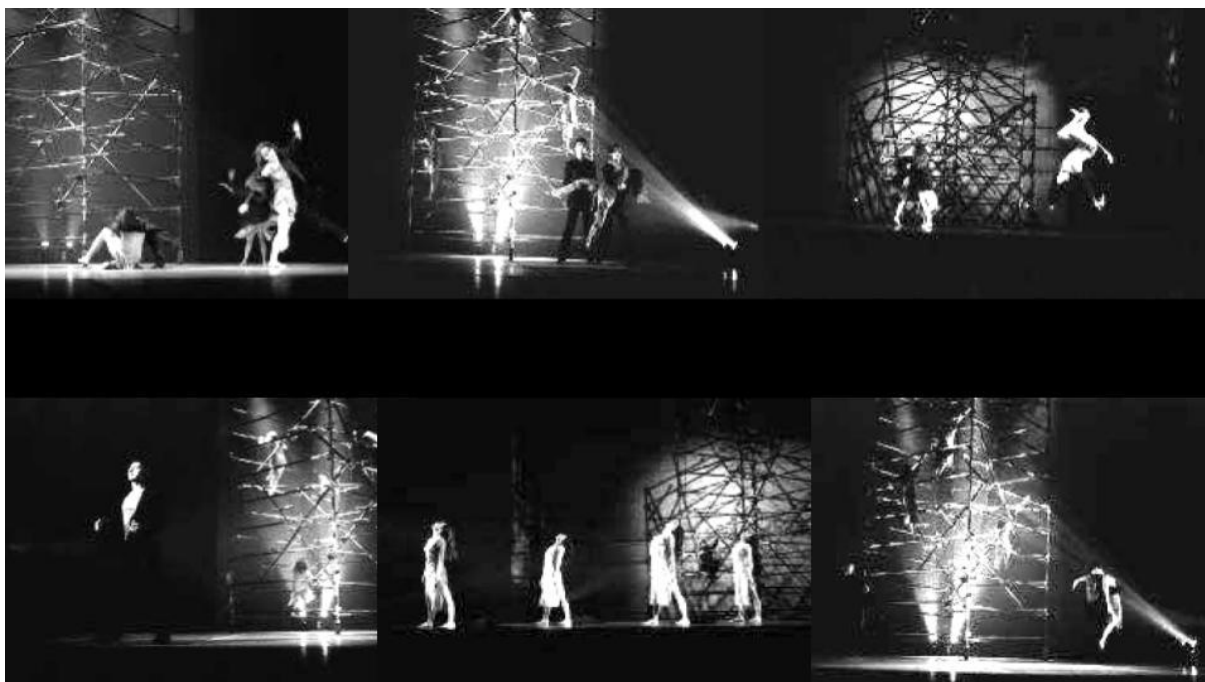
Reencenação *Algunos Instantes, Algunas Mujeres* por Luiza Agra, Camila Brito, Sauane Costa e Nirlyn Seijas. Registro em Fotografias. Autora: Cecília Appleton. Crédito: Monique Feitosa, Nirlyn Seijas e Thiago Cohen. Salvador e Candeias, 2018 e 2019. Fonte: registros para esta pesquisa.

Participaram desta reencenação Sauara Costa, Sauane Costa, Camila Brito, Luiza Agra e eu, Nirlyn Seijas, contando com a colaboração de Patrícia Leitão para a assistência de direção da reencenação.

*Momentos Hostiles* (1987), de Luz Urdaneta, foi um trabalho realizado por uma companhia de dança venezuelana, DANZHOY, em pleno apogeu. Eram residentes do Teatro Teresa Carreño, o mais importante do país, e por alguns anos receberam subsídio de funcionamento do Estado para bancar suas atividades. Essa época de bonança para a dança, era paradoxalmente contrastada e acompanhada pelo aprofundamento da crise sócio-política venezuelana, marcada por políticas neoliberais que elevavam os marcadores de pobreza e desigualdade no território nacional e que, conseqüentemente, se filtrava nos cenários do teatro e da dança do momento.

No vídeo observamos um andaime metálico muito alto (6m) e corpos de homens e mulheres trepando e caindo do mesmo, enquanto coreografias de alta complexidade técnica acontecem no palco frente ao andaime. Muita precisão, carregas<sup>87</sup>, certas acrobacias e uma grande carga expressiva acompanham o que se poderia entender como uma luta pelo espaço da cidade, a selva de cimento, como muitos a descrevem. As fotografias abaixo são da *versão de referência* feitas no Teatro Teresa Carreño em Caracas em 1987.

<sup>87</sup> Passos de dança onde dançarinas se carregam, se lançam no ar, se jogam em cima da outra, etc.

Imagem 15: *Momentos Hostiles*

*Momentos Hostiles*. Fotografias de espetáculo. Autora: Luz Urdaneta. Crédito: Miguel Gracias e Gabriel Reig. Teatro Teresa Carreño. Caracas, 1987. Fonte: Acervo DANZAHOY.

Para essa reencenação, contamos com a colaboração pontual da diretora Luz Urdaneta, agora residente em México, que cedeu algumas entrevistas e fez observações sobre as propostas de adaptação que criamos para essa reencenação.

Apesar de que o procedimento de reencenação deste trabalho foi semelhante aos anteriores, no sentido de que a intenção era nos aproximarmos ao máximo a *versão de referência*, muitos cortes e adaptações foram necessárias devido às condições de produção em 1987 serem extremamente diferentes das nossas em 2018-2019: grande teatro, estruturas de andaimes gigantes, iluminação profissional, palco ajustável e móvel, elenco estável e assalariado, etc.

Em Salvador não tínhamos o recurso financeiro para construir ou alugar os andaimes, nem acesso a um teatro que pudesse acolher a proposta, guardar a estrutura, nos permitir ensaiar livremente, etc. Então a decisão foi de construir as partes coreográficas que não dependiam destas condições, focando, sobretudo, nas sequências em que o papel do coletivo de mulheres ficava na centralidade, como se vê nas *imagens de referência* e da *reencenação* a seguir. Aprendemos as estruturas coreográficas através do vídeo *de referência* e vários pedaços foram recriados pois a edição do vídeo escondia algumas partes.

Imagem 16: *Momentos Hostiles*





*Momentos Hostiles*. Frames de vídeo-registro de espectáculo. Autora: Luz Urdaneta. Crédito: Equipe Audiovisual Teatro Teresa Carreño. Teatro Teresa Carreño, Caracas, 1987. Fonte: Acervo DANZAHOY.  
Imagem 17: Reencenação *Momentos Hostiles*



Reencenação *Momentos Hostiles* por Luiza Agra, Patrícia Leitão, Rafael Souza e Robson Ribeiro. Registro em Fotografias. Autora: Luz Urdaneta. Crédito: desconhecido. Praça da Cruz Caída, Salvador 2018. Fonte: registros para esta pesquisa.

Contudo, as cenas no andaime trazem corporalidades em risco, em contorção, em disputa evidente e são relevantes para a formação dos sentidos, metáforas, imagens que compõem a *versão de referência*. Por isso, para reativar o papel que o andaime cumpre dentro da peça, experimentamos adaptações no chão, escorrendo por escadarias, trepando em corrimãos, etc., como se vê nas primeiras fotos das colagens a seguir.

Apesar desse esforço, o nível de risco que se percebe na *versão de referência* não foi reativado nestas tentativas, apenas um pouco do sentido. Essas tentativas ficaram como dinâmicas introdutórias e conclusivas da peça, ocupando assim o fluxo dramático da versão *de referência*, porém sem atingir o ápice dos seus sentidos, e portanto sem produzir grandes impactos e reflexões nossas sobre aquele momento.

Imagem 18: Reencenação *Momentos Hostiles*



2 reencenação  
Momentos  
Hostiles. 2019

Reencenação *Momentos Hostiles* por Luiza Agra, Patrícia Leitão, Thor Galileo, Rafael Souza e Robson Ribeiro. Registro em Fotografias. Autora: Luz Urdaneta. Crédito: Thiago Cohen. Foyer Biblioteca Central dos Barris, Salvador, 2019. Fonte: registros para esta pesquisa.

Assim como *Algunos Instantes*, *Algunas mujeres*, *Momentos Hostiles* também foi ensaiado e apresentado em diversos lugares da cidade: espaços abertos da Universidade Federal da Bahia, Praça da Cruz Caída, Foyer da Biblioteca Central, Espaço Cultural Feminista Casa Rosada, Espaço Cultural Xisto Bahia. Essa dinâmica questionou o sistema de produção de dança na atualidade, explicando, em parte, o por quê de hoje em dia serem cada vez mais escassos os trabalhos em que um coletivo de bailarinas propõe peças de grande porte que precisam de investimentos mais abastados de tempo, orçamento e técnica de movimento.

Imagem 19: Reencenação *Momentos Hostiles*



Reencenação *Momentos Hostiles* por Luiza Agra, Patrícia Leitão, Thiago Cohen, Rafael Souza e Robson Ribeiro. Registro em Fotografias. Autora: Luz Urdaneta. Crédito: Sauara Costa. Praça das Artes (UFBA), Salvador, 2019. Fonte: registros para esta pesquisa.

Não é o caso de, nesta tese, julgar se isso é melhor ou pior. Considero que é um dos aspectos interessantes que aparecem por meio das reencenações, pois inevitavelmente faremos uma análise do nosso contexto através das lentes dessa outra experiência. A questão do orçamento, dos tempos e dos espaços de grande porte, não poderia ser contornado ou alcançado pela reencenação. Então me dediquei a procurar um elenco que tivesse experiência se movendo no espaço e no tempo com a técnica de dança moderna utilizada na peça. Essa técnica de dança surgiu a meados do século XX e se popularizou na América Latina a partir da década de 1980, se instalando como a forma hegemônica de se fazer dança cênica, nas companhias, grupos estáveis, academias e universidades.

Contudo, nos últimos anos sua hegemonia tem sido desestabilizada, ampliando os repertórios de movimentos a muitas outras diversas formas de se mover, o que implicou em que, na hora de criar essa reencenação, busquei uma parceria com o Balé Jovem de Salvador que aglutina jovens dançarinas em torno da técnica de dança moderna.

Nessa parceria inicial, o Balé Jovem de Salvador cedeu o ensaio de sextas-feiras para que pudesse introduzir o processo aos dançarinos do balé. Deste grupo, ficaram no processo quatro dançarinas fundamentais para o desenvolvimento de toda a reencenação.

Ao todo participaram como dançarinas Luiza Agra, Patrícia Leitão, Thor Galileo, Thiago Cohen, Robson Ribeiro, Rafael Souza e eu, Nirlyn Seijas, contando com a colaboração de Neemias Santana para a assistência de direção da reencenação.

Desta forma, assim como o de Dona Cláudia, a *reencenação* fez emergir *materialidades orais* e *escritas* onde se estabelecem comparações entre os modos de produção, as dinâmicas do mercado de trabalho para a dança, a fragilização dos espaços culturais e precarização do trabalho do artista na atualidade.

Também apareceram discussões sobre a luta pelo espaço, sobre as acelerações e pressões da urbe, os papéis dos gêneros dentro desta disputa, a violência entre pares, etc. Todas essas questões e outras serão aprofundadas no terceiro capítulo.

É importante ressaltar que esses três processos, pela sua qualidade eminentemente coletiva, contaram com a colaboração ativa de todas as integrantes tanto na reencenação quanto na reflexão sobre o processo através de diários de bordo e *materialidades orais* que realizamos ao longo e no final do processo. Embora para cada pessoa, essa experiência tenha suscitado diferentes *insights*, a combinação destas percepções trouxe riqueza de sentidos às reativações. As escritas que se desdobraram como sistematização e compartilhamento destes espaços refletem esse caráter coletivo e multifacetado das reativações.

Vinculada a esses três trabalhos, também foi realizada uma palestra dentro do Festival Vivadança para os estudantes da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia onde conversei pela primeira vez sobre a categoria *historiografia encarnada*.

Considero todas essas reativações relacionadas acima como reencenações porque fizeram parte da primeira parte da pesquisa onde meu interesse se dirigiu mais a entrar no jogo impossível de repetir, refazer, atravessar de novo, tentar traçar em cima do traço visível, e ver o que acontecia no processo. Como discuti inicialmente, adaptações e alterações são todas inevitáveis e fazem o caminho tão rico quanto honesto. Contudo, nossa criatividade estava bastante mais focada em resolver como nos aproximar mais à *versão de referência*. Também é interessante pensar que só são *reencenações* pelo tipo de arquivo ao qual tivemos acesso, que era vasto; havia imagens em movimento, fotografias, entrevistas, colaboração com as autoras, etc, exceto no caso de *Tied-up women*, que, apesar de não termos tão vasto arquivo, se prestou para *reencenação*, pela simplicidade técnica do trabalho em questão e pelo foco de reproduzir as imagens fotografadas.

Agora bem, o restante dos trabalhos passou por outro tipo de *reativação*. Quando analiso o processo atravessado reconheço que não poderiam ser pensados como *reencenação*, às vezes porque a materialidade elaborada se distanciou da *versão de referência*, às vezes porque durante o processo de *reativação* compreendi que esse re-percurso fazia mais sentido se a *materialidade corporificada* se dirigisse a outros caminhos que aqueles específicos contidos no arquivo.

Nesse sentido, acredito que a categoria *reagência* deu contenção aquilo que foi produzido, ampliando a resposta que pude elaborar frente às preocupações que o presente e que o futuro trouxeram de forma incontornável.

#### 2.1.4.3 *Reagência*

A categoria *reagência* foi proposta pela pesquisadora e docente brasileira Roberta Ramos (2018) e serve aqui como guarda-chuva conceitual que, como disse, melhor se ajusta àquilo produzido com o restante das *reativações*. Tal categoria foi inicialmente criada no contexto pedagógico de ensino de história da dança, dialogando com os sentidos da *reativação* e da dimensão corporificada da *reencenação*, para pensar ações que continuam no fluxo de refazimento mas não poderiam ser entendidas como reencenações. As *reagências* pensam o *material de referência* não como guias prescritivas mas como estratégias para produzir outras agências naqueles que as reativam.

*Agência* aqui tem o sentido produzido pela filósofa estadunidense Judith Butler, quem desenvolve diversas reflexões a partir das propostas do filósofo francês Michel Foucault, mas deriva-as para compreender melhor como o poder e a resistência política tem lugar nas dinâmicas de subjetivação das sujeitas.

Ambas filósofas partem do pressuposto de que a sujeita é constituída pelas dinâmicas de poder que a cercam no âmbito social e cultural em que vive, e é em relação com essas dinâmicas que produz sua subjetivação através da criação de resistências e subversões das mesmas. Deste modo, a sujeita ao mesmo tempo é constituída pelo poder que a antecede, a condiciona e a constitui, ao mesmo tempo, é livre com capacidade reflexiva de se entender por fora desses mandatos e de produzir diferenciações, significações, ações que contestam esse poder. Desta forma, qualquer insurreição se baseia nas normas existentes para produzir algo novo. Qualquer insurreição é uma subversão crítica mais do que uma libertação. (FURLIN, 2013)

Esse paradoxo em que a sujeita introjeta o poder e é capaz de externalizá-lo, permite espaços de incompletude, de vazio, que possibilitam a potência de agência. A agência excede o poder que constitui a sujeita e no espaço do excesso performa sua subjetivação. Por isso a agência toma um sentido performativo, no sentido em que a sujeita aciona práticas de ressignificações, de resistência e de oposição com significado político, construindo para si e no mundo novos efeitos.

Segundo a pesquisadora brasileira Nevia Furlin, Butler identifica no desejo o motor da agência.

Ele é a força inovadora e impulsora da mudança e, portanto, também desestabilizadora por definição, já que não existe nenhum desejo que permaneça sempre o mesmo. [...] a consciência não controla ou dirige o desejo; ao contrário, a própria consciência resulta condicionada pelo desejo. Assim, é pela força operante do desejo que se torna possível passar de um nível de organização para o outro, ainda que a consciência não o dirija. O desejo aparece como a condição da possibilidade da consciência reflexiva, pois, sem ele, a consciência não poderia superar os limites. (FURLIN, 2013, 398)

Fica evidente então a importância do desejo como mobilizador, como espaço em que a sujeita pode expressar seus sentimentos, sua intuição, sua intencionalidade. O desejo permite que pensemos as sujeitas em “primeira pessoa”, excedendo o espaço preestabelecido de sujeitas como resultado das dinâmicas de poder pensadas em “terceira pessoa”.

Entender essas dinâmicas dentro desta pesquisa implica em compreender que as artistas de referência performaram seu poder de agência no sentido de que, por exemplo, utilizaram estratégias (técnicas-artísticas; signos socialmente conhecidos como femininos; sua condição socioeconômica e racial, sua educação muitas vezes generificada, etc.) do poder pelo qual são constituídas para criar espaços de resistência e dar vazão ao desejo de transformação e resignificação. Isto pode, inclusive, trazer luz para aquela discussão sobre os limites da pesquisa que discuti no primeiro capítulo, pois, explica que toda sujeita estará limitada pelas condições de poder que a cercam e poderá produzir resistências apenas nesse âmbito.

Da mesma forma, desejo e agência terão um papel fundamental dentro da categoria *reagência* pois são o critério orientador da materialidade que será produzida a partir dos materiais de referência. Numa *reagência* não apenas iremos na direção de compreender o evento histórico em questão, mas abriremos nos à escuta de quem reage enquanto produtora de sentidos e imagens que, talvez, não estavam em jogo na *versão de referência*.

Por um lado, a *reagência* parte dos limites estabelecidos pela materialidade observável nos arquivos, que dão contornos à ação, que poderiam ser entendidos como o "poder" imediato que condiciona a possibilidade de subjetivação, para excedê-la acionando desejos de construir sentidos e estratégias atualizadas e próprias da nova sujeita e do novo contexto. Desta forma, a *reagência* é construída entre os limites propostos pela versão de referência e as urgências pessoais, contextuais, o desejo estético, ético e político de quem a realiza, permitindo outros

imaginários, trazendo outros repertórios e outras respostas àquelas perguntas que fazemos, neste caso, sobre o poder que determina a vida de mulheres na atualidade. Esse processo acontece também nas *reencenações*, mas não se torna orientador da produção de materialidades. A *reagência* coloca foco justamente no processo de transformação de materialidade para atender o desejo atual que orienta.

Contudo, apesar de que o processo de *reagência* solta qualquer apego às formas de *referência*, parece-me que parte do desejo é produzir uma atualização do desejo de quem produziu aquele trabalho inicialmente, como forma de “reanimar”, como quem “assopra as cinzas” para que ardam novamente. Pois, se a *agência* se configura fundamentalmente como resistência política, movida pelo desejo de construir outros pressupostos para além dos impostos e de criar uma descontinuidade entre o poder que constitui a sujeita e o poder que a sujeita assume, a *reagência* estaria ali para reiterar e se reapropriar desses desejos, reforçando essa resistência e tornando-a ativa para as novas sujeitas que a performam.

Essa abordagem é interessante ao pensarmos a construção de *Historiografias Encarnadas* porque

Tais agências partem do desejo de produzir novos olhares/conhecimentos sobre realidades de interesses dos agentes do processo educativo [criativo], e, neste ponto, as fricções culturais das quais se parte contribuem para a substituição de um modo cronológico e causalista de operar a leitura das transformações e/ou diferenças culturais e históricas, por outros modos de organizar o pensamento historiográfico, a partir de um paradigma da descontinuidade, entendido como a possibilidade de confrontar contextos distantes entre si, através de uma relação de alteridade crítica entre presente e passado, mas também entre diferentes cenários geográficos, econômicos, culturais. (RAMOS, 2018, p 198)

A *reativação* feita a partir da *reagência* permite maior liberdade para a emergência de questionamentos atualizados sobre as materialidades históricas e isso autoriza as agentes que reativam a dizer, sentir, opinar, amplificar os eventos históricos, o que sentimos e sabemos deles, de alguma forma modificando-os e apropriando-se dos processos de “tornar carne” ao ponto de que, como afirma Ramos, o presente e o passado aprendam mútua e simultaneamente.

Esse exercício de *reagenciar* se deu de forma imperativa no caso de *11 de março: ritual a la menstruação* e de *Receta para mal de ojo* porque não havia registros em vídeo das ações realizadas, então o refazimento precisava da criação completa do corpo no espaço-tempo. Fizemos isso com a colaboração das autoras, seus relatos e descrições. Contudo, isso traz para

a experiência de *reativação* outras sensibilidades que se tornam muito mais porosas ao presente e suas questões.

No caso de *Vedova in Lumini* a *reagência* teve uma modificação completa por circunstâncias que relatarei mais adiante, e que me fez perguntar o que era mais importante de reativar deste trabalho e inclusive entender que algumas ações minhas prévias àquele momento já estavam sendo movidas pelo contato com esse trabalho.

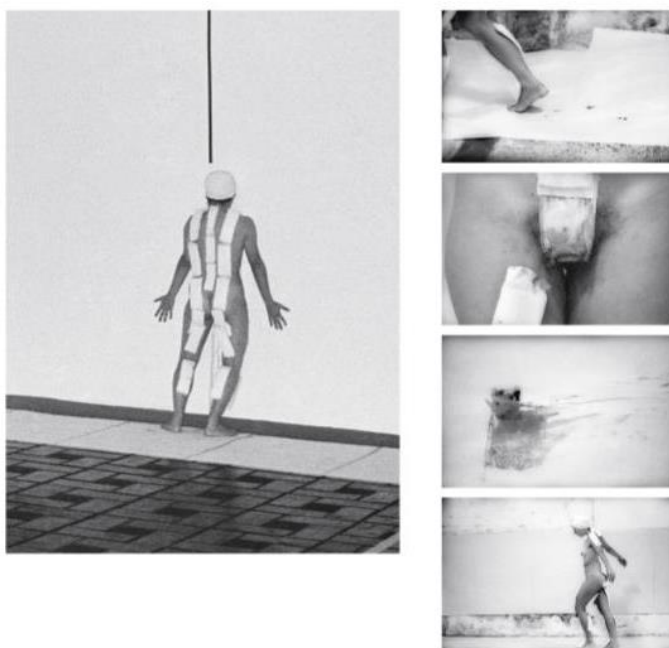
#### 2.1.4.3.1 Mulheres me ensinam seus rituais de limpeza

Reativar *11 de marzo: ritual a la menstruación* (1981), de María Evelia Marmolejo e *Vedova in Lumini* (1993) de Mirella Carbone se desdobrou em reflexões que utilizaram a estratégia artística de convocar formas rituais para abordar determinados assuntos que nos atormentam pessoalmente e deixar que esse exercício de oferecer-se possa abrir outros sentidos, outras camadas de reflexão, tocar a realidade de formas inesperadas. Em ambos, o sentido de ritual aparece tanto nas intenções das artistas quanto nas imagens construídas e no discurso público sobre os trabalhos. O ritual é explorado como produtor de afetos e efeitos psicofísicos que navegam o espaço da performance onde se torna indiferenciável a cena da magia.

*11 de marzo: Ritual a la menstruación* é uma performance incluída no catálogo e exposição *Mulheres Radicais*, curado por Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta. Nas fotografias de registro do trabalho vemos uma mulher em movimento que se desloca pelo espaço, pintando o chão e as paredes com o que se presume ser seu sangue menstrual. Está nua, coberta com absorventes nos braços e pernas. Tem a cabeça coberta por uma espécie de gaze. As manchas que deixa no espaço são borradas e parecem restos de um corpo em movimento.

Imagem 20: *11 de marzo: Ritual a la menstruación*





**11 de marzo: Ritual a la Menstruación. Maria Evelia Marmolejo. 1981**

*11 de marzo: ritual a la menstruación.* Fotografias de performance. Autora: Maria Evelia Marmolejo. Crédito: Camilo Gómez. Galeria San Diego, Bogotá, 1981. Fonte: acervo pessoal Maria Evelia Marmolejo.

*11 de marzo* se situa como uma das primeiras performances em que Marmolejo desenvolve um ponto de vista crítico que contesta *La Violencia*<sup>88</sup> que sofre o país onde cresceu, usando em diversas circunstâncias o próprio corpo como território onde aquela violência é impressa ou percebida, para expurgá-la, para denunciá-la. Cada obra realizada nesse período (1980 a 1985) serve para compreender a manifestada raiva e a impotência que Maria Evelia Marmolejo sente em relação ao contexto de extrema violência onde se inserem seus trabalhos.

Essa violência com a qual Marmolejo se relaciona não é exclusivamente dirigida a mulheres, e por isso, seu corpo se torna um signo de denúncia da imposição dos costumes patriarcais que violentam a sabedoria feminina ancestral, a invasão espanhola enquanto colonizadora, a desigualdade, pobreza e exploração injusta dos recursos da América Latina, e as políticas de morte impostas pelos braços armados do governo e pelo paramilitarismo colombiano que produziu uma guerra de baixa intensidade da qual a artista é especificamente vítima.

Nas diversas entrevistas que Marmolejo me concedeu, narra como esse fenômeno de violência e exploração afetou diretamente sua família, seus amigos, colegas e a si própria, que, depois de ser abordada pelo exército sem nenhuma justificativa, se auto exilou na Espanha.

<sup>88</sup> Como mencionei quando tratei da artista Maria Teresa Hincapié, o termo *La Violencia* descreve o conjunto de violências desdobradas do conflito armado colombiano que, a partir da morte do Dr. Gaitán, tornaram-se comuns no país. Esse termo é usado por especialistas das Ciências Sociais e chega a este trabalho através da antropóloga Maria Victoria Uribe. Ao longo do trabalho voltaremos a outras contribuições dela.

O arquivo de *11 de marzo: ritual a la menstruación* é composto por imagens, entrevistas e referências ao trabalho em websites, blogs e redes sociais. A própria artista confessa que a história de sua produção artística está sendo construída e recuperada nos últimos anos, pois sua menção tinha ficado apagada da história das artes colombiana até muito recentemente.

Através da entrevista tive acesso a descrição oral da performance e as primeiras indicações sobre aspectos técnicos do trabalho. Com essa informação e as fotografias realizei uma primeira *reagência* no Estúdio Casa C em julho de 2018.

Nesse primeiro momento, apareceram reflexões que aproximavam do imaginário de violência sexual/física, do estupro, feminicídios, inclusive também dos processos de genocídios que o contexto colombiano, para a década de 1980, atravessava. Esses aspectos nutriram boa parte da elaboração das *materialidades escritas e curatoriais* que desenvolverei no terceiro capítulo, já que de forma bastante visceral, fizeram emergir minhas próprias angústias sobre a guerra de baixa intensidade que vivemos no território latinoamericano, trazendo carne, sonoridade, concretude a estas questões.

Esse incômodo, essa raiva, essa impotência ficou registrada no vídeo que fiz dessa *reagência*. Curiosamente, quando dividi com Marmolejo esse material, ela pôde diferenciar aquilo que ela havia produzido, do que eu propus. Para ela, a performance tinha tido outras qualidades de movimento, menos agressivas, menos tensas.

Imagem 21: reagência *11 de marzo Ritual a la Menstruación*



**11 de marzo: Ritual a la Menstruación. reativação. 2018**

Reagência *11 de marzo Ritual a la Menstruación* por Nirlyn Seijas. Frames de vídeo. Crédito: Nirlyn Seijas. Estúdio Casa C, Salvador, 2018. Fonte: registros para esta pesquisa.

No nosso intercâmbio, Marmolejo incluiu à sua descrição inicial dados sobre som e iluminação impossíveis de perceber nas fotos, junto com outras instruções sobre a qualidade de movimento, os trajetos, as intenções. Para ela, era preciso não perder de vista que o objetivo principal da performance era enaltecer o sangue menstrual como obra de arte, e com isso, deslocá-lo de qualquer preconceito patriarcal com o qual vem socialmente marcado.

Com essas novas informações, realizei uma segunda *reagência* em novembro de 2018, no Espaço Cultural Feminista Casa Rosada. Dessa vez houve algumas testemunhas que vieram nesta noite para a inauguração de um novo mural no espaço cultural. A ação durou uns 8 minutos e foi gravada em vídeo. A diferença entre uma e outra *reagência* foi grande em termos estéticos, técnicos e dos sentidos que surgiram a partir de ambas.

Nesse segundo momento, a respiração, a temporalidade, a luminosidade - dessa vez escuro com luz negra -, a forma do movimento, embora chegando nos mesmos lugares ‘fotográficos’, construíram um corpo muito mais próximo de algo espectral, sobre humano, fantástico. O imaginário que apareceu trouxe paradoxos bem marcantes sobre o corpo-mulher-bicho, a mulher-ritual, a relação fertilidade/morte, sagrado e profano, mulher/deusa, etc.

Imagem 22: reagência 11 de marzo *Ritual a la Menstruación*



Reagência 11 de marzo *Ritual a la Menstruación* por Nirlyn Seijas. Frames de vídeo. Crédito: Alexandra Martins. Casa Rosada, Salvador, 2018. Fonte: registros para esta pesquisa

No caso de *Vedova in Lumini* de Mirella Carbone, a *reagência* aconteceu de forma muito intuitiva. O processo começou num momento crítico em dezembro de 2020, quando meu companheiro atravessou a COVID19 e eu estive em sua casa, isolada, cuidando dele. Comecei

um ritual de finalização de ano no dia 21 com o solstício de verão. Dancei, joguei um oráculo, meditei frente ao mar. No mesmo dia retomei o estudo do arquivo de *Vedova in Lumini*. No arquivo há fotografias, o vídeo do trabalho na íntegra, duas entrevistas da artista, críticas, recortes de imprensa, fotos do meu encontro presencial com ela em dezembro de 2018. Em ambas entrevistas, Carbone relata seu processo de criação, as questões que mobilizaram o trabalho, o contexto sociopolítico de Lima, etc.

*Vedova in lumini* foi realizado pela primeira vez em 1993, em Lima. Segundo Mirella Carbone, sua criadora, é um trabalho-ritual de cura que ela propôs para soltar e perdoar figuras de importância na sua história passada e recente.

É um solo de dança-teatro de 1 hora de duração, realizado em teatros com formato à italiana. Se usam bonecos, todos com o rosto em gesso da Carbone, que representam a mãe, a institutriz do colégio, o primeiro amor, o militar-policial e a própria sombra. Ela constrói uma dança com cada um deles e os senta à mesa de jantar, evocando a ideia de um jantar de virada de ano, onde todo mundo faz revisão de sua travessia pelo ciclo que se encerra. Perto do final, o boneco militar-policial irrompe com violência e autoritarismo, ao que Carbone responde contra atacando até conseguir lançar o boneco pelas escadas, parecendo um homicídio em legítima defesa. O trabalho termina com a queima da própria sombra, numa imagem que remete diretamente aos rituais de queima de ano velho que são comuns na região andina.

O processo de criação ocorreu um ano depois que, por engano, a artista foi presa por suposto envolvimento com a Guerrilha Sendero Luminoso. Naquela época o Peru foi território de ataques tanto das organizações armadas e de sabotagem que compunham e apoiavam o Sendero Luminoso, quanto do braço armado do Estado Peruano, que, em represália às ações perpetuadas pelas guerrilhas, atacava, assassinava e desaparecia centenas de militantes de esquerda, naquele momento aliados à guerrilha. A população do campo e da cidade foi vítima desta disputa, vivendo em terror e angústia durante mais de uma década.

O líder principal de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, morava clandestinamente no primeiro andar do estúdio de dança da coreógrafa e professora Maritza Garrido, que também era envolvida com as operações executadas desde esse local. Mirella Carbone frequentava esse estúdio, dava aulas, ministrava oficinas, ensaiava ali e era parceira de criação de Garrido, sem saber do seu envolvimento com a guerrilha. Nesse contexto, na noite da operação em que a Política de Inteligência peruana capturou Abimael Guzmán, também foi presa Carbone em seu próprio apartamento por suspeitas de envolvimento. Ela estava sendo vigiada fazia algum tempo.

Esteve na prisão, por 15 dias, no mesmo pavilhão em que se encontrava a cúpula maior de Sendero Luminoso. Sofreu violência psicológica tanto dentro da prisão quanto fora, pois familiares e amigos duvidaram de sua inocência, e foi apenas pela intervenção da Embaixada do Equador no Peru, que as investigações contra ela foram realizadas com urgência e foi liberada.

Nas entrevistas, Carbone confessa que esse trabalho a colocou num processo lento de revisão e reflexão profunda sobre disciplinamento do corpo, da sexualidade, a repressão e o autoritarismo da qual tinha sido vítima ao longo da vida. Assim nasceu *Vedova in Lumini*, num exercício de reconhecer, materializar e exorcizar aquilo que introjetado na experiência do corpo, atormentava e reprimia o bem estar da artista.

Imagem 23: *Vedova in Lumini*



*Vedova in lumini*. Frames de vídeo-registro. Autora: Mirella Carbone. Crédito: Jorge Massuco/Hans Stoll. Teatro Aliança Francesa, Lima, 1993.

Revisitar esse arquivo, me aproximou dos procedimentos de criação utilizados no trabalho. Carbone escreve cartas a cada uma destas figuras e traz materialidade a sentimentos e lembranças que precisavam de processamento.

Salvando todas as distâncias entre a experiência dela e a minha, comecei a mergulhar em reflexões sobre as relações com mulheres da minha infância, adolescência e vida adulta; sensações psicofísicas correlatas à autoridade masculina e despertei lembranças das minhas andanças familiares pela cordilheira dos Andes em dias de ano novo.

Sem me dar conta, estava reunindo percepções sobre minha relação tanto com a minha mãe, quanto com as mulheres com as que tinha estabelecido trocas afetivas sexuais ao longo da vida. Foi então quando percebi que a *reativação* já estava começando e empreendi uma *reagência* na qual costurei, ao longo de 3 dias, uma pequena boneca que foi recheada por pequenas cartas que escrevi a essas mulheres oferecendo desculpas, gratidão e soltura, e por cartas do André Trajano, meu companheiro, que também escreveu suas próprias cartas para juntar ao recheio da minha boneca.

Na noite de 31 de dezembro de 2020, queimei-a, junto a Orlando Rodrigues, Patrícia Leitão que também costuraram seus bonecos de ano velho e queimaram-os, numa vídeo-ligação.

Desta forma, a *reagência* de *Vedova in Lumini*, se tornou uma performance-ritual de fechamentos de ciclos, cura, revisão e soltura individual e coletiva. Foram 10 dias de atravessamento da covid19, de conexão com essa forma de construir uma escuta de si e de transmutação de processos pessoais internos, proposta pela *versão de referência*.

Imagem 24: Reagência *Vedova in Lumini*



Reagência *Vedova in Lumini* por Nirlyn Seijas. Fotografias e Frames de vídeo-registros. Crédito: André Trajano e Nirlyn Seijas. Casa de André Trajano, Salvador, 2020. Fonte: registros para esta pesquisa.

#### 2.1.4.3.2 Receitas para a utopia

O último trabalho a partir do qual realizamos *materialidades corporificadas* foi *Receta para el Mal del ojo a los violadores*, de Mónica Mayer. É um trabalho que conheci através do

livro *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte Feminista Latinoamericano*, de Julia Antivil Peña. Conteí com uma colaboração bem ativa e generosa da própria Mônica Mayer que é uma militante pela visibilidade da arte feminista latinoamericana, faz esforços enormes em manter arquivos, acervos, publicações que aglutinem essa produção e, portanto, nos cedeu imagens, relatos e descrições que foram determinantes para a reativação.

De todas as artistas estudadas, Ana Mendieta e Monica Mayer, são as únicas que desde aquele momento se auto intitulavam feministas, mesmo marcando a diferença entre elas e as feministas brancas. Isso as torna pioneiras da arte explicitamente feminista, que se articula com os movimentos de mulheres nos seus territórios de maneira específica, ativista, militante. Por isso, *Receta para el Mal del ojo a los violadores* pode considerar-se um trabalho que aborda literalmente o contexto patriarcal que vitimiza as mulheres através da violência do estupro, e seu texto é uma análise bastante complexa de todos os fatores que são condicionantes para que o estupro seja entendido como uma ação que vincula Estado e políticas institucionais, educação familiar e religiosa, meios de comunicação, praticas culturais e tradicionais, etc.

Assim, *Receta para el Mal del ojo a los violadores* foi realizada em 1983, no Hemiciclo a Juarez, na Cidade do México, durante uma marcha feminista contra a violência de gênero. Segundo Mayer, foi a primeira que teve grande adesão de muitos coletivos de mulheres, tanto de organizações políticas tradicionais quanto de outras coletividades.

Nas duas imagens que pertencem ao arquivo, vemos 3 três mulheres cercadas por um grande número de pessoas que observam em pé e agachadas. As 3 mulheres têm alguns objetos no espaço (caldeirões, vasilhas menores, garrafas e umas máscaras difíceis de identificar). Uma delas parece estar dizendo algo. Aquilo que ela diz é a própria receita que dá nome a ação.

O texto da mesma “después fue publicada tanto en una agenda feminista como en la revista FEM en 1984, en un número dedicado al arte”, como consta no website Pintomiraya dedicado à documentação dos trabalhos de Monica Mayer e outras artistas feministas em México.

Como aconteceu com *Ritual a la menstruación*, a ação foi reagenciada a partir dos relatos de Monica Mayer. Ela descreveu sua lembrança, insistindo em que a “forma” da ação não foi algo que estava no foco delas naquele momento e que já se passaram 40 anos, então não lembrava de muitos detalhes.



*Receta para el mal de ojo a los violadores.* Fotografías de performance. Autora: Mónica Mayer e Maris Bustamante. Crédito: Víctor Lerma. Hemiciclo a Juárez, Cidade do México, 1983

Imagem 26: Texto da *Receta para darle mal de ojos a los violadores*



# Receta del grupo polvo de gallina negra

**Para hacerle el mal de ojo a los violadores,  
o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz.**

Acción plástico-política en el Hemiciclo a Juárez dentro de la marcha feminista contra la violación del 7 de octubre de 1983. Duración: 20 minutos ante 1,000 espectadores.

## Ingredientes:

- 2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
- 20 kilogramo de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
- 1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
- 3 lenguas de mujer que no se somete aun cuando fue violada.
- 1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada.
- 30 gramos de polvo de voces que desmitifiquen la violación.
- 7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
- 1 pizcadel legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.  
Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
- 3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
- 3 pelos de superfeminista.
- 2 colmillos de militante de partido de oposición.
- 1/2 oreja de espontáneo y curioso.

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual usted podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y, finalmente, a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.

**GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA**  
(Fundado el 21 de junio de 1983).  
Maris Bustamante  
Herminia Dosal  
Mónica Mayer



Texto da *Receta para el mal de ojo a los violadores*. Digitalização de revista. Autora do texto: Mónica Mayer e Maris Bustamante. Revista FEM, Cidade do México, 1984.

Sendo assim, tivemos muita liberdade para estabelecer as adaptações que achávamos necessárias para o contexto em que a ação se realizou. Os movimentos, os percursos pelo

espaço, a duração, a temporalidade, intenções, etc. foram inventadas a partir dos vestígios que tínhamos e nossos desejos e resoluções práticas.

A *reagência* aconteceu na Casa Rosada a fins de 2018. Conteí com a colaboração de Naiara Rezende e Brisa Morena para esse momento. Com elas elaboramos uma *materialidade oral* na qual se discutem todos os dados que temos da obra, as possibilidades de *reagência*, as possíveis hipóteses de sentido e problemáticas que poderiam aparecer na realização.

Imagem 27: Reagência *Receta para el mal de ojo a los violadores*



Reagência *Receta para el mal de ojo a los violadores* por Brisa Morena, Naiara Rezende e Nirlyn Seijas. Frames de vídeo. Crédito: André Trajano. Casa Rosada, Salvador, 2018.

Compartilhei o vídeo de registro deste dia com Mayer, que disse que tínhamos captado a ideia inicial e que para ela a materialidade se aproximava bastante à de 1983.

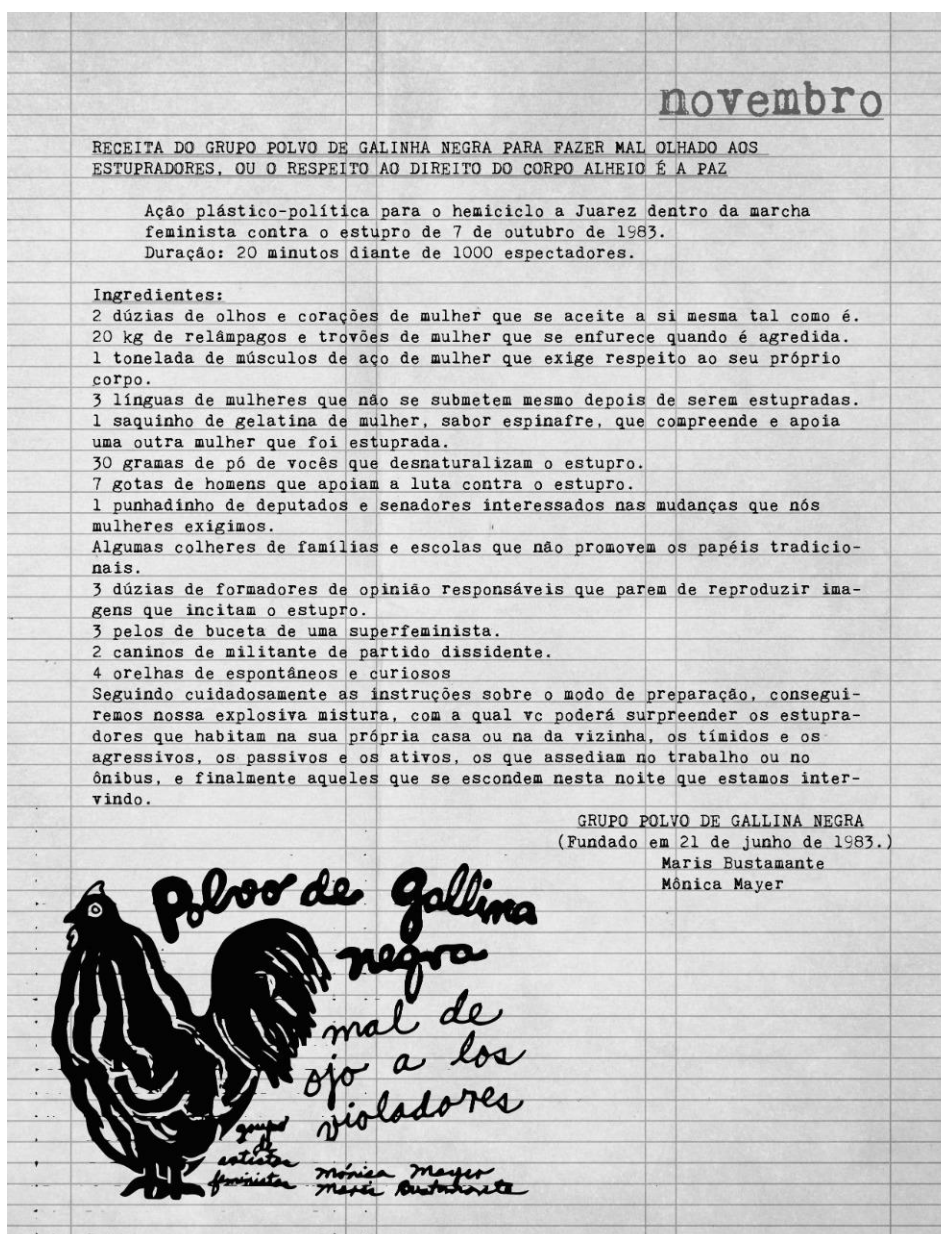
Essa primeira reativação se aproximou, em termos da sensação que restou depois de tê-la realizado, com a reencenação de *Una milla de cruces en el pavimento*. Naquele caso, a força da imagem produzida estava no centro da ação e não num envolvimento psicofísico da performance em si. Nesse caso de *Receta para darle mal de ojo a los violadores*, a força estava no conteúdo mesmo da receita, na força enunciativa do texto em si, também mais do que na ação performativa. Com estes dois trabalhos as reflexões sobre a experiência de fazer ficaram atreladas à eficácia técnica, sendo difícil acessar estados de corpo, *insights* sensíveis ou imagens internas produzidas pela ação da carne em movimento.

Esse quase esvaziamento físico nos estimulou a encontrar outros suportes que pudessem dar mais visibilidade ao conteúdo da receita em si. E então decidi avançar para fins de 2020 com a vetorização da imagem de outra imagem da receita que Monica Mayer me encaminhou pois está melhor diagramada, no seu critério, que foi publicada na agenda da mesma revista

FEM. Fizemos a tradução ao português para poder fazer uma colagem em paredes do bairro do Rio Vermelho.

A vetorização foi feita por Naiara Rezende e a tradução por Brisa Morena e eu. A colagem da Receita aconteceu no dia 26 de dez de 2020. Por conta da pandemia e do isolamento em que me encontrava, a realizei entre as 6 e 8 am, sozinha.

Imagem 28: Publicação na agenda de *Receta para el mal de ojo a los violadores*



Reagência de *Receta para el mal de ojo a los violadores*. Tradução e vetorização de página de agenda. Autora do texto: Mônica Mayer e Maris Bustamante. Agenda FEM, Cidade do México, 1984.

A dinâmica foi simples: imprimir os papéis com a receita, fazer cola natural, sair pelas ruas escolhendo os melhores locais para colar. Meu critério para a colagem foi espaços mais ou menos limpos e visíveis, onde pessoas parassem para esperar alguma coisa. Colei em torno de

30 lambes. Alguns deles ainda estavam colados, depois de dois meses, que foi a última vez que circulei por aquele bairro. A ação foi simples e tranquila.

Imagem 29: Ação de colagem *Receta para el mal de ojo a los violadores*



Reagência de *Receta para el mal de ojo a los violadores* por Nirlyn Seijas. Autora do texto: Mônica Mayer e Maris Bustamante. Bairro do Rio Vermelho, Salvador, 2020.

Como mencionei no início, desse trabalho surgem análises sobre a complexidade do estupro, a visibilização de todos os atores envolvidos no fenômeno e a necessidade de fortalecer o coletivo de mulheres e de transformar a educação socio-política da sociedade. Em conexão com os outros trabalhos, *Receta* é sem dúvida uma exemplar radiografia de como a violência contra as mulheres serve para analisar um sistema inteiro que se sustenta pelo sacrifício de vidas, da saúde, do bem-estar coletivo.

O aprofundamento desses elementos é abordado na *materialidade escrita* que serve de alicerce também à composição curatorial do terceiro capítulo.

Parece importante, nesse momento, salientar que essas categorias de *reativação*, *reencenação* e *reagência* serviram mais como referências do que como fórmulas. Esses refazimentos tiveram dinâmicas específicas que foram também criando interseções, contaminações, fluxos uns com os outros. A ideia de diferenciar essas práticas foi colaborar

com a comunicação com as leitoras, sem reprimir o fluxo das pesquisas e experimentações com *historiografias encarnadas*.

Como relatei, houve algumas *reencenações* que tiveram grande espaço para *reagências*, e pelo menos a *reagência* de *11 de marzo: Ritual a la menstruación* teve aspectos bem aproximados à noção de *reencenação*. Contudo, recupero a força de cada processo que me levou em caminhos diferentes tanto em termos técnicos quanto conceituais e sensíveis.

O que interessa em termos da *Historiografía Encarnada* é que estes processos de reativação em que nos dispomos a mover nossas próprias carnes, medos, dúvidas, em que nos propomos ao risco e ao aprendizado de materialidades históricas, nos concedem o privilégio de ampliar as formas de conhecimento histórico que estamos produzindo, incluindo a dimensão psicofísica, de movimento, de ativação sensorio motora como fonte de conhecimento.

#### 2.1.4.4 Reativações sem corpo?

Há dois trabalhos que não foram nem *reencenados* nem *reagenciados*, dois trabalhos dos quais não desdobrei nenhuma *materialidade corporificada*. É o caso de *Territorio Mexicano* (1995) de Lorena Wolfer e *Has violado?*(2000) de Ema Villanueva.

Ambos trabalhos se aproximam em termos de proposição estética: são instalatórios, o corpo de mulher aparece exposto, nú, amarrado, construindo paradoxos de fragilidade e imponência fortes e comoventes. Por sua proximidade no tempo - 1995 e 2000 - e no território - são realizados, pensados a partir de México, esse trabalhos se somam ao grande contingente de iniciativas que artistas mexicanas utilizam o corpo de mulher como símbolo para denunciar os abusos, as violências, as naturalizações e repressões que sofrem mulheres, no México, e no mundo.

Elas respondem a uma trajetória já longa que veio explorando essas questões com diversas materialidades, mídias, suportes. Só nesta pesquisa, 5 trabalhos são de artistas mexicanas, o que coloca esse território fronteiriço - entre América Latina e América Anglosaxã - como um epicentro para a luta de mulheres pelos seus direitos e pela justiça social, ambiental, racial.

Em *Territorio Mexicano*, Lorena Wolfer jaz deitada, amarrada e despida durante 6 horas recebendo uma gota de sangue no ventre. A performance de longa duração aconteceu em galerias ou festivais de performance entre 1995 e 1997. O ambiente fictício que a obra constrói

remete a salas cirúrgicas; na ação se ouve um som de alarme acompanhado de uma voz em off que diz “Danger, Danger You are Trespassing to Mexican Territory”; e há uma mensagem escrita no teto que diz “Somos todos Priistas em potência” fazendo alusão ao Partido Hegemônico PRI que esteve no poder no México entre 1929 e 2000.

Imagem 30: Território Mexicano.

Território Mexicano.  
Lorena Wolffer. 1995.



*Território Mexicano..* Fotografias de performance. Autora: Lorena Wolffer. Crédito: Martín L Vargas. Museu Carrillo Gil, Cidade do México, 1995.

O arquivo do trabalho, compilado para essa pesquisa, contém estas imagens de referência, uma entrevista com a artista onde declara que a ação surgiu como resposta ao avanço dos feminicídios do México, à tensa relação entre o país e os Estados Unidos da América e à desastrosa gestão do PRI, que na visão dela tem instalado um estado de morte e violações de direitos fundamentais no país.

*Has violado?* de Ema Villanueva, foi uma ação realizada numa galeria na Cidade do México no ano 2000. A artista também jaz despida, amarrada e imóvel num espaço restrito, pequeno, iluminado com luz branca, onde um(a) espectador(a) por vez podia observar a instalação. Todas as pessoas recebiam uma indicação por escrito dizendo: você pode 1. relatar um episódio de abuso sexual que tenha sofrido, 2. realizar um abuso sexual, 3. fazer nada. Também foi realizado em uma galeria da cidade do México, no ano 2000.

No seu arquivo encontramos muito poucos registros. Uma única foto, algumas menções em blogs e livros e a entrevista da artista que é um dos documentos mais importantes pois permitiu melhor aproximação à memória da ação.

Imagem 31: *Has violado?*



*Has violado?* Fotografias de performance. Autora: Ema Villanueva. Crédito: Eduardo Flores. Galeria Caja Dos, Cidade do México, 2000.

Ambos trabalhos pertencem à pesquisa desde o estabelecimento final do recorte. Os planos para suas *reencenações* avançaram em vários momentos até quase ser realizados, mas sempre novas dificuldades técnicas, contextuais e/ou novas leituras surgiram e até a data não pude reativá-los. Contudo, em muitas instâncias de diálogo sobre esta pesquisa estes trabalhos tem sido discutido, suas imagens têm sido compartilhadas, as artistas têm sido entrevistadas e as entrevistas compartilhadas, então, de alguma forma, sua reativação enquanto encontro entre as imagens de referências e novas espectadoras aconteceu também, como explicarei mais adiante.

Como nesta pesquisa, o foco principal é sobre o efeito e reflexões que aparecem após a reencenação ou reagência, cabe entender aqui quais foram as dificuldades e soluções encontradas a esse respeito. A primeira trava foi de ordem técnica. Para a *reencenação* de *Território Mexicano* precisava dos objetos hospitalares e médicos observados nas fotos. Conseguir esses equipamentos não foi fácil. São equipamentos que só se conseguiam dentro de centros médicos, com os quais não consegui dialogar no sentido de emprestarem ou doarem tais objetos para a reencenação. Entrei em contato com algumas pessoas que trabalhavam em pequenas clínicas que poderiam ser mais “desreguladas” mas nunca obtive resposta positiva. O custo de comprar esses equipamentos estava fora dos meus recursos e, alguns destes não eram vendidos ao varejo.

A parte técnica de *Has violado?* não apresentava problemas. Porém, em meados de 2019, depois de já ter feito 7 outras *reencenações*, de ter realizado meu exame de qualificação, e de que a pesquisa havia amadurecido em experiência e complexidade, me preocupava o como criar legibilidade para esses trabalhos na atualidade, na cidade de Salvador, nos espaços de arte que estariam disponíveis para mostrar performances desta natureza. Meu impulso, meu desejo de fazer todos esses trabalhos, de atravessá-los com minha própria carne, se viu de frente com o contexto, que passava por um momento ainda mais tenso e acirrado do que aquele, de 2016, quando iniciei a pesquisa.

Foi então quando comecei uma colaboração com meu amigo e curador Uriel Bezerra, no intuito de juntar forças para compreender melhor como contextualizar esses dois trabalhos na cidade de Salvador, no sentido que não perdessem sua força política por conta das óbvias mudanças do contexto tanto social/político quanto do próprio circuito artístico.

Nossas reuniões e trocas de e-mails giravam em torno da neutralização que esses trabalhos sofreriam dentro de um espaço de arte, como uma galeria ou um museu da cidade, e feitos por uma mulher branca. Não haveria nenhum risco, nenhuma surpresa, nenhum impacto, num país que espetaculariza a violência, o vexame público, o confronto de corpos em óbvia desigualdade de forças e que debocha com as injustiças sociais de todas as ordens. Nesse contexto, os espaços da arte estão, infelizmente, frequentados quase exclusivamente por pessoas do meio artístico para as quais a nudez e exposição de um corpo de uma artista branca, o sangue animal caindo sobre sua pele se tornaria apenas um gesto estético, quase sublime, quase sacro, que não poderia dizer respeito àquilo que, em seu momento, esses trabalhos tentavam



denunciar. Pelo menos, foi isso que nós conseguimos concluir, a partir das questões que nos pusemos.

Num contexto mais específico, a discussão sobre o quê o corpo de mulher branca pode dizer sobre a condição de violência “das mulheres”, estava se aprofundando e radicalizando na cidade. Pessoalmente estava trabalhando no Espaço Cultural Feminista Casa Rosada que era alvo de constantes críticas por sermos a maioria de gestoras mulheres brancas cis, e nosso público ser também composto sobretudo pela classe média intelectualizada branca - ou esbranquiçada da cidade de Salvador. Questionava-se a relevância do que ali acontecia para o contingente de mulheres vítimas das violências que nossas performances denunciavam. Para além do que eu pudesse sentir pessoalmente, da minha opinião ou minha sensibilidade a respeito desses assuntos, percebi que uma *reencenação* precisava cuidar justamente da criação de legibilidades, na tentativa de tensionar aquilo que estava me tensionando.

É certo, somado a isso, que minhas pesquisas sobre a violência contra mulheres na América Latina apontavam que eram mulheres pretas, pardas e indígenas, as que estatisticamente mais sofriam violências. Assim, num contexto atrelado às questões sobre a importância do lugar de fala, oferecer esse corpo branco, não parecia fazer sentido, em termos de denúncia das dinâmicas que vitimizam mulheres nesta região. Sentia que podia ser até ofensivo para determinadas instâncias identificadas com a luta feminista antiracista, pois não seria mais suficiente uma contextualização histórica. Tive, mais uma vez, medo pelos sentidos e as consequências que essas *reencenações* pudessem despertar.

Para criar coerências com toda essa reflexão, a fins de 2019, decidi convocar algumas performers negras para realizar as *reencenações*. O convite foi atendido por duas companheiras. Uma delas, Daniela Lisboa, ao se encontrar comigo presencialmente manifestou que não faria por medo do que poderia desencadear nela em termos sensíveis. Como se sentiria? Quais fantasmas a invadiriam? Faria sentido se colocar nessa posição só por amor à arte? Ela também temia os públicos, as pessoas, o que pudesse mover nelas. Tivemos uma forte e difícil conversa sobre o assunto.

A outra, Inah Oliveira, tinha aceitado fazer as performances. Inversamente a Daniela, Inah sentia que o impacto que teria seu corpo nestas situações performáticas moveria ela e as espectadoras em sentidos inesperados que ela estava disposta e interessada em experimentar. Assim, definimos que estavam então planejadas para acontecer em abril de 2020, ainda em

aberto o contexto em que as faríamos. Mas aí a pandemia do covid19 obrigou ao distanciamento social que se mantém intermitentemente até os dias da finalização desta pesquisa.

Durante os primeiros meses da pandemia, então, pensei em adaptações virtuais às performances, em formas de *reagenciar*, mas à medida que os meses passaram compreendi que não teria fôlego e energia no contexto atual para abordar com a complexidade necessária esses processos de refazimento.

Contudo, como desconsiderar todo o percurso feito junto às artistas autoras, junto aos arquivos? Como desconsiderar as discussões que se criaram em torno desses materiais? Como tirar esses trabalhos do recorte, quando, desde o início da pesquisa constroem discurso junto às outras? Não sinto que faz sentido apagar essa trajetória construída até aqui, mas por outro lado, como contornar essas questões quando o foco principal da pesquisa é justamente o atravessamento psicofísico?

É com essas questões que volto a pensar a categoria de *reativação*, proposta por Phillip Auslander, que dá contornos gerais a essa pesquisa. Para Auslander, todo esse contato com o arquivo já se constitui como *reativação*, pois, embora o envolvimento psicofísico não esteja na sua maior intensidade, houve um processo de pensamento sobre essa legibilidade possível, sobre esses trabalhos no presente, sobre compreender, em parte, o que podiam dizer ao contexto atual.

*Território Mexicano e Has violado?* são trabalhos que pertencem a essa tese de forma excepcional. Encaro o desafio de construir a partir deles *Materialidades escritas* que me permitam incluí-los também nas constelações curatoriais que apresentarei no terceiro capítulo. Mesmo quando o método de abordagem diverge do utilizado para a análise dos outros trabalhos, acredito que é fundamental sua contribuição para a construção dos sentidos dessa tese. *A dança com o arquivo* que deles se desdobra fará diferença para entender até onde essas artistas chegaram, no sentido de visibilizar violências e condições que precisamos transformar na América Latina.

### 2.1.3.3 *Materialidades escritas: o desafio de uma escrita performativa*

Como mencionei no início dessa seção, após apresentar o relato sobre as *reativações*, me debruço na reflexão sobre as duas últimas materialidades que se desdobraram destes processos.

As *Materialidades escritas* são as diferentes experimentações que utilizam a língua escrita para dar visibilidade às questões que emergem do processo historiográfico. É fundamental para este trabalho que se percebam as *materialidades orais e escritas* num lugar de desdobramento, de constelação, de complementaridade em relação às outras (*corporificada e curatoriais*), pois existe o risco de que pensemos nestes formatos como os grandes organizadores do conhecimento, dada a nossa hegemônica percepção de que sem palavra não há conhecimento, lembremos da reflexão de Diana Taylor sobre a sobrevalorização de memória escrita e o logocentrismo.

Diversas reflexões nutrem essa ideia de poder se empoderar da língua, tanto oral quanto escrita, de formas diversas e não somente a imposta pelas hegemonias coloniais. A intelectual feminista chicana Glória Anzaldúa (2009) discute no seu texto *Como domar uma língua selvagem*, o sofrimento de uma população mestiça, no caso a comunidade chicana - mexicanos nascidos e criados nos Estados Unidos -, que sofre apagamento e fragilização de sua identidade através da discriminação que se estabelece sobre sua forma de falar, sobre palavras usadas, as formas de criar as sentenças, das expressões que utilizam, etc. As chicanas são discriminadas pela comunidade hispânica, nascida e crescida na América Latina por não falar um “correto” espanhol, e de forma mais incisiva, em termos das consequências sócio-políticas, são discriminadas pelas estadunidenses por não falar um “correto” inglês. Anzaldúa ainda apresenta o fenômeno de autocensura que as chicanas, então, adotaram como medida de proteger-se dessa discriminação. Frente a isto, Anzaldúa responde afirmando seu lugar de mestiça, com língua mestiça, escrevendo e falando os diversos dialetos com os quais se sente identificada e que representam uma forma específica de estar e ser no mundo.

Encontro na metáfora da escrita e da oralidade desde o território mestiço, um vínculo com os diversos territórios dos quais essas *materialidades escritas* precisam dar conta. Dar conta dos impulsos ativistas que imprimem desconforto, incômodo e desobediências as minhas palavras, dos impulsos artísticos que tomam para si o poder de criar passagens, imagens, sensações dos processos de refazimento atravessados, e das necessidades de comunicação acadêmica, por também ser o território que serve de plataforma para todas as experimentações dessa tese. Cada um desses ambientes tem uma língua e identidade própria, que às vezes se repelem entre si, e que parecem infranqueáveis.

A partir de um outro ponto de vista, a filósofa brasileira Katia Muricy (2017), no seu texto *Ecce homo: a autobiografia como gênero filosófico*, defende a dinâmica da escrita de si,

do “relato de si por pela própria sujeit[a]”, a escrita autobiográfica, que expõe aqueles aspectos do sensível e íntimo da autora, como gênero legitimamente filosófico que pode oferecer profundas modificações à forma como construímos o conhecimento humano na atualidade. Seu objetivo fundamental é mostrar os paradoxos que enriquecem esse tipo de escrita, pois evidenciam aquilo que está além das verdades irrefutáveis, e acham nesse paradoxo sua maior força filosófica.

[...] entende-se a autobiografia como exercício de conhecimento de si pelas vias da expressão escrita ou como exteriorização de uma consciência íntima que, se projetando no papel, adota uma nova consistência e faz surgir, entre aquele que escreve e o escrito, um terceiro personagem – o eu narrado. As questões estruturais da autobiografia – como, por exemplo, as concernentes à sinceridade do autor, à fidelidade e à adequação do representante e do representado, do retrato e do retratado –, todas elas, demandam uma problematização, involuntária ou não, implícita ou explícita, de sua própria forma paradoxal. (MURICY, 2017, p.9)

No texto ela discute que essa escrita sobre a experiência de quem escreve poderia parecer inadequada, aos olhos de quem defende uma filosofia da “verdade”. Contudo, a autora insiste em que o gênero existe com frequência dentre os mais respeitados filósofos da história da cultura ocidental, desafiando desde o interior da empresa moderna, as próprias formas em que temos construído nossos saberes:

[...] as “escritas de si” da filosofia helenística, as *Confissões* de Agostinho, os *Ensaios* de Montaigne, as *Confissões* de Rousseau e mesmo, contemporaneamente, *As palavras*, de Sartre, ou *Infância em Berlim*, de Benjamin. Qual o valor filosófico desses escritos? São apenas curiosidades de valor secundário e devem ficar à margem de suas obras indiscutivelmente filosóficas, iluminando o autor mas não o pensamento? Ou seria a introspecção, em suas diversas inflexões, a condição de possibilidade da filosofia? Agostinho, em suas *Confissões*, advertira contra a “a tentação da exterioridade”, uma vez que é unicamente no espaço interior do homem que a verdade pode ser encontrada. Remonta a Platão o “conhece-te a ti mesmo” como injunção à prática de uma espécie de introspecção epistemológica para que o filósofo possa encontrar, nas ideias, o seu próprio ser. Ou seja, o centro de gravidade da atividade filosófica é a reminiscência: passagem do sensível ao inteligível, e reencontro do filósofo com as ideias eternas imersas em sua memória profunda (MURICY, 2017, p. 11)

Interessa esse ponto de vista porque, em toda a escrita da tese, mas especialmente nas *materialidades escritas*, será exposto aquilo que me acontece enquanto produtora de conhecimento, de um conhecimento que se desdobra da experiência sensível das *reativações*, mesmo quando esse aponta caminhos imprevistos pelo fluxo central da pesquisa. Aqui, de forma mais incisiva do que nas outras partes, me abro pessoalmente, com aquilo que é urgente,

às vezes sendo superficial, às vezes sendo intensa, às vezes mostrando meus medos, minhas perguntas, minhas angústias.

Sendo assim, reconheço que se nas *materialidades corporificadas* há uma profunda escuta de si, uma sensação de “agoridade” extrema, uma sensação de estar vivendo uma experiência de conexão psicofísica que atravessa temporalidades e corpos antes desconexos; nas *materialidades escritas*, existe uma escrita de si que se dirige ao compartilhamento, à confissão, ao se dar conta e organizar com palavras aquilo vivido, para aproximar as outras pessoas com quem eventualmente esses textos vão se encontrar.

É uma escrita que tem o interesse de deixar rastros, vestígios de mim, em formas menos maciças do que uma tese acadêmica como essa, mas que ainda assim, possam dar pílulas destas *historiografias encarnadas* que escrevo com todas minhas línguas. Como disse antes, todas essas materialidades vão fazer parte da constelação que forma o arquivo de cada um dos trabalhos estudados, deles em conjunto, e também fazem parte do meu arquivo encarnado pessoal. Essas escritas são uma pista que me vincula a esses trabalhos e me vincula, ao mesmo tempo, às outras produções que farei no futuro. São mais uma das tantas mensagens que colocamos dentro de uma garrafa de vidro e lançamos ao mar.

Recupero para complementar essa reflexão, uns últimos apontamentos da intelectual estadunidense Peggy Phelan, que no texto *A ontologia da performance* (1997) discute o quanto a dinâmica da performance exige que uma escrita que a ela esteja relacionada se pense de forma diferenciada. Para ela, a performance é a arte da desapareição, pois depois de acontecida não poderá ser reproduzida, recuperada, preservada, e por isso “a performance ao vivo mergulha na visibilidade num presente maniacamente carregado - e desaparece na memória, no reino da invisibilidade e do inconsciente, onde escapa à regulamentação e ao controle. A performance resiste às circulações financeiras equilibradas. Nada poupa; apenas gasta. (1997, p.173).

Sendo assim, a autora instiga a pensar que uma escrita que se coloca do lado da performance - nem à frente nem atrás - teria que ser uma escrita também performativa, no sentido em que é uma escrita que não constata, que não diz uma pretensa verdade sobre, que não descreve no sentido de “dar fé” da existência de alguma coisa. Quando usa a descrição o faz para abrir ao espaço daquilo que também é dúvida, que é desapareição, que é memória e esquecimento, pois é a descrição de alguma coisa que foi experimentada de forma única e intransferível pela sujeita que escreve. É uma escrita performativa no sentido em que narra

aquilo que quem escreve vivencia, promete, performa. Essa escrita é apenas constatação dela mesma e não do objeto com o qual se relaciona. Fala de si. Fala do que lhe acontece. Promete. Aciona.

Aqui, Phelan traz uma última questão sobre a escrita performativa que se torna particularmente relevante para essa *historiografia encarnada* com mulheres artistas do corpo. Ela afirma que “a relação da mulher com o modo performativo da escrita e da fala é particularmente forte porque à mulher não é garantido o luxo de fazer promessas linguísticas dentro do falocentrismo, uma vez que frequentemente ela é precisamente aquilo que é prometido” (1997, p.176).

Essa dimensão generificada confere importância e compromisso às materialidades escritas de uma *historiografia encarnada* sobre mulheres latinoamericanas, produzida por mulheres no presente. Aqui escrever performativamente significa ocupar um lugar no tempo e no espaço. Deixar de ser o objeto prometido e se tornar sujeita que se conhece a si mesma e as outras através da potência da experiência vivida, encarnada e compartilhada.

Em todos esses sentidos, as *materialidades escritas* numa *historiografia encarnada*, são experimentações sobre as formas de escrita, sobre sua dinâmica, sobre as imagens e sensações que evoca, sobre criar formas de comunicação alternativa que jorram da fonte da memória, da experiência e do refazimento.

Ainda em 2019, pensando em quais suportes usar para sistematizar tudo o que estava sendo vivido nas *reativações*; depois de ter realizado o exame de qualificação no qual a banca me indicou a experimentar com formas ainda mais poéticas, sensíveis e pessoais de escritas; tive a oportunidade de participar de um Congresso da UFBA, onde aconteceu uma feliz conexão.

Uma estudante de graduação da qual, infelizmente perdi o nome, apresentava um trabalho que ela vinha desenvolvendo sobre as obras de Lygia Clark. Para organizar aquilo que ia lhe acontecendo no processo ela escrevia cartas endereçadas à própria Lygia. A estudante nos leu, então, duas cartas. Me comovi. Sua leitura suave e profunda nos aproximava de forma muito íntima e nos fazia imaginar uma Lygia Clark capaz de ler e também se comover com as palavras da estudante. Foi ali que relembrei a potência da escrita epistolar, sua sensibilidade, seu senso de intimidade, sua capacidade de nos abrir. Afinal, no meu imaginário a troca de cartas significava não apenas a troca de relatos, mas a troca de confidências.

A partir desse momento, decidi elaborar escritas epistolares - cartas e mensagens - endereçadas às artistas autoras, nas quais relato, de forma completamente pessoal e íntima, a experiência desses processos de refazimento, traçando conexões sensíveis entre imagens, fluxos de movimentos, ativações das memórias e os relatos sobre as *versões de referência*.

A escrita em forma de carta permite a emergência de *insights*, que, embora mediatizados pela palavra, criam uma interlocução direta entre as gerações de criadoras envolvidas no processo de refazimento. Nelas incluí minhas anotações dos diários de bordo, trechos das materialidades orais e o fluxo espontâneo que surge na própria hora da escrita, permeada pelo contexto que estava vivendo no momento. Assim, estas cartas têm tons, durações, linguagens e idiomas diferentes. Aqui um trecho da Carta a Maria Teresa Hincapié:

A primeira questão que surgiu para mim foi o “paradoxo do trabalho” pois nessa ação, ao mesmo tempo que vinham sentimentos de trabalho artesanal, cuidadoso, com minúcia, essa ideia do trabalho que “dignifica a alma” e que nos conecta, também vieram ideias do trabalho sem sentido, sem pensar, em objetivo, trabalho tradicional que nunca acaba, acompanhado de sensações de exploração, trabalho forçado, trabalho servil, trabalho em série, trabalho por obrigação, indesejado.

Constantemente pensava nessa organização dos objetos como uma espécie de trabalho sacrificial, não entendia seu objetivo, e pela natureza dos objetos (objetos femininos, domésticos, íntimos) também aparecia a ideia da divisão sexual/generificada e racializada do trabalho. Pensava que sendo uma mulher de pele clara, a ação conduz-nos à ideia de uma mulher confinada, encerrada na organização de coisas de casa, dentro de um espaço fechado, um manicômio, um centro psiquiátrico, um asilo, uma “lar”, isolada. Lembrei de Psique, que tem que fazer tarefas extremamente repetitivas, dilatadas e que requerem muito cuidado para receber a ajuda divina. Mas se a ação fosse realizada por uma mulher não branca, a imagem nos levaria inevitavelmente à ideia de cuidados servis (muitas vezes mal remunerados ou escravos) que mulheres têm que ter com objetos e propriedades dos poderosos. Acho que quem está vendo não consegue se incomodar com essas coisas, mas daqui de dentro esses pensamentos não são nada confortáveis<sup>89</sup>. (SEIJAS, 2021-a, p.2, tradução minha)

---

<sup>89</sup> La primera cuestión que surgió para mí la voy a llamar de la “paradoja del trabajo” pues en esta acción al mismo tiempo que se me venían sentimiento de un trabajo artesanal, cuidadoso, minucioso, aquella idea de trabajo que “dignifica el alma” y nos conecta, también venían ideas del trabajo sin sentido, sin pensar, sin objetivo, trabajo tradicional que nunca termina así como también sensaciones de explotación, trabajo forzado, trabajo servicial, trabajo en série, trabajo obligado, indeseado.

Constantemente pensaba en esta organización de los objetos como una especie de trabajo sacrificial que no sabía realmente cuál objetivo tenía y por la naturaleza de los objetos (objetos femininos, domésticos, íntimos) también aparecía la idea de la división “sexual/generificada” e racializada del trabajo. Pensando en que siendo una mujer con la piel más clara me acercaba más a la idea de una mujer confinada, encerrada en la organización de cosas de casa dentro de un espacio cerrado, un manicomio, un centro psiquiátrico, un asilo, un “hogar”, aislada. O al estilo, Psique, que tiene que hacer tareas extremadamente repetitivas, dilatadas y que requieren extremo cuidado para recibir la ayuda divina. Pero si esta acción fuese realizada por una mujer no blanca la imagen nos llevaría inevitablemente a la idea de los cuidados serviciales (muchas veces mal o esclavos) que las mujeres tienen que

Algumas destas cartas foram respondidas, outras não, ou ainda não. Nas respostas que recebi há, nitidamente, um senso de associação, de mútuo reconhecimento, de apreço pelo percurso construído, que estimula, sem dúvida, outras éticas envolvidas no fazer historiográfico:

Cara Nirlyn,

Como estou comovida com o que você escreveu! Uma carta como esta não é recebida todos os dias, talvez porque nela eu leio, não só sobre a coreografia, mas porque tendo dançado "Alguns momentos, algumas mulheres", você sentiu a força de oposição da mulher que se move pelo "deve ser", que a tira de si mesma. Neste momento também estou reconstruindo a coreografia, devido a um pedido que me foi feito, para falar sobre a dança que fiz nos anos oitenta; Pela primeira vez, não estou dançando a coreografia, devido a uma lesão no joelho. E estando atenta de fora, senti o cansaço de que fala e o lugar por onde cada mulher se move, correndo desesperadamente para alcançar o que está longe delas. Também pensei naquela dançarina, que fui nos anos oitenta, cheia de energia e coragem. E eu também percebi que essa dança coletiviza as mulheres, eu estava falando sobre isso alguns dias atrás.

Agradeço muito àquelas que, como você, dançam esta peça. Tenho pensado muito em você, talvez, por isso te acordei para me escrever esta carta, que se me der permissão, gostaria de lê-la amanhã, como parte da mesa. Sua reflexão me parece muito importante. Devo confessar que chorei por vários momentos, de gratidão, de carinho, de choque pelo que você fala.

Algum dia nos veremos fisicamente e, se possível, organizaremos um workshop aqui no México, para praticar o que você está trabalhando.

De momento, também te agradeço. Abraços, Cecilia<sup>90</sup>. (APPLETON, 2019)

Escrevi ao todo 11 cartas. Pretendo usar extratos delas como textos interlocutores para a construção do terceiro capítulo que é em si, o exercício de constelação curatorial, pois é nestas cartas onde se organiza, se sistematiza, se expõe de forma discursiva o conhecimento que das *reativações* se desdobra, deixando visível âmbitos sensíveis não previstos numa leitura apenas

---

tener con los objetos y propiedades de las/los otras. Creo que quién está afuera no logra llegar a incomodarse con esto, pero desde adentro estos pensamientos no son nada cómodos

<sup>90</sup> Querida Nirlyn,

¡Qué conmovida estoy con lo que escribiste! Una carta así, no se recibe todos los días, quizás porque en ella leo, no sólo lo referente a la coreografía, sino porque al haber bailado "Algunos instantes, algunas mujeres", sentiste la fuerza contestataria de la mujer que es movida desde el "deber ser", que la sacan de sí misma.

En este momento, yo también estoy re-construyendo la coreografía, debido a una petición que se me hizo, para hablar de la danza que hice en los ochenta; por primera vez, no bailo yo la coreografía, debido a una lesión en rodilla. Y al estar atenta desde afuera, sentí el cansancio del que hablas y el lugar donde cada mujer se mueve, corriendo desesperadamente por alcanzar lo que está lejos de ellas. También he pensado en esa mujer-bailarina, que fui en los ochenta, llena de energía y de coraje. Y también me he dado cuenta de que esta danza colectiviza a la mujer, de esto hablaba hace un par de días.

Me encuentro muy agradecida con quienes, como ustedes, bailan esta pieza. He estado pensando mucho en ti, tal vez, por eso te desperté para que me escribieras esta carta, que si me das permiso, me gustaría leerla mañana, como parte de la mesa. Me parece muy importante tu reflexión. Debo de confesar que si lloré durante varios momentos, de agradecimiento, de cariño, de conmoción por lo que dices.

Algún día, nos veremos físicamente, y si se puede, organizaremos un taller aquí en México, para practicar lo que estás trabajando.

Por el momento, yo también te doy las gracias. Abrazos, Cecilia



visual dos trabalhos. Por isso, têm um papel privilegiado como alimento para a elaboração das últimas materialidades: as *constelações curatoriais*.

### 2.1.5 Constelações Curatoriais: o processo de criar legibilidade

As *constelações curatoriais* são montagens feitas com imagens e palavras elaboradas a partir de todas as outras materialidades e postos em relação com outras discussões, propostas, acontecimentos que as potencializam, as aprofundam, as fortalecem. São plataformas de criação de legibilidade de todo o material processado para permitir seu compartilhamento e recontextualização, juntando pedaços que aparentemente distantes se aproximam e se vinculam, criando outros sentidos.

Faz mais de uma década que me aproximei das práticas curatoriais e comecei a experimentar com esses discursos que, às vezes invisíveis, emergem da junção de diversos trabalhos de arte. Entre 2012 e 2014 escrevi minha dissertação de mestrado intitulada “práticas curatoriais como possíveis ações políticas”, que partiu da interlocução com 17 curadoras(es) latinoamericanas. A partir desses intercâmbios construí uma caracterização do que significava a prática curatorial entre nós:

A prática curatorial é um campo de ação que, simultânea e articuladamente, pesquisa um grupo de obras e/ou de artistas; integra reflexões teórico/intelectuais junto às discussões sobre os contextos em que trabalha; estabelece certos critérios para criar o esqueleto conceitual e técnico da mostra; seleciona obras na base desses critérios; organiza as obras na plataforma de apreciação de forma determinada; leva à frente as operações técnicas necessárias para a realização do projeto geral; produz um discurso e posicionamento que considera o contexto desde diferentes ângulos (geopolíticos, sociais, artísticos, infraestruturais); promove relações potencializadoras entre artistas, entre obras, e com os públicos. (SEIJAS, 2014, p. 49)

Sendo assim, as práticas curatoriais aglutinam diversas ações que também foram desenvolvidas ao longo desta pesquisa de doutorado: pesquisei e escolhi um grupo de trabalhos artísticos, aproximei reflexões intelectuais com as quais esses dialogam, criei um arcabouço conceitual para dar alicerce e legibilidade para tudo o que se vive e afirma; considerei os contextos; resolvi as questões técnicas para a plataforma de compartilhamento existir materialmente.

O que estou chamando agora de *constelação curatorial*, focaliza então, nesta produção de posicionamento e de discurso que promove relações potencializadoras entre as obras, as

artistas, as intelectuais, a pesquisa e suas descobertas. É o momento de dar espaço à tomada de postura, à síntese, à tese. É aqui que como pesquisadora, como artista e como curadora, junto toda essa experiência e crio uma plataforma na qual torno visível, através de uma narrativa múltipla, aquilo que acredito que é relevante sobre todo o material levantado, encarnado, processado.

Tradicionalmente uma curadoria vira uma exibição, um festival, um encontro de artistas e de obras. Em algumas ocasiões essas exposições produzem publicações, catálogos, revistas em papel que reúnem textos de diversas autoras, com as imagens que foram vistas no trajeto da mostra artística. Assim como nesses casos em que a experiência viva vira papel, aqui também haverá muita materialidade *escrita* e imagética, tornando-se apenas uma plataforma audiovisual para quem tiver acesso *online* pois verá trechos de vídeos que apresentam movimentos que o papel esconde.

Essa *constelação curatorial* acontece aqui, no terceiro capítulo. É uma mostra bidimensional desta *historiografia encarnada* que inclui imagens de arquivo, imagens das reativações, trechos das materialidades escritas, trechos e pensamentos entretecidos de abordagens de intelectuais que dialogam com esses assuntos, e outras criações que nesse exercício compositivo foram se somando, para criar uma montagem que se torna discurso, que se torna um manifesto com visualidade estética construída no fluxo entre palavras e imagens. É assim, uma escrita interrompida por imagens, enxertada por trechos de outros textos, alimentada por poesias e por movimentos de reverberação.

Infelizmente, não tenho conhecimento de arte gráfica. Então essa constelação poderá ser um rascunho, um plano, de uma exposição posteriormente aprimorada com a sensibilidade e técnica de artistas gráficas e visuais com que as que ocasionalmente venha a colaborar.

E é por essa natureza mais escrita que são interessantes as reflexões de Didi-Huberman sobre o ensaio como forma de montagem e da montagem como produtora de legibilidades, pois, inspiram a maneira em que se podem tecer palavras-sensações, palavras-intuições, palavras-conceitos e imagens-registros, imagens-memórias, imagens-testemunhas. Didi-Huberman dialogando com Adorno afirma que

Um ensaio [...] é uma construção de pensamento capaz de não se fechar em categorias lógico-discursivas estreitas. Isso só é possível devido a uma certa “afinidade com a imagem”, diz ele. Por visar “uma intensidade maior do que a condição de um pensamento discursivo”, o ensaio funciona por conseguinte

- esta será, pelo menos, minha própria hipótese de leitura- à maneira de uma *montagem de imagens*. Adorno nos diz que ele rompe excessivamente com as famosas “regras do método” cartesianas. O ensaio exhibe, contra essas regras, uma *forma aberta* do pensamento imaginativo onde jamais ocorre a “totalidade” enquanto tal. Assim como na imagem dialética em Benjamin “a descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito em suspenso”. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 108)

Essas *constelações curatoriais*, então constroem narrativas escritas (em prosa, em mapas, em tabelas) e visuais (colagens de imagens e palavras) que só aparecem de forma explícita pela relação de aproximação de umas imagens com outras, de umas ideias com outras, de umas sensibilidades com outras. Essa associação permite, pela dinâmica comparativa e reiterativa, a aparição de hipóteses de sentidos e de outros conhecimentos aparentemente invisíveis antes.

Por isso, a *constelação curatorial* é um ensaio que faz emergir questões e sentidos que os trabalhos, conceitos, lembranças e palavras separadamente não teriam. Se constitui em experiência intelecto-sensível aberta, cheia de vazios, curvas, quedas, vôos, acidentes que não perdem, nessa dimensão pessoal, sua legibilidade e sua capacidade de tomar posição, de dizer alguma coisa e de ser compartilhada.

Aqui a montagem de palavras, conceitos, imagens, lembranças procura ser generosa e legível. Em outras palavras,

A legibilidade advém da montagem: a montagem considerada *como forma e como ensaio*. A saber, uma forma pacientemente elaborada, mas não fechada na sua certeza (sua certeza intelectual: “isto é o verdadeiro”, sua certeza estética: “isto é o belo”, ou certeza moral: “isto é o bem”). Como pensamento elevado a altura de uma cólera, ela corta, toma posição e torna legível a violência do mundo. (DIDI-HUBERMAN, 2018 p. 110)

Violência esta que deve ler-se em muitas partes, como a assombração que é, deixando aparecer a angústia e o desassossego que se introduz nesta equação feita por mulheres, mas sem tornar-se absoluta o suficiente como para abafar sinais das nossas existências e nossas esperanças, sonhos e construções.

Contudo, será fundamental estar alerta a que palavras e imagens aqui não tem uma relação ilustrativa, constatativa ou explicativa. A relação dialógica é bem vinda frente ao risco de defender [...] “resolver os problemas da imagem pela palavra”, isto é, *reduzir* as imagens a uma palavra que as redimiria, e *construir* sua legibilidade, seu próprio valor de anamnese e de conhecimento, por um trabalho de montagem (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 66)

Consequentemente,

Se a montagem é uma operação de legibilidade, supõe-se que não se pode reduzir nenhuma de suas dimensões constitutivas [...] não se “resolvem” os

“problemas da imagem” pela escritura ou pela montagem. Escritura e montagem permitem, antes, oferecer às imagens uma legibilidade, o que supõe uma atitude duplamente dialética (na condição, certamente, de compreender com Benjamin que dialetizar não é sintetizar, nem regular, nem “resolver”): não cessar de arregalar nossos olhos de crianças diante da imagem (aceitar a provocação, o não saber, o perigo da imagem, a falha da linguagem) e não cessar de construir, como adultos, a “conhecibilidade” da imagem (o que supõe o saber, o ponto de vista, o ato da escritura, a reflexão ética). *Ler é ligar* essas duas coisas - *lesen*, em alemão, quer justamente dizer: ler e ligar, recolher e decifrar-, como na vida de nossas faces nossos olhos não cessam de se abrir e de se fechar. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.69- 70)

Por isso, na *Historiografia encarnada*, as *constelações curatoriais* vão em direção a dar visibilidade a isso que vemos nas imagens e que queremos agir no presente. E essa montagem curatorial poderá ser uma forma dessa presença no agora, tornando-se mídia através da qual esses discursos confluem transparecendo contradições, sentidos paradoxais, desejos reprimidos, inocências antes não identificadas, pontos cegos, limites, mas sobretudo, emergindo com o trabalho de se dar conta, de abrir os olhos, de abrir a percepção para as potências que teriam passado despercebidas e que se dirigem à transformação ou aprofundamento do futuro.

Para lidar com esses trabalhos parece indispensável que a *constelação curatorial* possa gerar espaço de legibilidade no presente, quer dizer, que pela forma em que as informações, as imagens, os pensamentos são apresentados no presente, possamos produzir capacidade de verdadeiramente ler, ouvir, perceber.

Para isso, referindo-se as imagens históricas-artísticas que tem sido produzidas sobre o holocausto, Didi-Huberman (2018a) afirma que é preciso

reinventar [...] uma arte da memória capaz de tornar *legível* o que foram os campos, fazendo com que trabalhem em conjunto as fontes escritas, os testemunhos dos sobreviventes e a documentação visual à qual os historiadores compreendem, hoje, que é necessário dar uma atenção tão específica quanto contextual, ainda que seu material desorienta ou que sua aparente evidência agrave o perigo de uma má interpretação (p. 18).

Nesse sentido o filósofo se aprofunda para convocar a busca do que ele chama de “ponto crítico” das imagens de onde surgiria a capacidade delas para serem lidas, contextualizadas, reatadas de forma a associá-las a outras legendas, outras leituras, outros contextos através dos quais esse “ponto crítico” fica evidente, vivo, urgente.

No caso específico desta *historiografia encarnada* sobre essas 11 artistas latinoamericanas que se colocaram contra o patriarcado e sua violência, o exercício curatorial abriu alguns caminhos de reflexão possíveis, a partir dos quais se podem começar a colocar perguntas.

Por um lado, apareceu um grupo fértil de estratégias estéticas com que essas artistas materializaram seu discurso: Alteração física dos signos, símbolos e estereótipos; uso do sangue para instalar paradoxos e contradições, através da modificação da cor, de estado, de uso, de espaço, etc; utilização do risco físico para ativação de identificação e empatia nas testemunhas; utilização do imaginário utópico e subversivo; utilização de instruções, receitas, orações para convocar o sentido de prescrição; utilização da temporalidade e duração (acelerações, dilatações, pausas, concentração) de formas extra cotidianas; utilização da repetição e o volume como estratégia reiterativa de reafirmação, acumulação, força; ausência física como indicação de onipresença da morte, do luto, da memória. Separadamente essas imagens podem, talvez, passar despercebidas, mas na montagem que inclui as reativações e seus desdobramentos, esses pontos álgidos, esses sintomas podem ser olhados com atenção.

Por outro lado, nessa *constelação curatorial* apareceram respostas para perguntas que orientam esta pesquisa: de que forma artistas latinoamericanas responderam a contextos autoritários e necropolíticos que as violentavam pessoal e coletivamente? Quais conhecimentos emergem de processos de construção desta *historiografia encarnada*? O que a dança e a performance tem a dizer sobre a vida de mulheres nesta região? Como isso nos interpela como artistas, ativistas, feministas, latinoamericanas? Quais ações podemos desdobrar para transformar primeiro a si e depois as outras e outros?

Assim, construí esse capítulo numa escuta muito atenta ao que as *materialidades corporificadas, escritas e orais* foram me oferecendo. Construí vários mapas mentais entendendo as relações entre umas imagens e outras, entre umas sensações e outras, entre reflexões que se fazem na dança e as que se fazem na leitura ou na escritura.

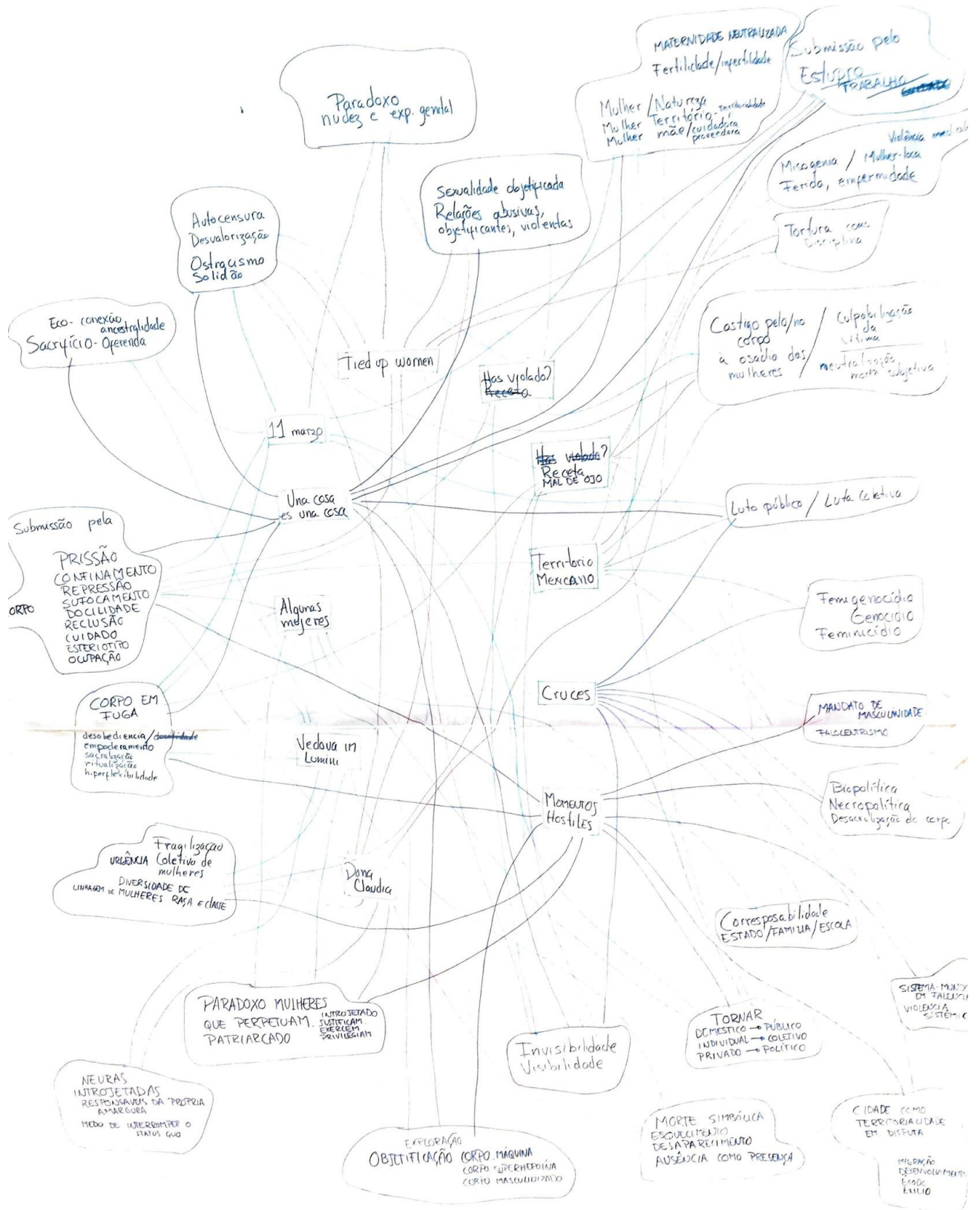
De cada carta escrita extraí os assuntos mais urgentes e fui entendendo que havia grandes temas que emergiam. Assuntos se repetiam, imagens ou gestos que levavam a imaginários parecidos. Luto, morte não natural, confinamento, corpo em fuga, mulher-animal, mulher-doente, disputa, censura, autocensura, castigos à ousadia, nudez como exposição verso nudez como afirmação, corresponsabilidade social pelo efeito individual, etc., fizeram parte de um dos grandes mapas que ocuparam por semanas as paredes do meu apartamento.

Essas conexões foram reorganizadas junto às reflexões de intelectuais feministas que têm dado nome e organizado com dados históricos, sociológicos e antropológicos aquilo que as artistas organizaram com suas ações, ideias, corpos. Desta forma, as perguntas que motivam essa tese foram respondidas através de uma constelação curatorial em que se conectam família nuclear, propriedade privada, confinamento, solidão e exaustão de mulheres como projeto de

isolamento, desempoderamento e neutralização das populações; introjeção do mandato patriarcal para o enfraquecimento do coletivo de mulheres; simetria mulher-natureza como signo fundamental que justifica a objetificação, extrativismo e escravidão; estupro e a impunidade que o circunda como arma estratégica de submissão moral e política de mulheres; assassinato e desaparecimento de corpos como mensagem de dominação de territórios; violência de Estado, braço legal e ilegal armado dos Estados e conglomerados multinacionais, suas operações para destruir o tecido social através da destruição também de mulheres.

Neste sentido, o desafio desse terceiro capítulo será criar uma forma em que as imagens, os gestos, os textos, os enlaces, deem conta de criar a legibilidade necessária para a melhor compreensão das questões que estes trabalhos e esta pesquisa levantou.

Imagem 32: mapa mental associações de reativações



Autor e Crédito: Nirlyn Seijas Fonte: registro para esta pesquisa

Segundo Didi-Huberman (2018a) a construção de legibilidades poderá atentar para seis fatos da legibilidade que ele identifica nas imagens históricas-artísticas produzidas sobre o

Shoah. Esses fatos de legibilidade orientam a construção das *constelações curatoriais* pois instala âncoras para tecer mais cuidadosamente - a modo de uma ética da montagem- a composição que se faz entre os diversos elementos postos em relação.

O primeiro fato diz respeito à autoria dessa historiografia. Não há uma única autora nesse trabalho. Não sou eu. Nem quem captou as imagens. Nem quem as dançou. Nem quem as criou. “Não há autor[a] uma vez que as pessoas que vemos nesse filme não são personagens, nem as “criaturas” daquele que os filma. Aqui, o ser filmado não pertence àquele que filma, e, até mesmo lhe resiste para sempre” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 56) É uma história construída pela carne de todas as envolvidas, mas nenhuma reclama para si uma autoria porque isso seria retirar sua potência coletiva, deslegitimar a multiplicidade e a particularidade dos riscos envolvidos na produção de imagens e palavras, e sucumbir à lógica do poder que esses movimentos pretendem denunciar, transformar.

“O segundo fato de legibilidade toca a questão da *prova* visual: o filme de 1945 foi inicialmente pensado de acordo com o que a língua inglesa chama de *evidence*, modo de dizer que uma prova é algo que deveria poder ser visto” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 56). Desta forma, cada imagem, cada palavra, cada movimento está ali para construir uma forma de fazer visível algo que precisamos ver na atualidade, como parte do que somos, que nos constitui, seja em termos de memória, seja de conhecimento, seja de experiência, repertório, etc. Essa *constelação curatorial* se torna então um instrumento que prova que essas pessoas ocuparam um lugar e um tempo vivendo aquilo que nos diz respeito tanto que está agora visível frente a nós.

Um terceiro fato de legibilidade concerne justamente àquilo que a “evidência” das imagens não dá nenhum acesso direto. Além da prova, há a provação: além da evidência visível, há o ar das imagens, *Atmosphere* e *Stimmung* ao mesmo tempo. [...] ‘reinava ali um fedor de carniça gangrenados, o fedor piorava’ [...] ‘a tensão era inimaginável: era como um barril de pólvora ou um campo minado. Teria sido um drama se apenas um deles tivesse emitido uma objeção’ (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.57)

Então, parte do trabalho de montar umas imagens nesta plataforma curatorial será poder construir uma atmosfera que valorize cada gesto do modo mais fértil possível para oferecer às testemunhas dimensão sensível daquilo que se está mobilizando. Não tratamos apenas de provas, mas do que as provas mobilizam, o que elas, de fato, podem dizer sobre essas experiências nas suas respectivas temporalidades. Nesse sentido, perguntar incansavelmente às imagens e às palavras o que estão nos oferecendo e o que podemos oferecer em troca parece



um compromisso tanto de quem constrói a constelação quanto de quem a recebe, a observa, a testemunha.

O quarto fato de legibilidade é dado pela aproximação com a dimensão individual e comunitária de cada figura envolvida. Se cada uma destas pessoas colocou seu ponto de vista na produção dessas imagens, faz sentido estar atentas a como dar visibilidade a esse olhar específico. Isto se relaciona, ao meu ver, com o primeiro fato de legibilidade, mas apontando a pensar numa montagem em que esses pontos de vista possam dialogar. Assim quem cria a montagem “procura os olhares e fica atent[a] aos gestos, salvo quando é el[a] próprio que cumpre o gesto de baixar os olhos diante da passagem da carroça funerária” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.58). É um convite a observar as diversas perspectivas e idealizar um modo de visibiliza-las, tendo consciência que é um dos nossos principais trabalhos. É uma composição que trata as pessoas “como *comunidades*, em conjunto, mas um a um, numerosos, mas lado a lado, cada um mantendo sua dignidade ou sua indignidade”. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.59)

O quinto fato de legibilidade responde à preocupação que essa pesquisa apresenta em relação à ideia de honrar aquilo que chega até nós dessas artistas, dessas mulheres, desses tempos. É um fato que aponta diretamente a que estas *constelações curatoriais* têm também a prioridade de colocar a dignidade como assunto principal. Dar a cada trabalho seu devido valor, a cada artista sua devida escuta, a cada história representada sua devida atenção, a cada reativação seu devido espaço, a cada materialidade a devida importância, significa dizer que estamos olhando essa trajetória e que, então, sua resistência, seu riscos, suas vidas valerem muita coisa e que podem descansar em paz. É dizer que o esforço não foi em vão e que recebemos as mensagens. Nas palavras de Didi-Huberman

A dignidade de que se trata é um ato ético e um ato de memória ao mesmo tempo: ‘dar uma lição’ aos indignos camponeses, organizar todo esse ritual ‘para que [as vítimas] deixem esse mundo dignamente, [...] para que se dê a esses mortos uma sepultura digna’. [...] É pedir aos vivos para tratar os mortos com *gestos antigos* que recobrem, por exemplo, a própria palavra ‘sepultura’: pegar o corpo com os braços - gesto de *pietas* - vestir o corpo, recobri-lo, se descobrir diante dele por respeito, enterrá-lo, marcar o lugar onde ele repousa” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.59-60)

O último fato de legibilidade será o trabalho da pedagogia, da construção de sinais para o futuro. O trabalho de “‘dar uma lição’, entenda-se no plano ético e no do conhecimento ao mesmo tempo, em suma, no plano *humanismo* [...]. O último ‘fato de legibilidade’ será então [...] um trabalho de *pedagogia* do qual as imagens seriam capazes apesar de tudo” (p. 60) e “que se *destina às crianças*, isto é, ao futuro da memória. [...] É uma imagem do passado e é um

testamento em imagens, alguma coisa que, sobretudo como testamento, ‘não mente’, frente a sua responsabilidade para com a história”. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.61).

Dito assim, estamos assumindo que num trabalho de *constelação curatorial* importa muito a transformação que poderá se desatar, a modificação da realidade denunciada por cada um dos trabalhos historiografados. Como vimos, em sua maioria são trabalhos feitos no risco, na dor, na exposição de si como metáfora de uma comunidade inteira.

Então cabe receber também a guia da filósofa suíça/brasileira Jeanne Marin Gagnebin, que em seu livro *Lembrar escrever esquecer* (2006) ressalta a importância de se debruçar sobre a história para fazer o trabalho de entendê-la, experimentá-la, mas sair dela em direção ao presente e ao futuro.

Não se trata de lembrar o passado, de torná-lo presente na memória para permanecer no registro da queixa, da acusação, da recriminação. O filho que recrimina o pai coloca-se a si mesmo, desde o início, numa posição superior, de juiz, e o outro, na de réu; assim, ele se poupa um esforço doloroso de explicitação ou de esclarecimento — Aufklärung — a respeito do passado, esforço que deve se transformar num gesto de explicitação, igualmente, a respeito do próprio presente, do presente do filho. Justamente porque vai além dos papéis de juiz e de acusado, essa exigência iluminista visa separar, pelo menos conceitualmente, a questão da culpabilidade da questão da elaboração do passado. Como já o ressaltou Nietzsche (que Adorno leu muito bem), quando há um enclausuramento fatal no círculo vicioso da culpabilidade, da acusação a propósito do passado, não é mais possível nenhuma abertura em direção ao presente: o culpado continua preso na justificação, ou na denegação, e quer amenizar as culpas passadas; e o acusador, que sempre pode gabar-se de não ser o culpado, contenta-se em parecer honesto, já que denuncia a culpa do outro. Mas a questão candente, a única que deveria orientar o interrogatório ou a pesquisa, a saber, evitar que "algo semelhante" possa acontecer agora, no presente comum ao juiz e ao réu, não é nem sequer mencionada. (GAGNEBI, 2006, p.102)

Essa pergunta é então a mais difícil, a mais desafiadora, a que nos confronta com o maior desafio desse trabalho. Como, a partir dessas narrativas, contribuir para a transformação dessa realidade que nos violenta? Como fazer o trabalho, sair do trauma, fazer a honra, criar a pedagogia, tomar ação e se juntar às filas de filhas que queremos viver livres? *Constelações Curatoriais*, sendo assim, não são apenas plataformas de mostra, de discussão, de exposição, são mostras de trabalho. Mostram para pensar e criar o que ainda não existe ou existe de forma incipiente. Mostram para evidenciar lastros, laços, continuidades, bases a partir das quais se vêm tecendo muitas lutas.

Por isso, também devem ser, nitidamente, construções sem ponto final, sem encerramento, sem glamour, não apenas pela tremenda violência que denunciam e sim pela urgência de que encontremos nessas imagens, palavras/caminhos para outras formas de vida,

outras leituras, outros sentidos, outros desdobramentos. Aqui está minha tomada de postura, minha tese, minha oferenda.

Uma oferenda que é, sem introduções, o terceiro e último capítulo dessa travessia. Elaborado cuidadosamente para tentar dar conta daquilo que propus com toda essa reflexão. Embora consciente de que outra pesquisadora, em outro lugar e tempo do mundo, poderia elaborar outras montagens que nos levassem por caminhos completamente diferentes. Essa constelação, essa montagem que apresento para vocês pertence a um presente provisório inclusive dentro da minha própria trajetória. Afinal, é também a primeira *constelação curatorial* que monto e que

Ensaiai é tentar novamente. É experimentar por outras vias, outras correspondências, outras montagens. O ensaio como gesto de *sempre retomar tudo*. Isso me relembra o modo como Aby Warburg concluiu uma de suas célebres conferências (realizada em Florença, em 1927): "continuemos - coragem! Recomeçemos a leitura! Todo o ensaio que se respeite pressupõe isto: não haverá última palavra. Será preciso desmontar tudo novamente, remontar tudo. Fazer novas tentativas. Em resumo, *reler* incansavelmente. Mas o que dizer, a não ser que a modéstia e a exigência misturadas na forma do ensaio fazem de toda "retomada" um ato de *sempre tudo reaprender?* como para elevar sua cólera à altura de um conhecimento metódico e paciente. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 114).

### **PARTE 3 - DANÇAS PARA NÃO MORRER: MOVIMENTOS CONTRA A VIOLÊNCIA, O GÊNERO E A COLONIALIDADE.**

Guia de navegação:

- Pensemos o fluxo central de pensamentos e discussões como um centro de gravidade da *constelação curatorial*. Atrai, de modo gravitacional, imagens dos trabalhos artísticos estudados, outros trabalhos das artistas autoras, imagens das reativações construídas tanto em formato de reencenação quanto de reagências, trechos das cartas escritas a partir dos processos de reativação, citações de conversas com as equipes, trechos de outros materiais e comentários de tipos diversos.
- Os trabalhos estarão identificados com título, autora e data. Contudo, em alguns casos, por conta da reiteração, essa identificação desaparece, já que as leitoras terão familiaridade com os mesmos. Cada trecho será identificado com título e o link da fonte onde pode-se ver o todo desse pedaço. As cartas na íntegra se encontram no anexo da tese. Os trechos das cartas estarão identificados com uma fonte e um tom cinza. No fluxo central estão sublinhadas aquelas partes que produzem a associação e uso colchetes e chaves para fazer visível graficamente a relação estabelecida.
- Como é uma constelação, ela se move sem princípio e fim linear. Então, imagens e trechos poderão parecer soltas em um lugar e, depois de algumas voltas, reaparecer situadas em outro lugar. A reiteração não é arbitrária, ela mostra os diferentes aspectos, às vezes paradoxais, que surgiram como reflexões dos processos de reativação. Além disso, a leitura pode ser feita das bordas para o centro ou vice-versa.
- A escolha dessa situação gravitacional é absolutamente intuitiva e feita a partir de associações livres que não tem o interesse de explicar “didaticamente” às leitoras o porquê estão ali. O convite é navegar deixando que as conexões apareçam para cada pessoa de um modo também intuitivo e instigante.
- Entre no enlace [III. Movendo contra o patriarcado: constelação curatorial](#) ou neste QR Code para ler a íntegra deste capítulo.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perto do final da escrita desta tese mandei a seguinte mensagem para meu orientador Carlos Bonfim:

hj acordei com o choro na janelinha  
hoje continuo a escrita  
essa escrita que está tão perto do final  
há muitas razões pelas quais resisto terminar  
a maioria delas são ainda inconscientes  
quando acabar, o que farei?  
esse projeto se tornou parte da minha identidade  
também finalizar é trabalhoso  
me assustam tantos detalhes  
me assusta o risco  
me assusta o julgamento negativo  
tenho escrito tão visceralmente que são as vísceras todas expostas que estão aqui  
as minhas e às de tantas outras  
choro porque me dói algo no meio do peito  
e não sei o que é  
é covardia  
é ansiedade  
é o desconhecido  
é a pandemia  
é o patriarcado  
é a impotência  
é a esperança

11, jun, 2021.

Um mês depois escrevi no meu caderno o seguinte:

Yo no sé pa dónde vamos  
mas já estou de mala pronta

12, jul, 2021.

Não tenho dúvidas. Foram quatro anos bem aproveitados. Não é possível mensurar com palavras e menos com números a qualidade e quantidade de questões que se articularam em mim durante esses últimos anos. O fio condutor desses caminhos foi esta pesquisa. Leio este texto e compreendo que é apenas uma amostra de tudo o que nos aconteceu. É nítido que a tese não dá conta de todo o vivido, de todas as portas e janelas que se abriram nesse tempo, de todas as perguntas que me fiz, de todos os encontros que promovi e de todas as coisas que compreendi, conectei, criei, construí.

Reconheço que o esforço de organizar, sistematizar, escrever para compartilhar vale a pena. É um exercício difícil e valioso. Não direi neste momento que foi prazeroso. Mas tenho certeza que é uma das tantas possibilidades de ampliar os diálogos que temos tanto no campo das Artes quanto da História e dos ativismos feministas. E também tenho certeza que há muito do que aconteceu nas escritas de movimento, nas danças, nas reencenações e reagências e que não estão aqui.

Na Venezuela costumamos dizer “nadie me quita lo bailao” - ninguém tira de mim o que já dancei - quando queremos dar valor à vivência para além das consequências positivas ou negativas que nossas “danças” possam ter tido. Acredito que esse ditado cabe bem para finalizar este material, pois a sensação é essa: ninguém e nada tirará de mim a experiência de atravessar todos esses trabalhos históricos e de sentir que ando pelo mundo como quem andou por todos esses tempos, contextos e épocas diferentes.

Esse trabalho de reativações foi como uma viagem no tempo e no espaço que abriu lugares em mim antes desconhecidos e deixa marcas indeléveis, quase cicatrizes, quase rugas, quase pintas. Eu envelheci um bocado nestes quatro anos. No bom sentido, acredito. Fui atrás de respostas e encontrei várias e outras tantas perguntas. Fui atrás de inspirações e encontrei muitas. Fui atrás de colo e fui acolhida, recebida, ouvida e estimulada. Fui atrás de companhia e me encontrei cheia de vozes e movimentos. Sou grata profundamente por isso.

Percebo que esse “ir atrás” implicou inclusive na reflexão sobre como ir atrás. Que atrás é esse? Neste caso o “atrás” implicou o encontro com outras temporalidades, o que significou refletir sobre como produzir conhecimento histórico de forma encarnada, que fosse coerente com a própria lógica daquilo que me interessava pesquisar: o corpo, as ações, as posições no tempo e no espaço de artistas latinoamericanas. Esse caminho abriu um umbral que sobretudo aponta para uma ética da produção de conhecimento, em que a decolonialidade se constrói na própria forma de fazer a pesquisa, no tratamento dos arquivos, no foco das ações, no entendimento do tempo, no julgamento sobre o que é relevante, na forma em que se lida com

as artistas estudadas, na forma em que a pesquisadora se debruça no seu trabalho psicofísico enquanto produz tal conhecimento.

Essa reflexão oferece caminhos possíveis para outras jornadas e outras pesquisas, em que se possa utilizar o método das *historiografias encarnadas* como estímulo e inspiração. Imagino que esse modo de operar frente a materiais históricos da dança, pode oferecer alternativas interessantes para quem, como eu, não renuncia à sua condição de dançarina, criadora para ceder espaço à pesquisadora. Seguramente, no futuro, eu mesma continuarei historiografando encarnadamente trabalhos artísticos que atravessem meu caminho e que sirvam para continuar trilhando o repertório sensível que preciso para me tornar constantemente uma artista ativista.

Esse “ir atrás” também me colocou, como que de frente aos conhecimentos que percebia ainda desconexos e dispersos sobre as coisas que me mobilizam. Apesar de que as respostas que encontrei não parecem muito alentadoras pois dizem respeito à violência que nos atinge, às dores históricas que carregamos, aos fenômenos que perpetuam certos sofrimentos que poderiam ser erradicados da terra, sinto que o aprendizado que levo desta pesquisa me deu fôlego, perspectiva, calma e estratégia para agir como artista da dança, mulher e feminista neste território que habito e que me habita.

Foi extremamente importante compreender que a “guerra de baixa intensidade” como habitualmente a chamamos, em que os narco-estados, os governos autoritários, as milícias, o agronegócio, o garimpo disputam o domínio de territórios, pessoas e recursos, é travada especialmente no corpo de mulheres, como explica Rita Segato. Foi revelador reconhecer que essa guerra não começou nas últimas décadas, mas começou logo com o processo de conquista e se estende até nossos dias. Foi assustador enxergar que as condições que permitem que essa guerra esteja em curso, as encontramos introjetadas em cada uma de nós, na forma em que nossas famílias e sociedades machistas e capitalistas funcionam e na experiência de ser um corpo feminino no campo, na fronteira ou na cidade. E sobretudo foi poderoso e transformador testemunhar que isto tudo estava sendo encenado, percebido e materializado pelas artistas em seus trabalhos. Cada trabalho abriu um mundo de reflexões. Cada trabalho daria uma tese em si. E cada conjunto, cada combinação deles apontou para espaços muito álgidos da nossa vivência.

Reativando *Tied-up woman*, de Ana Mendieta (1973), *Una Cosa es una cosa*, de Maria Teresa Hincapié (1990), *Território Mexicano*, de Lorena Wolfer (1995) e *Has violado*, de Ema Villanueva (2000), aprendi sobre a importância da empresa colonial na submissão do corpo femininizado e da natureza, pois sem nossa neutralização, sem nossa objetificação, sem nosso



enfraquecimento, sem nosso confinamento, a conquista e a colonialidade provavelmente não teriam chegado tão longe nem tão profundo. Não teriam se introjetado como um vírus do qual custa muito se livrar. Vivendo esses trabalhos de arte entendi que o vírus da colonialidade se reinventa nos nossos corpos e disputa com nossa vontade de gritar, de mudar, de inventar outro corpo. Reinventa-se tão brilhantemente que paralisa até quem testemunha aquilo que sofremos.

Reativando *Dona Claudia*, de Lia Robato (1979), *Algunos Instantes, Algunas Mujeres*, de Cecilia Appleton (1985), *Vedova in Lumini* (1993), de Mirella Carbone, e *Momentos Hostiles*, de Luz Urdaneta (1987), aprendi que a colonialidade e o capitalismo trabalham pelo enfraquecimento do coletivo político-comunitário de mulheres e nos empurra para dentro das famílias tradicionais, nos adoecendo de ciúmes, inseguranças, exaustão, nos deixando na mais profunda solidão, criando desconfianças e rivalidades artificiais entre companheiras e desarticulando nossa capacidade de levantar. Cada mulher isolada em sua prática profissional, na sua família, na sua angústia, se torna uma presa fácil para tortura constante e coletiva que o patriarcado performa nos nossos corpos. Uma vez desintegrado o coletivo de mulheres, o tecido social fica frágil e somos alvo de despejos, abandonos, expropriações e mais.

Na introdução desta tese, comentei sobre o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Hoje entendo que ela ficou sozinha. Alguns dizem que ela se isolou. Desde meu ponto de vista ela ousou entrar no poder dos patriarcas e foi castigada coletivamente por isso. E nós, nada pudemos fazer pois nossa capacidade de associação e identificação está enfraquecida. Compreender minha perplexidade frente a esse momento foi primordial, sobretudo para ter outras formas de agir de agora em diante.

Reativando *Ritual a la menstruación* (1981), de Maria Evelia Marmolejo, *Vedova in Lumini* (1993), de Mirella Carbone, *Receta para darle mal de ojo a los violadores* (1983), de Monica Mayer e Maris Bustamante e *Has violado* (2000), de Ema Villanueva, aprendi que violência sexual é sempre uma violência expressiva e que muitas vezes é violência oficial, violência de Estado, arma de guerra, pois ela é produzida socialmente e seus efeitos vão muito além dos violadores em questão e suas vítimas. Mas foi com *Una milla de cruces en el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld, e *Territorio Mexicano*, de Lorena Wolfer (1995), que ficou evidente o papel da masculinidade, da violência armada e dos homens em disputa pelo território. É todo um sistema que obriga homens desde crianças a provar sua masculinidade, sua potência, valentia, confiabilidade, fidelidade à confraria masculina. E como fazem isso? Sobretudo violentando e exercendo poder e crueldade nos nossos corpos. E por que o sistema colonialista-capitalista precisa desses homens fiéis e essas mulheres violentadas? Porque assim

é o único modo de destruir as resistências e poder continuar se apropriando e lucrando com nossos territórios, populações e recursos.

Dito em três parágrafos. Dito desse modo. Dito com palavras parece mais palatável? Não! Também não foi palatável quando as conexões foram aparecendo enquanto os minutos de reencenação transcorreram. Esses processos de reativação, essa escuta ativa, essa entrega psicofísica, esse “se colocar em risco”, permitiu conectar discussões ecofeministas, marxistas, decoloniais, antirracistas de forma nítida e contundente. Muitas coisas que se achavam soltas encontraram coesão sem perder a complexidade. E dói. E ao mesmo tempo acalma. Não sei explicar por quê.

É esse o poder que percebo nos corpos dessas artistas que estudei: uma capacidade brutal de sintetizar problemáticas extremamente complexas numa imagem, numa ação, num acontecimento, que é contraditório, que é ambivalente, que é complexo e que aparentemente desaparecerá e que não se repetirá. Contudo, lá fomos nós, reativar e com isso aprender que há algumas repetições, algumas reencenações, alguns refazimentos que são urgentes para finalmente interromper certos fluxos, certas inércias, certas repetições que nos vitimizam.

Interromper por um lado e retecer pelo outro. Retecer o vínculo entre mulheres para fortalecer o coletivo de mulheres pois é estratégico, prático, urgente. Então, eu me junto, me adjunto, me agrego onde elas estão porque é revolucionário, me sinto protegida, e me faz feliz. E a felicidade é levante. Colaborar com movimentos de homens que queiram repensar, reconfigurar e desfazer os mandatos de masculinidade que os impelem à violência, à insegurança, à obediência. Retecer os vínculos com o autocuidado, com o amor próprio, com o exercício da liberdade lutando constantemente contra nossa objetificação, sobretudo aquela introjetada.

Sou infinitamente grata às artistas que estudei, grata aos trabalhos artísticos em si mesmos, grata pelas reflexões das intelectuais que me acompanharam na travessia, grata às parcerias que fizeram possível esse projeto gigantesco que se tornou essa pesquisa.

Finalmente, sou grata a mim mesma também por ter chegado até aqui, apesar da pandemia, apesar do medo, apesar da incerteza, do frio da barriga, do cansaço ocular, da vontade de desistir. Faço votos para que esta tese e outras tantas finalizadas neste contexto nos transformem tanto e tão profundamente que sejamos capazes de seguir rindo, seguir produzindo, seguir estudando, seguir honrando, seguir dançando aquilo que é urgente e também aquilo que é suave e bonito.

Não é muito evidente como alguém pode se tornar mais generoso e pacífico depois de estudar violência. Mas acontece. Me aconteceu.

## REFERÊNCIAS

- ANTIVILO PEÑA, Julia. **Entre lo sagrado e lo profano se tejen rebeldías: arte feminista latinoamericano**. 1º ed. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2015.
- ANZALDUÁ, Gloria. **Como domar uma língua selvagem**. Em: Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Difusão da língua portuguesa, n°39, p.297-309, 2009.
- APPLETON, Cecilia. **Re: Carta a Cecilia Appleton** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <nirlynseijas@gmail.com> em 6 nov. 2019.
- AUSLANDER, P. **Reactivations: essays on performance and its documentation**. Michigan: University of Michigan Press, 2018. Paginação Irregular (ebook)
- AZEVEDO, E; PELED, Y. **Artevismo alimentar**. Em: Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar, Vol 5, n° 2/2015, p. 495-520. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/343>. Acesso em: jan 2021.
- BANES, S. **Dancing women: female bodies on stage**. 1º ed. New York: Routledge, 1998.
- BUSTOS, A. **Experimento mapeo Político Creativa: Matria**. In: I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo. **Anais**. Março, 2017, Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Disponível em: <http://enicecultufrb.org/ocs/index.php/enicecult/Ienicecult/paper/viewPaper/343>. Acesso em: maio 2019.
- BUTLER, J. Levantes. Em **Levantes**. Jorge Bastos, Edgard Carvalho, Mariza Bosco (Trad.). 1 ed. São Paulo, Edições SESC São Paulo, 2017.
- CAMNITZER, L. **Didática de la liberación: arte conceptualista latinoamericano**. 1º ed. Montevideo: HUM, CCE-CCEBA, 2008.
- CLASTRES, P. **Arqueologia da violência**. 3º ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014
- CONTRERAS, J. **Targum en una botella: cartas desde la danza**. 1 ed. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México, 2013.
- COLLING, L. A emergência e algumas características da cena artivista das dissidência se xuais e de gênero no Brasil da atualidade. Em: COLLING, L (org). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Em: Coleção Cult, n. 31/2019, p 11-40. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32095>>. Acesso em: jan 2021.
- CORTÁZAR, Júlio. **Situación del Intelectual Latinoamericano**. 1967. Disponível em: <[https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material\\_didactico/Literatura\\_Hispanoamericana\\_Contemporanea/Autores\\_C/CORTAZAR/latino.pdf](https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CORTAZAR/latino.pdf)> Acesso em: maio 2021.
- CURIEL, O; GALINDO, M. **Feminista sempre: Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala**. 1º ed. Espanha: ACSUR, 2015.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. **La Cultura Chilena durante la dictadura.** N° 482-83. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e Classe.** 1° ed. São Paulo: Boitempo, 2016

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong.** 1° ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. (ORG). **Levantes.** Jorge Bastos, Edgard Carvalho, Mariza Bosco (Trad.). 1 ed. São Paulo, Edições SESC São Paulo, 2017.

\_\_\_\_\_. **Remontagens do tempo sofrido.** Editora UFMG: Humanitas, Belo Horizonte, 2018(a).

\_\_\_\_\_; CHEROULX, C; ARNALDO, J. **Cuando las imágenes tocan lo real.** 2 ed. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018(b).

\_\_\_\_\_. **Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto.** Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Editora Paidós, 2004

DIEGUEZ, I. **Escenarios y teatralidades liminales: Prácticas artísticas y socioestéticas.** s/a. Disponível em Archivo Virtual de Artes Escenicas ARTEA, 2009: <[http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/205/escenarios\\_teatralidades\\_liminales.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf)>. Acesso em: maio 2019.

ESPINOSA, Y. El feminismo anti-racista y sus aportes epistemológicos. (Palestra proferida na Universidade de Valparaíso). Valparaíso, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZvWgOuqArGA>>. Acesso em: maio 2019.

FAJARDO-HILL, C; GIUNTA, A (CUR). The iconographic turn: the denormalization of bodies and sensibilities in the work of Latin American Women Artists. In: **Radical Women: Latin American Art, 1960-1985.** (Catálogo de Exposição).<sup>o</sup>1 ed. Los Angeles: Hammer Museum and DelMonico Books Prestel, 2017

FAJARDO-HILL, C; GIUNTA, A. **Radical Women: Latin American Art, 1960-1985.** Hammer Museum/University of California, Los Angeles: Delmonico Books - Prestel/Munich London New York, 2016.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.** (Trad. Coletivo Sycorax). 1°Ed. São Paulo, Editora Elefante, 2017

FORTUNA, V. **Moving Otherwise: dance violence, and memory in Buenos Aires.** 1° ed, Ner York, Orxford University Press, 2019.

FURLIN, N. **Sujeito e agência no pensamento de Judith Butler: contribuições para a teoria social.** Em: Sociedade e Cultura, Revista da UFG, Vol 16, n°2, p. 396-403, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/32198>. Acesso: julho 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. Ed. 34, São Paulo, 2006.

GÓMEZ GRIJALVA, D. Mi cuerpo es un territorio político. In: ESPINOSA MIÑOSO, Y; GÓMEZ CORREAL, D; OCHOA MUÑOZ, K (ORG). **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. 1° ed. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014. Disponível em: <[http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4\\_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/\\$FILE/Tejiendo.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/$FILE/Tejiendo.pdf)>. Acesso: maio 2019

HUYSSSEN, A. **Culturas do passado e do presente**. Vera Ribeiro (Trad.) 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

\_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Aeroplano, Rio de Janeiro, 2000.

HINCAPIÉ, M. Una cosa es una cosa: sinopsis. Em: ROCA, J. **Los espacios y las cosas: el mundo interior de Maria Teresa Hincapié**. Columna de Arena, n°23, Bogotá, 2000. Disponível em: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm#vit>. Acesso em: jan 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1 ed. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

KOPENAWA, D; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanonami**. Beatriz Perrone-Moisés (Trad), 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

MARMOLEJO, Maria. **Encuentro de artistas: trayectoria, memoria y reactivaciones**. [entrevista concedida a Nirlyn Seijas]. min 55

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Ed. Melusina, Espanha, 2011.

MONGA, C. **Niilismo e negritude: as artes de viver na África**. São Paulo: Martins Fontes Ed, 2010.

MOURÃO, R. **Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência**. Em: Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 4, n° 2/2015, pag. 53-69. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cadernosaa/938>>. Acesso em: jan 2021.

MURICY, Katia. **Ecce Homo: a autobiografia como gênero filosófico**. Coleção Pequena Biblioteca de Ensaio, Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017.

LEPECKI, A. **Corpo como arquivo: vontade de reencenar e pós-vida das obras de dança**. Em A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea. Antonio Wellington de Oliveira Junios (Org.). Expressão gráfica e Editora, Fortaleza, 2011.

LUGONES, Maria. Colonialidad y Género. In: ESPINOSA MIÑOSO, Y; GÓMEZ CORREAL, D; OCHOA MUÑOZ, K (ORG). **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. 1° ed. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014. Disponível em:

<[http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4\\_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/\\$FILE/Tejiendo.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/$FILE/Tejiendo.pdf)>. Acesso: maio 2019

LUKKAS, L; ORANSKY, H. **Covered in time and history: the films of Ana Mendieta**. Katherine E. Nash Gallery e University of Minnesota, Minneapolis, 2015.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o Gênero: Os Fundamentos Eurocêntricos dos Conceitos Feministas e o Desafio das Epistemologias Africanas**. Tradução para uso didático por Juliana Araújo Lopes. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8.

PHELAN, P. A ontologia da performance: representação sem reprodução. Em: MONTEIRO, P. (Coord). Revista de comunicação e linguagens. N° 24 - Dramas. Editora Cosmos, Portugal, 1997, p. 171-191

PUCHET, M. **Los otros, Octaedro e Axioma: releituras del arte conceptual en el Uruguay durante la dictadura (1973-1985)**. 1° ed. Montevideo: Bordes y desbordes, 2014.

RAGO, Margaret. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar - Brasil 1890-1930**. 4 ed. São Paulo, ed. Paz e Terra, 2014

Radical Women: **The Political Body**: Panel II: New Topics, New Bodies: The/An Iconographic Turn: <https://www.youtube.com/watch?v=j4unEfvWEWg>

RANCIÈRE, J. As Desventuras do Pensamento Crítico. Giacomo Marramao (Trad.) Em: CARDOSO, Mota Rui (Coord), **Política**. Barcelona, Fundação Serralves, 2007, p. 79-102.

\_\_\_\_\_. **Los Paradigmas del Arte Político**. 2008. Disponível em: [http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arteptk/texto\\_ranciere.html](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arteptk/texto_ranciere.html). Acesso em: maio 2013.

\_\_\_\_\_. **O Desentendimento: política e filosofia**. Angela Leite Lópes (Trad.) São Paulo. Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sobre Políticas Estéticas**. Manuel Arranz (Trad.) Barcelona? Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005

RAPOSO, P. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. Em: Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 4, n° 2/2015, pag. 3-12. Disponível em: <<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/10526>>. Acesso: maio 2021.

REED, T. **The art of protest: culture and activism from the civil rights movements to the streets of Seattle**. 1° ed, Minnesota, University of Minnesota Press, 2005.

REICH, Wilhelm. **La psicología de masas del fascismo**. Caracas: Ed. FUNDARTE, 2011.

REVISTA TEMAS. **La revolución cubana a los 50: los contrapunteos del arte y la literatura**. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 2010.

ROSENFELD, L. **Lotty Rosenfeld: depoimento sobre *Una milla de Cruces en el pavimento*** [29 outubro 2018]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Salvador 2018. e-mail. Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

SANTOS PINTO, M. **Nego Fugido: teatro das aparições**. Dissertação (Mestrado em Artes). UNESP, São Paulo, 2014.

SEIJAS, N. **Práticas Curatoriais como possíveis ações políticas: perspectivas latino-americanas**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). IHAC-UFBA, Salvador, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15763?mode=full>>. Acesso: abril 2019.

SEGATO, Rita. **Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres**. 1° ed. Puebla: Pez en el árbol, 2014 (a). Disponível em: <[http://www.feministas.org/IMG/pdf/libro\\_ritalaurasegato.pdf](http://www.feministas.org/IMG/pdf/libro_ritalaurasegato.pdf)>. Acesso: Maio 2019.

\_\_\_\_\_. Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres. In: ESPINOSA MIÑOSO, Y; GÓMEZ CORREAL, D; OCHOA MUÑOZ, K (ORG). **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. 1° ed. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014 (b). Disponível em: <[http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4\\_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/\\$FILE/Tejiendo.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/$FILE/Tejiendo.pdf)>. Acesso: maio 2019

\_\_\_\_\_. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Cd. Juarez**. Revista Debate Feminista. México, Año 19, vol 37, pp 78 - 102, abril 2008. Disponível em: [http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/037\\_05.pdf](http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/037_05.pdf). Acesso em: fev 2020.

\_\_\_\_\_. **Violencia Expresiva y la Guerra contra las Mujeres**. <https://www.youtube.com/watch?v=UQJKW1UdWsM&t=1956s>, abril 2017.

TAYLOR, D; TOWNSEND, S. **Stages of conflict: a critical anthology of latin american theater and performance**. 1° ed, Michigan, University of Michigan Press, 2008.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2013.

THOMPSON, N. **LIVING AS FORM: socially engaged art from 1991-2011**. 1°ed. New York: Creative Time, 2012.

URIBE, M. **Hilando fino: voces femeninas en La Violencia**. Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2015. Paginação Irregular (ebook)

**Imágenes** (por ordem de aparição no texto)

Imagem 1: **Tied-up woman**. Fotografia. Crédito da imagem e autoria: Ana Mendieta. University of Iowa, Iowa, 1973. Fonte: <http://spectacleissurveillance.blogspot.com/2012/09/the-tied-up-woman.html>.

Imagem 2: **Diversos trabalhos.** Fotografia e performances para vídeos. Crédito: Ana Mendieta. Iowa, 1973. Fonte: Catálogo Covered in time and history: the films of Ana Mendieta.

Imagem 3: Reencenação *Tied-up Woman* por Nirlyn Seijas. Crédito fotografia: Robson Mol. Casa Rosada, Salvador. 2018. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 4: Reencenação *Tied-up Women* por Nirlyn Seijas. Crédito fotografia: Priscila Jorge. Casa Rosada, Salvador. 2018. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 5: *Una cosa es una cosa.* Registros de Performance. Autora: Maria Teresa Hincapié. Crédito imagem: Juan Camilo Segura. Coleção Museu Nacional de Colombia, Bogotá, 1990. Fonte: Museu Nacional de Colombia <https://www.youtube.com/watch?v=Rhl3kdGr6II>

Imagem 6: Reencenação *Una cosa es una cosa* por Nirlyn Seijas. Crédito fotografia: Nirlyn Seijas. Casa Rosada, Salvador, 2018. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 7: *Una Milla de Cruces en el pavimento.* Registro de intervenção urbana. Autora e crédito de imagem: Lotty Rosenfeld, Santiago, 1979. Fonte: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/12261/Lotty-Rosenfeld-Una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento-A-mile-of-crosses-on-the-pavement>

Imagem 8: Registro reencenação *Una Milla de cruces en el pavimento* por Alexandra Martins, Lucas Féres, Lucas Lago e Nirlyn Seijas. Crédito: Lucas Lago e Alexandra Martins. Av. Sete de Setembro, Salvador, 2020. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 9: *Dona Claudia.* Frames de vídeo-registro de espetáculo. Autora: Lia Robatto. Crédito: José Roberto Aguilar. SESC Consolação, São Paulo, 1979. Fonte: Centro de Referência Pedro Calmon.

Imagem 10: Registro Reencenação *Dona Claudia* por Ana Brandão, Alana Falcão, Brisa Morena, Maria Tuti Luisão, Maju Passos, Patrícia Leitão, Nirlyn Seijas e Veronica Navarro. Crédito: Thais Pereira. Casa Rosada, Salvador, 2019. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 11: Frames de vídeo-registro Reencenação *Dona Claudia* por Ana Brandão, Alana Falcão, Brisa Morena, Maria Tuti Luisão, Maju Passos, Patrícia Leitão, Nirlyn Seijas e Veronica Navarro. Crédito: Carla Laudari. Casa Rosada, Salvador, 2019. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 12: *Algunos Instantes, Algunas Mujeres.* Frames de vídeo-registro de espetáculo. Autora: Cecília Appleton. Crédito: desconhecido. Fórum Universitário UNAM, Cidade do México, 1985. Fonte: Acervo Compañía Contradanza. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_iFaramMpz0](https://www.youtube.com/watch?v=_iFaramMpz0)

Imagem 13: *Algunos Instantes, Algunas Mujeres.* Fotografias de Espetáculo. Autora: Cecília Appleton. Crédito: Roberto Aguilar e César Arvizu. Cidade do México, 1985. Fonte: Acervo Compañía Contradanza.

Imagem 14: Reencenação *Algunos Instantes, Algunas Mujeres* por Luiza Agra, Camila Brito, Sauane Costa e Nirlyn Seijas. Registro em Fotografias. Autora: Cecília Appleton. Crédito:



Monique Feitosa, Nirlyn Seijas e Thiago Cohen. Salvador e Candeias, 2018 e 2019. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 15: *Momentos Hostiles*. Fotografias de espetáculo. Autora: Luz Urdaneta. Crédito: Miguel Gracias e Gabriel Reig. Teatro Teresa Carreño. Caracas, 1987. Fonte: Acervo DANZAHYOY.

Imagem 16: *Momentos Hostiles*. Frames de vídeo-registro de espetáculo. Autora: Luz Urdaneta. Crédito: Equipe Audiovisual Teatro Teresa Carreño. Teatro Teresa Carreño, Caracas, 1987. Fonte: Acervo DANZAHYOY.

Imagem 17: Reencenação *Momentos Hostiles* por Luiza Agra, Patrícia Leitão, Rafael Souza e Robson Ribeiro. Registro em Fotografias. Autora: Luz Urdaneta. Crédito: desconhecido. Praça da Cruz Caída, Salvador 2018. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 18: Reencenação *Momentos Hostiles* por Luiza Agra, Patrícia Leitão, Thor Galileo, Rafael Souza e Robson Ribeiro. Registro em Fotografias. Autora: Luz Urdaneta. Crédito: Thiago Cohen. Foyer Biblioteca Central dos Barris, Salvador, 2019. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 19: Reencenação *Momentos Hostiles* por Luiza Agra, Patrícia Leitão, Thiago Cohen, Rafael Souza e Robson Ribeiro. Registro em Fotografias. Autora: Luz Urdaneta. Crédito: Sauara Costa. Praça das Artes (UFBA), Salvador, 2019. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 20: *11 de marzo: ritual a la menstruación*. Fotografias de performance. Autora: Maria Evelia Marmolejo. Crédito: Camilo Gómez. Galeria San Diego, Bogotá, 1981. Fonte: acervo pessoal Maria Evelia Marmolejo.

Imagem 21: Reagência *11 de março Ritual a la Menstruación* por Nirlyn Seijas. Frames de vídeo. Crédito: Nirlyn Seijas. Estúdio Casa C, Salvador, 2018. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 22: *Vedova in lumini*. Frames de vídeo-registro. Autora: Mirella Carbone. Crédito: Jorge Massuco/Hans Stoll. Teatro Aliança Francesa, Lima, 1993. Fonte: acervo pessoal de Mirella Carbone.

Imagem 23: Reagência *Vedova in Lumini* por Nirlyn Seijas. Fotografias e Frames de vídeo-registros. Crédito: André Trajano e Nirlyn Seijas. Casa de André Trajano, Salvador, 2020. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 24: *Receta para el mal de ojo a los violadores*. Fotografias de performance. Autora: Mónica Mayer e Maris Bustamante. Crédito: Víctor Lerma. Hemiciclo a Juarez, Cidade do México, 1983. Fonte: Acervo Pintomiraya.

Imagem 25: Texto da *Receta para el mal de ojo a los violadores*. Digitalização de revista. Autora do texto: Mónica Mayer e Maris Bustamante. Revista FEM, Cidade do México, 1984. Fonte: Acervo Pintomiraya.

Imagem 26: Reagência *Receta para el mal de ojo a los violadores* por Brisa Morena, Naiara Rezende e Nirlyn Seijas. Frames de vídeo. Crédito: André Trajano. Casa Rosada, Salvador, 2018. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 27: Reagência de *Receta para el mal de ojo a los violadores*. Tradução e vetorização de página de agenda. Autora do texto: Mónica Mayer e Maris Bustamante. Agenda, Cidade do México, 1984. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 28: Reagência de *Receta para el mal de ojo a los violadores*, ação de colagem por Nirlyn Seijas. Autora do texto: Mónica Mayer e Maris Bustamante. Crédito: Nirlyn Seijas. Bairro do rio Vermelho, Salvador, 2020. Fonte: registros para esta pesquisa.

Imagem 29: *Território Mexicano*. Fotografias de performance. Autora: Lorena Wolffer. Crédito: Martín L Vargas. Museu Carrillo Gil, Cidade do México, 1995. Fonte: arquivo website Lorena Wolffer: <https://www.lorenawolffer.net/>.

Imagem 30: *Has violado?* Fotografias de performance. Autora: Ema Villanueva. Crédito: Eduardo Flores. Galeria Caja Dos, Cidade do México, 2000. Fonte: <http://www.geocities.ws/colaboratorio/galeria1ema.html>

Imagem 31: mapa mental associações de reativações. Autor e Crédito: Nirlyn Seijas Fonte: registro para esta pesquisa.

## ANEXO I

### ROTEIRO DE ENTREVISTAS

As entrevistas aconteceram através de vídeoligações e foram gravadas em audio. O roteiro básico apresentado a seguir teve alterações para adaptar a cada trabalho e artista estudada. Apenas Lotty Rosenfeld respondeu de forma escrita.

- Como descreveria o contexto da cidade/país no momento em que o trabalho foi criado? Que notícias/discussões eram relevantes?
- Qual foi o gatilho criador para esse trabalho?
- Onde exatamente foi realizado? Horário? Dia? Duração? Quem estava presente? Como era o lugar?
- Como foi a preparação/aquecimento, aulas prévias? Ensaíram? Como? Onde? Por quanto tempo? Com quem?
- Escolheram a roupa com algum critério?
- Houve utilização de música? qual? pode compartilhar comigo?
- Os materiais de referências que me enviou (ou encontrei) são a versão “final”?
- Sobre os públicos? como eram? o que acontecia com as pessoas? Tiveram reberverações?
- Fizeram mais de uma vez? Quando? pode compartilhar o histórico?
- Lembra dos seus pensamentos, sensações, posições, estado físico enquanto fazia, antes e depois?
- Lembra se as reflexões giravam entorno da questão da violência contra as mulheres?
- Por que você aceitou que eu fizesse esta reativação?
- Como você pensa esse trabalho no contexto latinoamericano atual?

Para acessar os áudios das entrevistas entrar aqui <https://drive.google.com/folderview?id=1yZWOGzr08RQDniDhZ9PNxQ9jzPbMnYXL>

## ANEXO II

### CARTAS

Querida Ana,

Não sei direito como começar essa carta. Estou fazendo um trabalho para entender o que o corpo das mulheres pôde dizer sobre a violência que sofremos, sobre o que nos oprime, o que nos impede de viver felizes. Talvez você me ache ingênua ao trazer a palavra felicidade logo no início, mas não é isso mesmo que nós queremos? ser livres e felizes?

Enfim, neste trabalho escolhi doze artistas para me ajudar nessa empreitada porque, de formas muito diferentes, todas já discutiram a condição das mulheres no mundo patriarcal e acabaram visibilizando como se criam as condições para sermos violentadas. Você é uma dessas artistas. Você ficou muito famosa. Acho que já tinha conseguido alguma fama em vida, mas com certeza, a forma brutal e violenta com que morreste e todas as obras que deixaste acabaram se consolidando como um dos principais exemplos de arte feminista no mundo.

Foi um trabalho interessante reconhecer qual de todos teus trabalhos eu estudaria. Escolhi *Tied-up Women* por ser para mim uma das mais misteriosas. Tem pouquíssima informação disponível sobre ela. Até livros grandes sobre você omitem sua importância. Nesta pesquisa eu encarno as obras, eu atravesso o procedimento artístico que vocês propuseram, e as torno materialidade de novo. Materialidade viva, performativa.

Tenho um segredo para confessar. Já não sei se eu li ou inventei que *Tied-up Women* foi uma performance que você fez para ser vista ao vivo, e da qual sobraram as 4 fotografias. Não consigo mais achar o “lugar” onde li, então suspeito que pode ter sido uma invenção minha, no desejo de encarnar e também de tornar visível essa obra no meu presente. Me interessou saber o que seria se expor amarrada desse jeito na frente de testemunhos.

Fiz o “atravessamento encarnado” duas vezes no início de novembro de 2018. A primeira vez sem público. A segunda vez numa festinha na Casa Rosada. Atravessamento encarnado é como venho chamando esse rolê de refazer as obras. Não sei se você se preocuparia em me perguntar se o que faço é remontagem, reativação, reenactment, agenciamento, etc,etc... recebo essa pergunta várias vezes e confesso que me dá tédio, porque isso não é o que mais me interessa. Não é o rigor conceitual, mas a dimensão sensível. Eu quis “virar você” através da materialidade que vi nas tuas fotos. Queria aprender contigo. Queria saber o que se sentiria.

Na primeira vez que fiz foi bem prático, um teste técnico para saber se a corda funcionava, se o tecido no chão era suficiente, se eu dava conta de ficar quieta algum tempo. E apesar de que foi um ensaio no meio de um dia cheio e que a maior parte do tempo que estive amarrada no chão, meus pensamentos foram dispersos, mais focados nas coisas a fazer antes e depois. Porém, em algum momento, eu fui tomada pelos primeiros imaginários de corpo de mulher. Pensamentos sobre sequestro, tortura e reclusão apareciam. Pensei na Dilma Rousseff, ex-presidenta do Brasil, que tinha sido deposta dois anos antes no meio de uma confusão e agressividade assustadora, e que também havia sido presa e torturada durante a ditadura militar brasileira nos anos 1970s. Tem uma foto dela que é bem emblemática. Ela está com o olhar esvaziado no julgamento dos militares. Na posição ajoelhada, eu encarnei ela. Esse olhar veio.

Te escrevendo agora fico pensando que uma das partes mais loucas e duras da violência contra nós é que ela consegue nos neutralizar porque nós acabamos internalizando que ninguém vai acreditar em nós, que ninguém se importa com o que nos acontece, que somos pequenas e desimportantes, que não valem nada, que não temos opções, que seremos ou estamos abandonadas.

Ninguém estava me olhando. Isso era estranho. Parecia que eu podia simplesmente dormir ali. Que eu tinha sido abandonada. que, ninguém viria por mim se eu não gritasse.

Pessoalmente tenho um medo surreal da solidão. Me envergonha dizer, mas para você eu quero dizer. Muitas vezes fico em relações de amor, trabalho, amizade por medo de estar só e mobilizo toda minha energia para estar sempre disponível, sempre presente, sempre sendo objeto de desejo-atenção dos outros. Acabei de fazer uma pausa nestas letras... mexi nos meus cabelos e chorei rápida e copiosamente. Quando essa sensibilidade me acontece, assim, de repente, entendo pq escolhi fazer este trabalho e pq escolhi Tied-up women. Eu como mulher, como pessoa, como parceira precisava te ouvir de dentro. Ouvir com a carne aquilo que intuo tu querias dizer e disseste mas que eu só podia realmente aprender se fazia de novo.

Essa coisa de estar amarrada primeiro, como te contei, associei concretamente à tortura exercida concretamente sobre nós em estado de guerra explícito. Hoje intuo que tu não estavas apenas falando dessas amarras. É claro que tanto você, quanto eu, criamos esse espaço de ficção no qual poderíamos sair a qualquer hora. Mas as amarras concretizaram para mim essas outras amarras subjetivas invisíveis que nos atrapam, atrapalham, deixam presas. Essas cordas são muito mais profundas e muito mais perversas porque ninguém assume responsabilidade sobre elas. Não vá a julgamento nenhum. Não há um culpado ou uma vítima específica que possa ser amparada juridicamente. É nós tentando entender o caminho para se soltar, muitas vezes sabendo racionalmente que há saídas, mas não tendo a coragem de simplesmente se soltar e andar.

Quando fiz com público, uma semana depois desse primeiro teste, fiquei 1 hora e 20 minutos exposta. E me senti mega dependente do fluxo de pessoas que pudessem testemunhar minhas amarras. O que faz que eu goste de ser vista assim. Eu gosto mesmo? o que me move? Foi muito impressionante, sabe? pq o acordo de ficção da arte deixa tudo mundo passivo. Mas esse mesmo acordo de ficção acontece com nossas vidas reais como mulheres. Ninguém pode ou ninguém solta as amarras porque entendemos que elas são invisíveis ou fazemos de conta que são. E deixamos na responsabilidade de cada mulher sua própria libertação. Sobretudo os homens que estavam me presenciando pareciam indiferentes. Não, não é exatamente que estavam indiferentes, mas desidentificados. As amarras deles são outras, suponho. Quem estava contigo quando você fez aquelas fotografias? era homem ou mulher? isso fazia diferença para ti?

Eu passei essa hora e meia passiva, aceitando meu destino, esvaziada, lenta, dilatada e sobretudo exposta. Eu te imagino um pouco como eu. Aparentemente “pra frente”, esclarecida, consciente de como as coisas funcionam e do que deve ser denunciado, mas no fundo, cheia de questões sobre como desarmar a bomba relógio de viver com altos níveis de renúncia, sofrimento, exposição, abnegação. Fico pensando se a discussão com o “companheiro” que te empurrou ou te viu cair do prédio teria sido uma discussão libertadora e por isso deu no que deu. Você fez Tied-Up women em 1973, treze anos antes desse vôo. Você aprendeu a se desamarrar nesse tempo todo? Estou eu aprendendo a me desamarrar, e sobretudo a parar de curtir ser vista nesta circunstância? e mais importante, realmente somos individualmente capazes de soltar essas cordas?

Você propôs quatro posições. A posição deitada barriga para baixo era paradoxalmente a mais confortável, aquela em que sentia mais indefesa e ao mesmo tempo mais confortável. Surreal e acho que tem a ver com esse certo masoquismo introjetado em que aprendemos a gostar daquilo que nos machuca ou nos desempodera. Nesta posição você é vítima mesmo, frágil, sem conseguir encarar o agressor e eu me sentia confortável, mesmo sabendo disso. Será que você queria apontar esse paradoxo? Eu sinto ele bem forte. Sinto os vetores e a contradição desta posição.

A posição de lado era útil para as transições mas não era confortável pois não permitia bons apoios. Doíam meus ombros e sentia meu olhar e rosto em geral muito exposto. Eu não sabia como olhar, não sabia como encarar ninguém, sentia que você não teria olhado fixamente em nada ou sentia que esse corpo que eu estava encarnado não sentia mais raiva, revolta ou

esperança. Assim o rosto muito exposto me deixava insegura, envergonhada e sem apoio. De novo fico pensando em como essa posição aponta para o incomodo de estarmos presas mas medianamente “conscientes”. O rosto exposto me faz pensar que eu poderia olhar, falar, pedir ajuda, mas estando ao mesmo tempo sem apoios confortáveis, essas ações todas parecem quimeras, irrealidades.

Na posição de barriga para cima, minha bunda apertava minhas mãos que já estavam doendo e um pouco com articulação alterada, mesmo que o nó não estivesse apertado. Assim não conseguia ficar nela muito tempo, apesar de que olhar para o teto me trazia algum conforto.

Na posição ajoelhada o desconforto era tanto físico quanto de imagens. Era talvez a mais estranha posição. Era uma posição rendida, como de quem pede perdão, como de submissão e me fazia ficar em parte olhando para frente. Olhando para o rasto do meu “agressor” ou diretamente para ele(s). Forte. a sensação era muito forte. sobretudo pq de novo aparece aqui a imagem da Dilma na minha memória. Ainda a corda tocava meu anus e parte da vulva o que adicionava um conteúdo sexual que nas outras posições não era tão evidente. Essa relação entre sexualidade, violência e prisão, tortura ficou bem evidente para mim nesta posição.

Por que escolher justo estas posições? Enquanto te escrevo me sinto um tanto enjoada. Eu quero te dizer que estar assim, ali, nessa ação, traz materialidade para as posições em que me coloco e me faz querer criar outras posições possíveis, nas quais eu não me sinta tão só, tão objeto, tão frágil. Eu tinha certeza que ninguém me tocaria, nem para me violentar nem para me ajudar. Que solidão é essa? Eu sozinha em cima de um pano preto sendo vista mas não vivida. Será que é isso que o sistema patriarcal nos deixou? uma solidão profunda na qual somos todas testemunhas mas estamos todas invisivelmente presas. o que arreventa essa amarra? eu sei que não é a força. com força eu não conseguiria me soltar. pedindo ajuda? como sem quebrar o acordo de ficção? ou é esse maldito acordo de ficção que precisamos quebrar? mas eu sei que tudo mundo acharia que “faz parte” da “cena”. Estamos todas as feministas “fazendo cena”? A quem você pedia ajuda? como você se soltava? você morreu solta ou amarrada?

Sei que não parece fazer sentido te interpelar desse jeito e que pode parecer até cruel... mas eu também estou buscando saídas, buscando modos, e vivendo as amarras na carne para achar outros caminhos para mim e as minhas...

Novembro de 2019.

Buenos días Maria Teresa,

En 2008, cuando te fuiste de esta dimensión yo apenas me graduaba en la universidad. A pesar de nuestra cercanía geográfica nunca nadie te mencionó en toda mi formación. No estudiamos tus trabajos, no supimos de tus proyectos ni de tus propuestas. Sólo ahora en la investigación doctoral es que me encuentro con muchas de estas artistas que me antecedieron y que dejaron un legado tan interesante y fértil. Gracias por eso!

En este proceso de investigación doctoral me propuse a reactivar varios trabajos de artistas latinoamericanas. “Una cosa es una cosa” está dentro de esos trabajos. Hice dos reactivaciones en forma de re-escenificaciones. La primera en julio y la segunda en octubre de 2018. Tardé un cierto tiempo en entender que sería bueno escribir esta carta: dos años. Pero aquí está. Quiero compartir contigo y con quien más lea esta carta, lo que me sucedió al atravesar la materialidad de ese trabajo que propusiste inicialmente en 1990. Lo que relato aquí tiene mucho que ver con el flujo de sensaciones y pensamientos que surgieron durante y después de las reactivaciones. Recupero mis anotaciones y también las nutro con lo que pienso y siento al ver los registro de vídeo e foto que hice de ambas re-escenificaciones. Entonces tiene mucho de mí, de mí contexto, de mi repertorio, como cualquier lectura tendría. Pero esa activación de lo que surge aquí no sería posible si no fuese por que creaste esta materialidad.

He pensado mucho en eso. En como los trabajos que proponemos son dispositivos, excusas, medios, para movilizar cosas que no podemos controlar, prever, vislumbrar. Es un ejercicio pleno de la generosidad en cuanto que hacemos público un movimiento interno y dejamos que reverbere de formas inesperadas.

En la primera reactivación estuve sola. En la segunda había gente, testigos, observadoras. Ambas fueron en el mismo lugar: una sala de ensayo del Espacio Cultural Casa Rosada donde trabajaba en aquel momento. Yo coloqué como base para esa acción el video documental sobre el XXXIII Salón Nacional de Artistas en el que hay varias tomas tuyas organizando los objetos en el espacio. Allí intenté percibir intenciones, formas, cualidades, etc. No recuerdo exactamente mi primera lectura de “una cosa es una cosa”. Sé que me interpeló la insistencia, el acúmulo, la aparente calma y sistematización. Los textos publicados en internet sobre este trabajo son muy bonitos, bien poéticos y conmovedores, y confluyen más o menos hacia la misma lectura: una relación casi ritualística con tus objetos personales que le confiere a cada uno valor sentimental, íntimo, lo que para algunas análisis propondría una crítica a la relación del sujeto moderno con la idea de supervaloración de la propiedad y para otras recuperaría la conexión entre la persona y búsqueda de espiritualidad y pertenecimiento. También había una pista de que estuvieses haciendo una crítica a la jornada de trabajo, al trabajo doméstico y sus problemáticas.

Es difícil saber por los textos si esto surgió de cosas que tu hayas mencionado en algún momento. Tal vez la pista sea aquel texto que escribiste y que fué publicada en el catálogo del Salón del Mueble de Milán junto con el texto de Jorge Roca, en que haces una meta descripción de tu posición en relación a los objetos.

[...] traslación aquí. enseguida. en la esquina. en el centro. a un lado. cerquita a el. a ella. muy lejos. más lejos. muchísimo más lejos. lejísimos. aquí las bolsas. aquí el bolso. aquí la tula. aquí la caja. allá las bolsas. aquí la tula y encima el bolso. a un lado la caja. en la esquina el bolso y la tula. en el centro las bolsas de papel y cerquita la caja. vaciamiento. dispersión. todo se vacía. todo sale. todo se dispersa. se riega. se mezcla. se detienen [...]

El hecho es que cuando hice ese primer levantamiento de la información me quedé bien curiosa porque mis primeros pensamientos cuando veía el trabajo no confluían con esta idea de ritual pero sí, un poco, con las críticas de tono más “social” si se quiere.

Así que en mis dos reactivaciones, sin mucha pretensión fue dejando que los pensamientos y sensaciones aparecieran y después hice algunas anotaciones que me ayudan a organizar y registrar la experiencia.

La primera cuestión que surgió para mí la voy a llamar de la “paradoja del trabajo” pues en esta acción al mismo tiempo que se me venían sentimiento de un trabajo artesanal, cuidadoso, minucioso, aquella idea de trabajo que “dignifica el alma” y nos conecta, también venían ideas del trabajo sin sentido, sin pensar, sin objetivo, trabajo tradicional que nunca termina así como también sensaciones de explotación, trabajo forzado, trabajo servicial, trabajo en série, trabajo obligado, indeseado.

Constantemente pensaba en esta organización de los objetos como una especie de trabajo sacrificial que no sabía realmente cuál objetivo tenía y por la naturaleza de los objetos (objetos femeninos, domésticos, íntimos) también aparecía la idea de la división “sexual/generificada” e racializada del trabajo. Pensando en que siendo una mujer con la piel más clara me acercaba más a la idea de una mujer confinada, encerrada en la organización de cosas de casa dentro de un espacio cerrado, un manicomio, un centro psiquiátrico, un asilo, un “hogar”, aislada. O al estilo, Psique, que tiene que hacer tareas extremadamente repetitivas, dilatadas y que requieren extremo cuidado para recibir la ayuda divina. Pero si esta acción fuese realizada por una mujer no blanca la imagen nos llevaría inevitablemente a la idea de los

cuidados serviciales (muchas veces mal o esclavos) que las mujeres tienen que tener con los objetos y propiedades de las/los otras. Creo que quién está afuera no logra llegar a incomodarse con esto, pero desde adentro estos pensamientos no son nada cómodos.

La relación con las personas entrando y saliendo de la sala tensionaban esta cuestión. Como se entendía que este era un espacio de “arte” nadie ayudaba, sólo observaban mi trabajo, casi distantes, contemplativas/os. Las mujeres parecían curiosas en relación al tipo de objetos, así que se aproximaban y veían más de cerca. Los hombres, en general, se apoyan en las paredes y observan de lejos.

Eso me hacía pensar en nuestra falta de empatía y solidaridad. Sólo las niñas que entraron en el espacio se sintieron convocadas a ayudarme pero confieso que me sentía poco comunicativa, tampoco fue muy acogedora con ellas. No sé, sentía un poco de rabia contenida, no con ellas, pero con la situación.

Estos cuerpos que entraban al espacio también me traían otra paradoja: su presencia ayudaba a aguantar más tiempo realizando la acción, porque me sentía acompañada pero a la vez en “débito” con ellas por el pacto de performance, y eso lo volvía un pacto de vigilancia y no de coledivide o colaboración.

Otra cosa que me invadió fue el cansancio. Pensaba, en algunos momentos, en que tu cuerpo no expresaba, o por lo menos no se veía en las imágenes, un gran cansancio. Por eso digo, que tal vez no es una acción que se “entiende” desde afuera. En los videos observo que yo si muestro mi cansancio, el paso del tiempo se nota en el cabello, en la energía de mis movimientos. Y recuerdo sentir mucho agotamiento de la cintura para abajo de tanto levantarse y agacharse. Sentía mis articulaciones rechinando como viejas cerraduras.

También tuve un embotamiento en el pensamiento por la repetición, la imposibilidad de parar, la sensación del tiempo que no pasa, que no se extingue o que se extingue extinguiendome. Esa sensación del pensamiento “pesado” se manifestaba como un fuertísimo dolor de cabeza que me duró por horas inclusive después de haber terminado la acción. No pude ni siquiera conversar con otras personas, me fui directo a casa a encerrarme un tiempo. Sola, necesitando vaciar y despejar que no es muy típico en mi personalidad. El cuerpo entero me quedó dolorido por casi dos días.

Esa sensación del tiempo también se vuelve relevante, constituyendo también una “paradoja del tiempo” porque en los momentos que estaba más tranquila podía conectarme con una sensación de ciclicidad de la vida, de los rituales, de los quehaceres. Un ciclo que se repite siempre igual y siempre diferente pero que establece un estado de seguridad y de conexión con algo que está más allá de nosotras y de la acción concreta.

A lo largo de las horas de la acción yo armé varias figuras geométricas en el espacio, varios diseños, varias combinaciones. Al final de cada una, cuando todos los objetos habían sido puestos en la composición, arrastaba todo hacia una esquina de la sala y comenzaba de nuevo. Entonces ese deshacer todo y recomenzar por obligación, me generaba una sensación de tedio, pena, angustia por la destrucción que se vuelve inevitable, o que hace parte del curso normal, del “destino” de la acción. Pero esa misma destrucción también se constituía en un recomenzar por transformación, por conexión con las leyes naturales, por cuidadoso ritual.

Las ideas de repetición y diferencia, repetición y desgaste, repetición para la creatividad, para el madurar, para profundizar, se juntan al cansancio de una repetición en serie que desgasta y vuelve a generar esas ideas de castigo “divino”. La ambivalencia de la acción es muy potente porque apuntaba para varias direcciones simultáneamente, como si la acción sintetizara toda esta constelación de cuestiones y problemáticas.

La última cuestión que me apareció fuerte fue la relación con los objetos mismos, que es tal vez lo que más sobresale de la acción en las lecturas que se han hecho.

En estas re-escenificaciones todos eran mis objetos, objetos de mi casa, de mi intimidad. Objetos que la mayoría no sabría ni siquiera que existen pero que yo conozco bien. Mientras



los posicionaba en el piso, organizados de una forma geométrica se iba creando una especie de territorialidad específica. Como si el desplazamiento y el arrancar de esos objetos hasta allí, reestructuraron mi territorio. Por un cierto tiempo este espacio se tornaba el “hogar” de lo que me pertenece, de mi intimidad. Esta relación de contigüidad dada por los objetos apunta también a las cosas como construcción de identidad. Pensaba que, exponiendo mis objetos así, las personas podrían saber cosas sobre quién soy, qué me gusta, cuáles son mis estilos, etc. Aquí las cosas se vuelven características de mí misma, también mis rastros, mis vestígios, como secretos ahora revelados. En algunos momentos me pareció que debía haber hecho una mejor elección sobre qué mostraba de mí misma, o si realmente quería que las personas vieran determinados objetos. En otros momentos me sentía orgullosa de la curaduría de los objetos expuestos. De cualquier forma era una exposición de mí a través de los objetos propios.

Esta acción de repente se volvía una vitrina de la intimidad y eso de nuevo trae nuevas paradojas: exponer la intimidad para la morbosa diversión de las/los espectadoras, exponer la intimidad para movilizar empatías y despertar vínculos, exponer la intimidad como acto de arrogancia o afirmación, exponer la intimidad para volverla asunto público y politizarla. Me recordó la consigna feminista de lo privado es político que propone que nuestros problemas “domésticos” no son problemas solamente privados sino que requieren un involucramiento de la sociedad para resolverse. ¿Cuáles problemas hay en la acción de una mujer que organiza sus cosas durante horas?

“Una cosa es una cosa” no propone soluciones, respuestas, caminos, como muchas de las obras que estoy estudiando. Me parecen un levantamiento de problemáticas y situaciones que no queremos ver o que queremos verlos de forma maniqueísta, poco compleja. Atravesar la materialidad me permite percibir todas esas capas de sentido disputando espacio en mí, pidiendo atención a cada una de ellas: a modificar la relación con los objetos, a entender cómo se constituye la territorialidad y el pertenecimiento, la relación con el cuerpo-sacrificio, la relación con la dilatación y aceleración del tiempo, las relaciones generificadas y racializadas con el trabajo lucrativo, etc.

Cada gesto se constituye en su propia paradoja y me parece que llama la atención a que una cosa no es solamente una cosa y al mismo tiempo lo es. No me queda más que agradecer por esta proposición, por la oportunidad de llegar a conocer un cierto punto de vista que a través de esta acción nos ofreciste.

Quedo de ti,

Abril de 2021

Querida Lotty, mais uma vez me vejo na situação de escrever para você quando já não estão. É estranho escrever uma carta a quem já deixou essa dimensão. Espero que sua passagem tenha sido calma. Com certeza tua morte é transcendente por conta do rastro que em vida construístes. Nesse tempo de muitas mortes acumuladas, temos pensado muito sobre a iminência da morte, suas razões, suas dinâmicas.

Não acho que seja uma casualidade que tenhamos feito a reativação de *Una milla de cruces en el pavimento* nesse momento em que várias situações do contexto colidem para apontar em direção à morte, não só como um fenômeno natural do ciclo de vida-morte, mas como uma consequência infeliz de uma forma de organização política e econômica que tem caracterizado nosso mundo.

Essa ação é definitivamente um dispositivo que faz emergir pensamento e sensações em várias direções. Passei temporadas inteiras entendendo como, onde, com quem, por que fazer essa reativação... e agora, depois de feita, também fico tomada pela imagem que produz e por tudo o que mobiliza em termos de metáforas, sentidos, fluxos.

Há algumas coisas que acho são inerentes a quem propõe fazer a ação, que não são tão evidentes para quem a encontra “pronta”. Essas coisas, para mim, evidenciam justamente a

presença da macroestrutura, da biopolítica, da necropolítica, do disciplinamento do corpo introjetada em cada um de nós, no nosso imaginário, na subjetividade.

A primeira coisa, talvez surpreendente, tem a ver com a coragem. Me senti muitas vezes sem coragem, com medo de fazer. Não era preguiça ou falta de tempo. Não era, apesar de ser um fator considerável, incompetência técnica. Era o mais simples, talvez irracional e escandaloso medo. Mas medo de que? você poderia perguntar. Medo de que? Eu me perguntei argumentando que eu era uma mulher branca, de classe média, numa cidade em que mulheres brancas raramente seriam violentadas gravemente na rua.

Violências do dia a dia - insultos, cantadas, desprezos, subestimacoes silenciamentos - são bem comuns, vivo elas quase todo dia, como a maioria ou todas as mulheres. Mas uma ação mais radical do que essas seria incomum. Mas eu tinha medo. Eu tive que reconhecer, frente a *Una milla de cruces en el pavimento* que tenho medo. Tenho medo da polícia, tenho medo de subir num camburão e não descer mais, ou nao descer sem ser violentada sexualmente, tenho medo da policia me dar porrada, tenho medo de estar sozinha -ou acompanhada- com a força armada do Estado, tenho medo de me perseguirem depois, medo de não poder denunciar se algo acontecer, medo de acontecer algo que “fica por isso mesmo”.

Quando pedia a companhia de alguém, artista geralmente, percebia que ela/ele também tinha medo. Cada pessoa por razões levemente diferentes. As mulheres temos medo da violência sexual, os homens tem medo de levar tiro e morrer, tem medo do malentendido de ser artista e parecer criminoso, de que uma ação “inofensiva” se torne ofensiva e sua consequência seja desproporcional.

Nenhum argumento de defesa parecia acalmar suficiente nossos medos. Pensamos em tudo o que éramos que poderia servir de “escudo” contra a violência policial: nossa classe, nossa profissão, nossa estranheza, nosso ‘ser estrangeira’, nossa roupa, etc. Sentimos que antes, não sei quando seria esse antes, mas antes, ser artista te protegia, ser professora te protegia, ser estudante universitária te protegia, mas hoje não mais. Ou não necessariamente. Isso nos fazia pensar quão impossíveis são as intervenções de rua se se é uma artista negra, ou pobre.

Ainda em 2020, um artista do grafite foi morto a tiros pela polícia em Salvador, enquanto pintava uma parede de madrugada. Ele era negro, vestido como um jovem da periferia. A arte não o protegeu. Em 2019, uma professora universitária foi linchada virtualmente depois que um trecho da sua performance vazou nas redes sociais. De 2016 para acá, artistas em todo o país tem respondido a esse tipo de linchamento virtuais, agressões verbais e físicas nas ruas e até processos judiciais, por seus trabalhos contestarem ou provocarem o *status quo*. Além disso, a universidade passa por estremecimentos, questionamentos e crises que criam um imaginário social de que são espaços para transgressão da ordem e que devem ser demonizadas. Se chegasse a polícia, o que diríamos?

Essa reflexão, quase paranoica (ou não?) se tornou o centro do problema desta reativação. Só depois de fazer a ação, de ter visto a polícia passar e nem fazer questão de desacelerar perto de nós, de ter passado despercebidas, foi que aqueles medos todos se tornaram verdadeiros sintomas da autocensura que vivemos. Eles não precisaram se dar o trabalho de nos advertir, de nos abordar, de nos interpelar. Nós mesmas introjetamos o terrorismo de Estado, a violência policial, o descrédito às artes e à educação, a dúvida sobre o valor e legitimidade de ações que perturbam o ‘normal’. Mesmo quando percebemos sua urgência.

Senti uma espécie de vazio aliviado ao sentir que não fomos motivo nem mesmo da curiosidade do Estado. Como pode ser? Queria ter sido presa? Queria ser mártir? Suponho que não, mas sentir que a intervenção que pinta cruces no asfalto podia ser inofensiva me gerou raiva e alívio ao mesmo tempo.

Isso se conecta com uma segunda questão que apareceu forte em torno da reativação foi o imaginário sobre a cidade como o espaço de “todos”, onde a diversidade, a confluência, as diversas classes se encontram. Dois colegas das artes visuais bem próximos da discussão sobre

arquitetura, urbanidades, direito à cidade, e uma companheira da área da comunicação acabaram sendo meus companheiros nesta reativação. Com eles discuti a escolha do local. Era o centro da cidade porque era talvez o lugar mais abstrato, mais “qualquer lugar central em qualquer lugar de latinoamerica”, o lugar também que teria leituras mais gerais, que nos pareciam adequadas à ação.

Mas na verdade, esse lugar cosmopolita onde todos participam, não existe aqui. Nossas cidades são desigualmente ocupadas. A ideia da pólis é negada para a maioria, é como se ainda vivêssemos em cidades gregas em que só se consideram cidadãos aqueles homens livres que gozam os direitos da democracia. Para todos os outros, trabalhadores, mulheres, estrangeiros, crianças, velhos, pessoas com deficiência, a cidade apenas é o território de consumo, ou simplesmente um território de trânsito.

Que mulher pode alegar se sentir livre e segura ao andar na cidade? Qual criança pode brincar livre e sem perigos na cidade? quais velhas, pessoas com deficiência, podem usar os serviços cidadãos sem se sentir violentadas? Quais jovens podem deambular pelas ruas desfrutando da sua liberdade de ir e vir descobrindo o que a vida tem para lhes oferecer?

Essa ideia de cidade como espaço “neutro” onde construímos livremente nossas vidas, simplesmente não existe. Não por aqui, pelo menos. Por isso, quando subimos num carro às 4.30am e descemos no centro da cidade, com baldes de tinta, pintamos o asfalto e saímos ilesas, sentimos uma estranha sensação de liberdade, de prazer, de rebeldia, de estar exercendo nosso direito à intervir no curso da cidade, sem ser atropelado pelos carros, nem ameaçados pelos homens, nem abordados pelas pessoas “da noite” - cafetões, prostitutas, seguranças, viciados, nem interpelados pela polícia. Mesmo moradores de rua ficaram distantes do nosso movimento. A reativação pareceu um prazer que fez que nos déssemos conta o quanto esse prazer é raro. Há um espaço de desobediência civil que pouco ocupamos, que nos desloca da zona de conforto e que visibiliza um energia de criação que nas nossas cidades se apaga, se neutraliza, se abafa pela ação do disciplinamento dos corpos, sua discriminação, sua neutralização.

Essa ação de se sentir em desobediência, perturba tanto a ordem estabelecida na pólis quanto internamente em cada um de nós que é obrigado, pelo movimento, a enxergar nossa docilidade política, nossa falta de ação cidadã, nosso individualismo e nossa inércia.

No contexto, essas coisas gritam, pois à final, essa cidade deserta e desabitada, sem grandes ameaças, só era possível pela quarentena imposta pela COVID19. Nós estávamos ali pintando cruces no chão. Nós estávamos ali, tomando o espaço público para criar precedente, mas marcar uma cruz que significava, não uma vida, mas muitas que seguem se extinguindo pelas (des)políticas de morte. Uma seguida da outra, uma, trinta, cento e cinquenta, mil, duzentas mil, que continuam se acumulando. Esse signo não parecia nada abstracto num momento em que já haviam morrido quase 200.000 pessoas pelo vírus no Brasil.

Não foi por acaso que o argumento que tínhamos preparado para o fantasma da abordagem policial foi o de estarmos fazendo uma homenagem aos mortos pela COVID. Não dizer que somos artistas, nem universitários, nem professores. Dizer que somos cidadãos em luto foi nosso álibi e escudo protetor. Não estaríamos mentindo de qualquer forma.

Lembro que, logo em maio de 2020, fizemos uma discussão online com algumas pessoas, e colocamos as imagens de “Una milla...” para entender o que podíamos dizer desse trabalho neste novo contexto. Suzana Argollo, uma das convidadas para essa conversa, falou que entendia o signo da cruz no chão como um sinal de interrupção do fluxo. Se as linhas tracejadas no asfalto indicam que se pode ultrapassar, se pode circular, se pode fluir livremente, mesmo que com atenção, esse atravessamento da segunda linha significaria um pedido de interrupção do trânsito, interrupção das pessoas, dos carros, das coisas, do capital. Ela, com os olhos cheios de lágrimas, havia fechado o cinema que gerenciava. Nunca imaginaríamos que ainda em maio de 2021, o cinema continuaria fechado, e que apesar disso, ainda veríamos

milhares de pessoas morrer, pela incompetência e a falta de políticas de Estado próspera nítidas e acertadas.

Assim, estávamos ali, com um prazer paradoxal, pintando cruces que denunciam as mortes que acontecem anonimamente, nas casas, nos hospitais, nas favelas, mortes por covid, mortes por patriarcado, mortes pelo domínio dos territórios e das pessoas, mortes por uma ideia de vida e de corpo que não é para todas, todos, todes.

E também estávamos ali, sem saber, que em algumas semanas atingiríamos o pior momento da pandemia. Pois se bem, às 5am, não havia muito movimento na rua, entre novembro, dezembro, janeiro e fevereiro a maioria das pessoas nos descuidamos, nos aglomeramos, pensamos que o pior tinha passado. Isso aconteceu também pela falta de políticas para proteger a vida. Mesmo depois de um ano de cruces, o Estado insiste em priorizar o fluxo do capital ao invés da organização radical da vacinação, insiste no livre mercado do vírus, no salve-se quem puder. Talvez haja no fundo, nos nossos genes coloniais, um desejo profundo de livrar a população brasileira do mal da pobreza, da desigualdade, do racismo, pela via eugenista da morte daqueles que as vivem e sofrem cotidianamente.

Confesso, que saí da ação sem compreender sua dimensão. Era 30 de dezembro. Meu companheiro estava saindo da covid. E eu queria fechar um ciclo de pesquisa, sabendo que teria que olhar para essa ação de novo em alguns dias. Tudo se atravessa para que não vejamos o que temos de ver. De novo, talvez por medo, talvez por vergonha, só divulguei imagens da reativação no início de março, uns poucos dias antes de escrever essa carta, quando já a av.7 não tinha mais rastros da nossa pintura. Alguém terá percebido? Fico com a sensação de que ninguém reparou na mudança.

Contudo, quando vemos as imagens de fotografia e vídeo da versão de *Una milla de cruces en el pavimento* que fizemos, entendemos que pode ser uma denúncia sobre um governo que desgoverna para deixar que os “efeitos colaterais” vitimizem sobretudo os mais frágeis na sociedade: as pessoas velhas, as pobres, trabalhadoras informais, as que não pagam plano de saúde privado, as que por conta de um histórico de política alimentar e de trabalho fragilizado desenvolveram doenças crônicas, etc, etc, etc. É como se esse vírus tivesse vindo a nos mostrar quão desiguais, quão erradas, quão egoístas, quão violentas são nossas políticas de organização social.

Todas essas mortes e todas essas cruces deixam ao descoberto que vivemos num sistema que se retroalimenta da guerra, da violência, da morte - em alta ou baixa intensidade - para se manter em pé, produzindo e acumulando riquezas para uns poucos. Todas essas cruces se tornam advertências derradeiras de que há muito tempo perdemos o rumo em direção à civilização, às cidades, à democracia. Se é que alguma vez, essa latinoamérica esteve nesse rumo.

Essas cruces estiveram ali, mancharam e marcaram o chão da cidade onde vivo. Eu pinte e me pergunto, quantas milhas mais teremos que percorrer antes de mudar o rumo? Como posso interromper os fluxos da violência?

Na entrevista que me diste em 2018 tinhas certeza absoluta de que o trabalho era muito coerente com esse momento que vivemos, citaste Bolsonaro e sua política, e eu me pergunto como viver com essa certeza de que as cruces no asfalto fazem muito sentido ainda? Como confiar na sincronicidade da arte e seus efeitos? como viver com que se está denunciando um genocídio em curso e a impotência que a denuncia pode produzir?

Fico imaginando que alguém em algum canto se perguntou a mesma coisa. E que somos muitas. E que vamos reverter os fluxos.

Gracias por tanto Lotty... segue bem e forte. Aqui te guardamos com afeto e efeito!

Marzo 2021

Lia querida,

A primeira coisa que eu quero dizer é que esta experiência contigo tem sido uma das mais importantes da minha carreira como artista e pesquisadora, mas com certeza a dimensão pessoal e dimensão afetiva salta no meu coração como uma criança feliz e atrevida. Tive sempre muita sorte com mulheres mais velhas que se tornaram minhas mestras enquanto trabalhávamos juntas. Reconheço que essas experiências são as que me fazem trabalhar com mulheres, para mulheres, pelas mulheres... Não por uma questão de sexismo, e não porque não existam homens no meu caminho que amo e admiro muito também, mas o que posso dizer?... quando mulheres como você atravessam meus passos, pouca coisa sobra rsrs... brincadeira séria!

A questão é que quando fui na tua casa naquela primeira tarde para te entrevistar e percebi claramente que Dona Cláudia não era um trabalho que você considerasse relevante na sua trajetória, que você ficou com muito receio e diria até medo, e mesmo assim topou entrar comigo nessa, sem me conhecer, sem conhecer a equipe, sem pedir nada em troca, você me ensinou sobre confiança, sobre risco artístico, sobre não ter nada para perder, sobre envelhecer jovem, sobre atitude radical, sobre empatia, sobre generosidade. Você tem 80 anos, reconhece a carreira que construiu, os privilégios e esforços que lhe atravessaram e ainda tem a coragem de entrar num projeto com uma obra que você deixou de pensar muitos anos atrás. Você topou entrar no escuro, se jogar no vazio e entrar num projeto coletivo sem nenhuma segurança de que seria bom suficiente para valer o esforço. Claro que eu sei que você pode pensar que não tem mais nada a perder, mas eu e você sabemos o quanto o ego move as pessoas, quanto o medo as paralisa, o quanto a preguiça as atrapalha.

Eu olho para você e digo sem ressalva alguma “eu quero ser que nem ela quando crescer!”. Se nada mais tivesse acontecido depois daquela entrevista eu já seria para sempre grata contigo e com esse aprendizado. Estou aqui com o olho cheio de lágrima, rsrs. E aconteceram um monte de coisas depois dessa entrevista. Vieram muitas conversas, ensaios, encontros. E agora eu escrevo esta carta para você porque quero te oferecer várias das reflexões que me atravessam quando olho para o que construímos juntas (e quando digo juntas aqui, não posso me referir apenas a você e eu, mas a todas as mulheres que fizeram parte deste processo).

A primeira questão que pulsa aqui é sobre as diferenças do modo de fazer em termos das funções que cada pessoa exerce. Na época você era uma artista de sucesso num sistema de artes principalmente masculino e elitista. Cada um exercia sua função e era remunerado por isso. Havia dançarinas, ensaiadora, direção de teatro, direção de movimento, figurinista, iluminadora, etc... Tu tinhas equipe extensa, ensaios diários, salários ou cachês, teatros equipados, cobertura da mídia (impressionante esta diferença!) e público crescente. Lembro que naquele ensaio, a final de janeiro, em que mostramos o processo às artistas de 1979, elas gargalhavam lembrando que ganharam dinheiro com as temporadas *Dona Claudia* em Salvador. Você nem lembrava disso, suponho que não era prioridade na sua vida, mas para algumas delas foi uma experiência forte ganhar dinheiro fazendo o que gostavam. Seria também para nós. Mas hoje a gente faz tudo nós mesmas, o público é um mistério, e não paga um valor que de fato ajude a recuperar o investimento e a pagar minimamente a equipe e o espaço, rsrs. O que conseguimos arrecadar de bilheteria nas 4 apresentações que fizemos deu um valor simbólico de R\$ 60 para cada artista pela temporada mais os 15 ensaios intensivos entre 3 e 7hs por ensaio. A outra ajuda de custo que conseguimos via Festival VIVADANÇA variou entre R\$ 100 e 40 a depender das funções desenvolvidas ao longo da remontagem. Assim, se existia alguma sensação da obra não estar pronta ou não ter as condições ideais, os buracos, as faltas, os desajustes, são pistas sobre os limites da produção da arte na atualidade. "Errar com convicção" se torna mais do que uma piada, uma forma de fazer e uma potência porque emergem outras qualidades e repertórios de relação profissional. Hoje não fazemos as coisas apenas porque é nosso trabalho, como um funcionário faria “seu trabalho”, mas porque

acreditamos na mudança e no prazer que desdobra da experiência de viver o que a arte pode oferecer em termos de refletir a dimensão complexa e humana das coisas, e fazemos isso otimizando o mais possível os recursos, os tempos, as energias. Acho que é isso o que por exemplo nos estrutura mais rapidamente, nossa prontidão é o centro e a base da nossa forma de fazer. Desde meu ponto de vista, a arte é nosso investimento e nossa contribuição com a mudança e é isso que aquece nossa fogueira, apesar do cansaço de acumular outras milhões de funções porque a final continuamos tendo que pagar as contas. Hoje, arte não é apenas um exercício da elite, não é uma profissão estável nem um pagapão, sinto que ela é uma aposta política fundamentalmente. Falo por mim, com risco de que esta ideia seja compartilhada por várias outras companheiras, quando digo que só me envolvo em projetos artísticos que mudam o mundo em que vivo, ou em projetos que pagam minhas contas. Raramente na minha carreira ambas as coisas estiveram juntas. Sinto que pela particularidade de produzirmos tudo a partir de redes de afeto, admiração, afinidade e interesse, nossas relações são mais complexas e ricas em vários sentidos. Não vejo a dinâmica atual desde um lugar fragilizado, pelo contrário, acho que ganhamos liberdade e responsabilidade, mas não estou completamente certa. Talvez seja só eu justificando minha auto-exploração profissional.

Lia, esta remontagem de *Dona Claudia 2019*<sup>91</sup> para mim é um projeto que nitidamente abrange dimensões sensíveis que atravessam a poética, política e a estética de forma emaranhada. Eu amei isso. Por exemplo, estou lendo faz tempo um autor chamado Didi-Huberman. Ele escreve sobre história das imagens, sobre fazer história, sobre como trazer à tona como a história nos atravessa, como honrar aquelas que vieram antes de nós, quase sempre numa perspectiva de eventos desafortunados que seriam mais complexos de historicizar. Ele tem vários livros discutindo e desabrochando imagens que se construíram a partir do Holocausto, por exemplo. Então, a presença da morte na sua perspectiva é forte e generosa ao mesmo tempo. Quando nestas últimas semanas comecei a revisar todos os registros de *Dona Claudia 1979* e *Dona Claudia 2019*, em vários momentos criei diálogos com esse autor.

Veja só, ele fala das remontagens que fazemos para entender a história, para falar sobre ela, para nos relacionarmos com ela. Ele entende remontagem como a oportunidade de criar narrativas através das imagens que restam ou a partir delas para causar algum tipo de mobilização sensível no presente. Aí eu fico pensando, que oportunidade incrível você, e todas as artistas do elenco 1979, tiveram de olhar para esse material 40 anos depois e conseguir entender o que aquele momento permitia, em termos técnicos e conceituais, e o que podia ser repensado, reabordado, reabilitado e contar com uma “segunda chance” para testar outros caminhos. Talvez aqui seja meu ego falando, mas eu senti que isso foi muito muito prazeroso. Te ver engajada reperguntando à própria materialidade o que mais ela podia oferecer, nos fazendo propostas, dirigindo caminhos junto a nós. Foi muito bom e único ter você nesse processo porque você tinha a liberdade de mudar, refazer e assinar de novo aquilo que você queria fazer daquele trabalho. É como se tivéssemos conseguido “viajar no tempo” e voltar a olhar aquilo que nos interessou em algum momento, com a experiência e sabedoria que temos agora.

O Didi-Huberman fala que a história e suas pessoas de algum jeito nos assombram para que possamos dar voz a elas neste outro tempo... e aí eu penso que talvez, *Dona Claudia* tenha vindo me assombrar (através de Beth Rengel, porque foi ela quem lembrou dessa senhora) para que pudéssemos olhar de novo a ela e dar “justa morte”. Como se ela, em 1979, não tivesse dito tudo o que tinha para dizer e não se conformou com isso até que em 2019 nos juntou para este projeto coletivo de olhar para a vida de *Dona Claudia* e nos ver nela ao ponto de reconhecer o que ainda dessa vida nos assombra como sociedade patriarcal.

---

<sup>91</sup> <https://vimeo.com/332832827/91c30c8937>

De certa forma, vejo que *Dona Cláudia* é uma obra pessimista. Vejo que na época vocês não viam saída para a vida destas mulheres. As enxergaram como vítimas e responsáveis de sua própria amargura e a única saída possível era a morte. Assim, o final da obra que acontecia pela morte ou adormecimento da personagem de Dona Cláudia, indicava que essa morte era a única saída para seu (nosso) sofrimento. E, repare, uma vez que vocês “mataram” essa personagem a lançaram ao esquecimento, tanto um esquecimento voluntário por não continuarem com a obra no repertório, quanto um esquecimento involuntário e inevitável que compõe a memória que temos da obra. Penso nas lacunas da memória como pequenas mortes, partes dessa vida que morreram e foram abandonadas.

Então a Dona Cláudia passou pela morte em cena e durante os 40 anos que se seguiram. O que eu propus para ti, com o exercício da lembrança foi o exercício de dar uma sobrevida - como tanto afirma do Didi-Huberman sobre a história, de reviver, de fazer uma re-vivência, de voltar à vida essas personagens, essas questões, esses medos, essas neuras. E para mim aqui há, como te disse, um movimento de honrar os mortos, de “fechar seus olhos” com um ato de conceder dignidade à morte, aceitando o chamado vindo dos mortos porque talvez Dona Cláudia nos assombrasse para voltarmos a olhar para ela, para sabermos o que ainda existe e o que precisa morrer. Este movimento de pensar na morte delas, das Donas Claudias permite uma continuação do luto e da luta.

Isto evidencia que a questão da morte está e esteve no centro de *Dona Cláudia*, ao ponto de que, na versão 2019, a ausência da personagem de Dona Cláudia foi uma confluência de questões técnicas com questões de ordem estética: sua inexistência física, dada porque não conseguimos uma atriz para fazer este papel nas condições em que o projeto foi realizado, pode ser lida como uma evidência da ausência dessa mulher, desse tipo de mulher. Seus objetos (roupas, pertences, espaços) apresentados como relíquias de um museu, sua voz apenas em off (como voz fantasmagórica), seu aparecimento imagético apenas em vídeo branco e preto (vídeo original) como uma assombração encrostada nas paredes da casa... tudo isso se constituiu como materialidade para nos lembrar da sua ausência.

Tem uma autora que também gosto muito que se chama Peggy Phelan que tem um texto lindo lindo que chama *Antologia da Performance*, aqui ela se debruça para pensar o que faz a performance ser o que ela é e como podemos escrever sobre ela sem trair sua dinâmica “intrínseca”. Nas minhas palavras sobre seu texto já bem encarnado ao meu modo, a autora nos convida a compreender que o único que resta da performance é a presença da sua ausência que se materializa no território indomável da memória de cada pessoa que a presenciou. Assim, o único que podemos fazer, uma vez a performance acabada no mundo real, é nos relacionar com a memória e esquecimento que temos dela, nos relacionar com sua ausência, como sua falta. Penso que termos topado não ter atriz e termos resolvido essa ausência destes outros modos, só trouxe materialidade a esta ausência e acho que era o mais adequado, o mais justo.

Sei que em algum momento discutimos que não ter presença física de uma atriz histriônica ao estilo Memélia trazia uma densidade bem grande para a remontagem, perdia um tanto do bom humor e da leveza. Uma das coisas que penso, agora depois que passaram alguns meses é que ganhar acidez e densidade fez sentido, por que no final não é fácil lidar com os fantasmas e reconhecê-los em nós. 40 anos atrás aquela mulher apenas tinha umas tantas décadas de ter aparecido, hoje, ela nos assombra ainda, nos perturba, nos atrapalha até, atrapalha nossa liberdade, nossa felicidade, nossa capacidade de associação entre mulheres, inclusive nossas boas relações com o masculino e os homens, você não acha?

Sei que você montou *Dona Cláudia* na tentativa de visibilizar nossa parcela de responsabilidade nesta infelicidade compartilhada do sistema patriarcal e assumir então um papel ativo na emancipação destas posturas mais comuns do dia a dia (fofoca, neura, abnegação) da mulher classe média baixa, média e alta, com todas suas diferenças. Você queria colocar luz nos nossos erros. De algum modo sinto que você culpabilizava às mulheres por agirem assim e

por sentirem assim e as responsabiliza por não saber interromper o fluxo do domínio machista na sociedade, pois também reconhece que é através de nós que ele se perpetua. As feministas perguntariam, como podemos nos emancipar se somos vítimas e temos introjetado este sistema ao ponto de acreditar que dependemos dele e que somos presas a ele? Porém, entendo e me identifico contigo no sentido que me negar à posição da vítima absoluta, da suspensão total da agência. Aqui nós podemos mover coisas, devemos mover coisas, e o movimento é olhar seriamente para atrás para aprender e fazer diferente, sem chavões de autoajuda, por favor! mas sendo responsáveis também pela história que produzimos. Talvez aqui esteja para mim a chave para entender porque temperamos com mais acidez e fomos mais incisivas. 40 anos atrás esta crítica era o início de um movimento de reconhecimento da nossa infelicidade neste sistema, hoje esta crítica é uma urgência, um grito e uma demanda bem organizada para sermos as agentes da mudança. Hoje a Dona Cláudia não existe mais, ela é um fantasma que nos assombra, vamos fazer as honras e deixá-la ir de uma vez por todas!?

Neste aspecto que exige engajamento, maturidade, ativismo, acho muito interessante pensar o fato de sermos todas quase 10 anos mais velhas do que as artistas em 1979 eram quando fizeram Dona Claudia, de sermos a maioria mais “conscientemente” feministas e ativistas das artes, de sermos criadas numa geração de dançarinas - atrizes que se formaram em escolas que já se transdisciplinaram o bastante como para nos dar repertório de corpo para atuar e dançar com alguma familiaridade. Todos esses fatos foram determinante para podermos “pegar” e encarnar os materiais de Dona Claudia com alguma rapidez, com outra maturidade expressiva, com a gravidade conceitual que sinto estava no desejo deste trabalho desde 1979, mas que hoje em 2019, conseguimos materializar com mais clareza. Lembro de Bete, Tereza e Márcia dizendo que nós éramos muito mais fortes do que elas eram, até muito melhores, rsrs. Para Tereza e Márcia isso trazia uma densidade que as esgotou, para Bete e para você trouxe uma densidade necessária... todas, viram em nós o passo das gerações que fazem com que determinadas ideias decantem na carne e seja muito mais fácil mostrar sua urgência. Estes movimentos precisam de tempo, e somos todas parte da luta feminista (sabendo ou não), somos filhas e netas deste ativismo que hoje pode até parecer naturalizado. Hoje entendemos muito bem como cada um desses estereótipos funcionam e temos muita experiência própria e aprendida de como estes nos asfixiam.

Estas artistas incríveis que colaram conosco nesta remontagem são e estão muito mais afiadas. Suas escolhas de vida, sua maturidade e sua disponibilidade foram uma dádiva para este projeto. Para nós, estas questões que são centrais na peça como a neura das mulheres, os medos das outras mulheres e a idealização que fazemos das suas vidas, suas escolhas e os estereótipos que escolhemos performar, são evidentemente construídos socialmente e são estruturais para o aparecimento das nossas insegurança e nosso confinamento, que consequentemente se desdobram em infelicidade.

A peça consegue trazer com coreografias todas formatadinhas, delimitadas, simétricas, decoradas e repetitivas a metáfora e materialização das vidas destas mulheres classe média também delimitadas e formatadas pelo contexto histórico patriarcal. O uso dos estereótipos que aparece na cena das mães lobotomizadas, a cena das mulheres robô hipersexualizadas e a das feministas operárias sapatonas, se constroem como ícones que visibilizam as únicas opções que as mulheres adultas tinham (ou têm?) numa sociedade urbana patriarcal, e todas estas artistas reconhecem que a desmontagem dessa estrutura é mais do que urgente. Sinto que nem eu nem você teve de gastar muita energia fazendo-as “entender” qual era o tom da crítica que Dona Claudia trazia pois, como disse antes, algo que 40 anos atrás era uma identificação de uma problemática do coletivo das mulheres, hoje se torna uma urgência na vida das mulheres.

Reviver as neuras sociais que estão refletidas aí e reconhecer o que disso ainda está em cada uma de nós e em todas como coletivo, foi valiosíssimo. Vendo a remontagem que fizemos, vejo que dois tempos colidiram e criaram paradoxos e várias dúvidas. O que fizemos tinha



rastros de coisa antiga “já superada” mas parece que, também, são coisas acontecendo no tempo presente. Essas duas temporalidades acontecem simultaneamente porque uma parte representa e revive memória e o outro, pela remontagem, cria materialidades que tensionam as partículas de passado que constituem esse presente, tensionam as partículas dessas mulheres e desses estereótipos que constituem estas mulheres hoje.

Não lembro se cheguei a te contar, mas no final de 2018, eu chamei várias das mulheres que convidei para participar para fazer um primeiro encontro, contar do projeto e tal... Nesse dia construímos uma improvisação com maquiagem e coisas de beleza para encarnar a primeira cena da fofoca. Foi bem interessante e relaxado. Apesar de que eu sentia aquilo bem esquisito para nós, ao mesmo tempo eu sentia que havíamos todas crescido tão perto desse repertório que ele continuava na ponta da língua. Nesse momento soube que seria muito fácil trabalhar com estas mulheres porque elas não ficavam julgando o que faziam, simplesmente brincavam e estavam presentes vivendo aquilo que eu propunha, sem reação, entendendo a identificação mas notando suas diferenças de modo suave.

Rapidamente estávamos dividindo experiências pessoais de como esses estereótipos tinham nos aprisionado ou como às vezes usávamos deles para nos mover no mundo... Alana, por exemplo, contou como aprendeu a usar das roupas, maquiagens, acessórios, para fugir da menina machona, depois da adolescente gostosa, depois da mãe assexuada, depois da gostosa burra, ou da nerd insípida. Eu contei como nunca abri mão das minhas roupas de “executiva” que me ajudam a me mover no mundo da produção cultural e não ser tachada de artista, ou como, transito por certos lugares para não ser lida só como “intelectual” da dança, e assim por diante, entendemos claramente a força dos estereótipo como prisão e como ferramenta. Em *Dona Claudia*, assim como em muitos outros trabalhos, o estereótipo é usado para visibilizar o modo como simplificamos a vida das pessoas, como as idealizamos, como as aprisionamos para servirem a determinados objetivos.

A partir desse dia, e por todos os dias que se seguiram eu senti que houve uma continuidade entre o coletivo de mulheres que *Dona Claudia* constituiu como ferramenta estética e o coletivo de mulheres artistas que atravessamos este processo de remontagem. Na obra o coletivo de mulheres aparece em todas as instâncias contrapondo a solidão e reclusão da personagem de *Dona Claudia*: o coletivo de vizinhas (que apesar de cumprirem um papel negativado dentro da obra, podem dar conta de mostrar a associação comunitária de mulheres em condições parecidas), o coletivo de mocinhas que dançam na disco, o coletivo das mães, o coletivo de mulheres robôs, o coletivo das feministas proletárias. É sempre sobre o grupo de mulheres e a solidão da mulher individualizada.

Num artigo de jornal escrito por Shirley Pinheiro, ela afirma que “falar dos problemas da mulher diz respeito a todas elas” e isso fica evidente pelas escolhas estéticas. Mas o que eu queria te oferecer mesmo, tem a ver com como esse projeto criou uma rede de mulheres muito poderosa, tanto em termos de representação estética, porque trazer todos esses estereótipos é uma tentativa de dar conta da diversidade das mulheres, quanto em termos políticos pois instiga às mulheres a pensar como encarnar, como se relacionar, como realizar esse empreendimento de falar sobre “mulheres” através de si mesmas.

Lembra a discussão que tivemos no Construções Feministas de novembro na Casa Rosada? em que eu trouxe a discussão da Rita Segato sobre a violência contra as mulheres em América Latina e sobre a perda de poder político do coletivo de mulheres? bom, eu acho que aqui super cabe fazer uma correlação entre o que a Segato fala e o que nós construímos dentro da remontagem de *Dona Claudia*. Segato diz que a gente só é violentada do jeito que é, porque no sistema patriarcal, nosso coletivo foi desestruturado e enfraquecido ao ponto de nos tornarmos apenas indivíduos dedicadas às nossas demandas familiares nucleares e isso reduziu completamente nosso poder político dentro da sociedade. Ela conclui que a situação das

mulheres só pode melhorar realmente se essa força coletiva se recuperar, se fortalecer e se reposicionar na dinâmica do poder e da ação.

Em *Dona Claudia* você consegue colocar essa problemática em evidência esteticamente, mas o mais interessante é que, conseqüentemente, como disse antes, a gente conseguiu criar uma situação de vida em que o coletivo destas mulheres se fortalece e experimentam formas de convívio, de parceria, de relação que caminha para o objetivo concreto de desarmar nossa solidão sistêmica.

Claro que estas artistas já estão praticando isso nas suas vidas de um modo geral porque já são todas feministas e ativistas, mas congrega-las durante um período de tempo ganha outros contornos e relevâncias, pois nos debruçamos em visibilizar como criar novas relações entre mulheres considerando o que vocês viveram em 1979 e considerando as discussões que em 2019 são tão pungentes como a ideia de reconhecer o coletivo de mulheres com todas suas diferenças de raça, classe, personalidades, sexualidades, etc.

A gente viveu a maternidade de forma diferente através do acolhimento de nossos filhos nos ensaios e apresentações por considerar que os criamos coletivamente e que não podemos excluir nenhuma mulher por sua condição de mãe de nenhum tipo de projeto profissional; a gente viveu que a única mulher mais evidentemente preta era a única mulher rica em termos de classe e que isso criou tensões interessantes de serem atravessadas; vivemos que a artista mais loira fisicamente era quem tinha vindo da cultura popular do interior argentino e não do ballet ou a dança contemporânea; vivemos uma intervenção espontânea de uma mulher trans no meio de uma das apresentações; e claro! vivemos que a maioria de nós somos ou viemos da classe média e por isso, não apenas temos legitimidade para falar em direção à classe média, mas também conhecemos bem todas as dinâmicas propostas por estas personagens da obra reconhecendo os privilégios e atravessamentos deste lugar.

Tudo isto realmente constitui o que para mim significa viver sendo mulher em 2019, no Brasil, sendo artista feminista, e o que pode ser reestabelecer o coletivo de mulheres, reestabelecer seu poder político, reestabelecer suas alianças e suas forças.

Apenas um assunto fica para mim fazendo ruído quando penso nesta remontagem que fizemos, no sentido este que estou trazendo do coletivo de mulheres e as implicações políticas de tal movimento. Foi o tratamento que fizemos da participação de Janaína. Eu convidei ela para fazer o papel de Dona Claudia. Tinha neste movimento uma consciência de que seria muito bom que uma mulher como ela, artista, gestora, mãe, cabocla, nordestina, universitária, docente, engraçada, fizesse este papel. Ela estava querendo se aproximar de novo da produção artística e eu estava empolgada com isso. Ela participou daquele primeiro encontro no qual você não participou e senti que ela fazia parte deste coletivo. O fato é que quando ela veio para o primeiro intensivo de ensaios ela não estava com o texto decorado e, ficou distraída por Julia, sua filha, e pela chegada meio de paraquedas no processo. Acho que foi isso que te causou a impressão que ela não conseguiria fazer o papel. Me pergunto até hoje se nos antecipamos no julgamento de que não funcionaria, me pergunto se eu podia ter feito diferente no sentido de acompanhar melhor a chegada dela ao grupo para que fosse mais fluído o primeiro ensaio que tivemos com ela e não se afiançara a impressão de que, porque ela não era atriz, ela não poderia fazer tal representação. Me pergunto se devi ter sido mais incisiva quando eu e você conversamos sobre o assunto ao ponto de evidenciar mais nitidamente minha escolha e te convencer de avançarmos mais um tanto com essa empreitada junto a ela. Hoje, vendo com alguma distância, sinto que esse tipo de movimento podia ter acontecido de outra forma, com menos precipitação, conversando e considerando todas as envolvidas, inclusive o resto da equipe, pensando no assunto como coletivo, e não como artistas independentes. Isto teria sido mais coerente com o que queríamos construir. Com certeza as resoluções teriam sido mais complexas e é possível que não teriam desdobrado na exclusão individual de uma companheira. Isto não é algo que ficou resolvido para mim, mesmo sabendo que naquele momento não tinha a nitidez sobre o

assunto que hoje tenho, sinto que questionar este movimento, pelo menos a posteriori, honra o processo que criamos juntas e marca uma reflexão para o futuro. Inclusive porque sei que para você também ficou uma tristeza por não ter conseguido alguém para desempenhar em 2019 o papel da linguagem teatral que você idealizou em 1979. Ter a atriz era importante para trazer a evidência do texto falado teatralmente e fechar o tecido que a obra propunha entre a dança e teatro. Para mim era importante trazer esta artista para junto dos meus projetos por uma questão política, pois sinto que ela tem afinidade com o que estamos construindo e tem ficado isolada em movimentos mais individualistas que a gestão e produção da arte incentiva.

Enfim, o meu ponto é, se estamos falando sobre coletivo de mulheres, nosso acionamento pode ir se aprimorando com todos nossos passos. Eu confio em nós para esta mudança, confio em tudo o que você construiu e que deixou como legado para nós, confio em nós e o que estamos construindo e confio na geração que vem aí para estabelecer mais mudanças.

Lia, já escrevi demais aqui, mas é o que posso oferecer até agora. Com certeza este diálogo pode continuar para minha tese e para a vida. Sinto que essa forma de encarnar as obras realmente trouxe outros conhecimentos e reflexões para mim. Te agradeço mais uma vez por toda a disponibilidade e generosidade. Aguardo novas oportunidades para continuarmos fazendo/pensado juntas.

Um abraço forte!

Novembro de 2019

Querida Cecília,

Hoy me desperté más temprano de lo que la alarma me pide. Podría intentar dormir de nuevo o hacer varias otras cosas. Como sabes siempre tenemos miles de cosas que atender. Pero sentí que lo mejor era finalmente sentarme a escribirte. Disculpa que me tardé tanto. Después de abril tuve que escribir el material para mi calificación doctoral y después tuve que trabajar como loca, entonces ahora es que conseguí volver a mí misma y ustedes. También disculpa que esta carta debe ir en un cierto portuñol. No sé si te dije que hace 10 años que vivo en Brasil y eso me hace confundir los idiomas.

El primer motivo por el cual te escribo es para demostrar mi agradecimiento porque hayas hecho este trabajo “Algunas Mujeres, Algunos Instantes” en 1985 y que yo pueda vivirlo ahora en 2018-2019. Ayer me senté a revisar grabaciones de conversaciones, videos, fotografías del proceso de reactivación que hicimos para prepararme para escribirte. Y la primera gran cosa que tengo para decir es Gracias! Gracias totales!

Yo conté con Luiza Agra, Patrícia Leitão, Sauane e Sauara Costa e Camila Brito para hacer este trabajo. De ellas, sólo Patrícia ya era amiga. Las otras eran bailarinas que yo conocía, que de algún modo admiraba y que quería conocer más. Este trabajo tejió esos hilos de una forma muy especial.

Comenzamos los ensayos en septiembre o octubre de 2018, hicimos una muestra abierta del proceso el 23 de febrero y presentaciones el 24 de abril, dentro del Festival VivaDança - aquel que te invitamos -, el día 26 de abril en el Festival de Danza de Candeias y una última el 3 de mayo de 2019, para los estudiantes de la escuela técnica de danza de La Fundación Cultural del Estado de Bahia. Te mando junto con esta carta un link para la carpeta donde están registros de todo el proceso. Fue muy interesante. Hacía mucho tiempo que no bailaba algo que requiriera el uso de movimientos y flujos energéticos de esta forma. Tal vez 10 años o más.

Cuando todavía estaba en Venezuela estas hacían parte de mi costumbre motriz, pero hacía mucho tiempo que no. La distancia de tiempo y la experiencia que tuve todos estos años pensando la danza me permitió una aproximación muy dulce, generosa y transformadora. Me relacioné con tu danza desde una postura muy particular. Este trabajo de doctorado me coloca en el lugar de alguien que decide por voluntad propia pisar en las huellas que sus compañeras

dejaron y sentir qué pasa en ese proceso. Entonces me sentí completamente abierta a dejar que tus movimientos y los de tus compañeras nos atravesaran. Siento que así se construye un tipo de vínculo que sucede en la carne, en las entrañas, que sube por la respiración y sale por el chakra coronario en todas las direcciones, iluminando caminos entre espacios y tiempos relativamente distantes, criando lazos y conexiones que antes parecían invisibles, pero allí estaban.

Quiero compartir contigo lo que aprendí y lo que me pregunto sobre tu danza. Espero que mis palabras sean como bálsamo y no como verdades que cortan o preguntas que angustian. Una sonrisa leve me aparece en el rostro cuando digo esto. Es que cuando una habla del trabajo de alguien más, siempre corre el riesgo de parecer que una “sabe” algo y que si este algo al otro le parece raro o inadecuado, una cae en un espacio extraño o a veces inapropiado. Y aquí, todo lo que escribo es apropiado en el sentido de que es propio. Propio de las horas que pasé en contacto íntimo con estos movimientos, estos pasos, esta espacialidad, estas respiraciones, enfim... es propio de mí y tal vez tu no te reconozcas allí, en mis pensamientos, pero quién sabe, tal vez sí!

La primera cosa cómica y poderosa fué en el primer ensayo. Luiza y yo empezamos a aprendernos los movimientos a través del video. Después de varias revisadas y repeticiones estábamos completamente mareadas, con ansias de vomitar, erupcionando locamente. Eran los constantes movimientos del tronco y cabeza que nos desequilibraron. Allí la primera sabiduría me asaltó. ¿Cómo hablar de este asunto de la rutina, de las demandas externas, del cotidiano de las mujeres sin ansias de vomitar?

Esto no era una mera casualidad. Durante toda la danza estamos girando la cabeza a un lado y otro. Esa cabeza que rueda, rueda, rueda es una materialización de las exigencias que recibimos, de cuánto nos dan asco, nos enferman. Todo el mundo exige de las mujeres (hijos, maridos, sociedad, madres, amigos, familia extendida, trabajo, patrón, etc). Todo ese círculo, aquí vivido por la cabeza, está allí para dificultar que hagamos los “pasos” que realmente queremos hacer: aquella pierna bella y larga, aquel espacio de respiración dilatado y suelto, aquel movimiento de brazos que llena el corazón.

Y los *cambrés*? La bailarina que yo aprendí tiene (o tenía) una flexibilidad de columna que yo no tengo. Y me pregunté siempre, qué es lo que eso significa? A medida que fui ensayando me sentí muy incómoda. Y me venían claramente los pensamientos de esa necesidad de ser hiperflexible para resistir; de sentir el sistema y la sociedad doblándonos para atrás, quebrándonos en posiciones antinaturales que nos exigen más de lo que debería. Estas posiciones, estos movimientos se tornaban extremos y me hacían pensar en la dificultad que es en esa circunstancia volver a mi centro, volver a mí misma, volver a sentirme alineada con mi propio deseo.

De estos movimientos surgía la reflexión de que cuando aprendemos a producir, o REproducir los movimientos que nos son impuestos (por la tradición, los costumbres, la sociedad aquí materializado por la técnica de danza), que nos disciplinan, se vuelve cada vez más difícil reconocernos cómodamente en esa danza, saber qué somos nosotras y nuestro deseo, y qué es el deseo aprendido o introyectado. Se vuelve más difícil reconocer lo que amamos, queremos, cómo y cuándo lo queremos. Cómo organizar el deseo para tenerlo en la punta de la lengua para que cuando llegue el momento indicado, entre un giro y otro, entre una caída y la otra, poder hacerlo/expresarlo? Mi compañera Patrícia que me ayudó con la dirección de esta reactivación decía: me doy cuenta que la relación que debe estar fortalecida es la de ti contigo misma y con las cosas que necesitas y deseas hacer... y sólo paralelo a eso encontrar las personas que se cruzan en tu camino por un período corto o por el resto de la vida.

Otro aspecto que me deja boquiabierto es esta cuestión de que los movimientos te exigen siempre un movimiento de expansión de sí misma, como de se alargar, crecer, ser mayor de lo que se es realmente, como de expansión del campo de acción energético y mecánico. La propia

respiración tiene que ser muy bien entendida para que estos movimientos salgan...y eso me hizo pensar bastante en cómo ustedes en la propia carne nos estaban diciendo que tenemos que salir del molde, de la forma, del cuadrado en donde nos metemos o nos meten... en la práctica hacen esto! y es tan claro cuando una baila Algunos Instantes Algunas Mujeres. La sensación de que es necesario salirse, salir del comodismo, salir de las propias fronteras que nos imponemos, inclusive porque la otra cosa que está fuerte en toda la coreografía es este peso del cuerpo proyectado hacia adelante... como si sólo estamos ancladas en el piso por los pies y queremos crecer, ir adelante... el pecho y las caderas se proyectan a la caída, a la salida del eje... esto sería una señal de que? ¿Qué postura es esta? sentí que era una proyección de plexo solar con todo lo que eso implica! La potencia de expansión está aquí evidenciada en estos gestos.

La organización espacial, los juegos de cánones, sincronías, encuentros y desencuentros entre las mujeres para mí fueron bien especiales. Nosotras nos facilitamos el trabajo y cada una escogió una bailarina para “aprender”. Como yo estaba bailando también, me costaba ver como estos juegos sucedían. Nos costó trabajo entender bien los momentos de estar juntas y separadas, los cambios de grupo, etc. El video del cual partimos para más rematar a veces enfocaba en alguna de las mujeres y perdíamos el todo, entonces tuvimos que inventar pensando en lo que tendría sentido colocar allí. Te voy a confesar que sólo en los últimos videos en que ya estábamos encarnadas con todos los movimientos y el ritmo que la música proponía, pude ver la fuerza de este trabajo espacial. Para mí es conmovedor ver la materialidad de la compañía, de la cooperación, de la asociación y también de la soledad. Ya sabemos la fuerza que tiene sentir que estamos bailando igualita a otra compañera...cualquier movimiento cuando repetido en varios cuerpos gana fuerza y dimensión.

Pero es más fuerte todavía cuando termino un giro que me deja perdida y la siguiente cosa que veo es dos compañeras conmigo, ayudando a subrayar aquello que yo iba a decir, aquello que yo tengo que decir... así como también es fuerte salir de esa asociación fortalecida para hacer algún movimiento solitario pero que viene cargado de lo que estas compañeras dejaron conmigo. Esta dimensión del “bailar juntas” puede parecer trillado o poco importante porque, a priori, casi todas las coreografías de grupo hacen varios juegos espaciales. Pero en este caso, la combinación de los diversos aspectos que componen la pieza trae una particular lente para estos movimientos entre estas mujeres.

Yo doy un taller que se llama Cuerpo Incendiario. En este trabajo tenemos dos ejercicios “La lucha” y “el puente” en los que exploramos esto de la espacialidad de forma bem extrema. En el primero pedimos que las mujeres luchan con toda su fuerza, pensando que estamos entrenando juntas contra una amenaza real y mayor. Así de las mujeres escoje un otro punto del espacio para llegar y todas las demás intentan impedirle. No se valen mordiscos, ni puños, ni aladas en el cabello o ropa. Entonces es súper interesante porque esa lucha no se acaba hasta que la mujer llega a donde iba y nos deja muertas de cansancio pero también mega energizadas y reconociendo que somos mucho más fuerte de lo que creíamos. Al final, el repertorio de luchar físicamente nos fue negado ancestralmente. El otro ejercicio es su antítesis. En “El puente” las mujeres se colocan cerquita unas de otras formando un grupo rectangular, como una línea gordita... y una mujer de cada vez sube encima de las otras, apoyándose en diversos lugares, para llegar al otro lado de la línea. Comienza atrás y sale por delante. En el trayecto las reglas son: apoyarse sobre sus propios pies, pedir la ayuda que necesita (una mano, una pierna, una cadera) para poner sus pies abajo de su centro e atravesar la línea, confiar en sí misma y en las otras, y llegar hasta el final. Siempre salimos todas sorprendidas de cuánto aprendemos sobre nosotras como colectivo de mujeres “bailando juntas”.

Rita Segato, es una antropóloga argentina que estoy estudiando, en uno de los tanto textos que leí de ella, dice que el camino para disminuir la violencia contra las mujeres es fortalecer el colectivo de mujeres, pues sólo recuperaríamos nuestro poder político como un colectivo y no como personas individuales. Cuando yo leí esto me saltó el corazón y se me

aguaron los ojos (todo bien que soy piscis y lloro con bastante frecuencia, pero...), y allí varias cosas que venía pensando sobre cómo trabajamos la espacialidad en nuestras obras agarró nuevos sentidos. Y también tu elección de trabajar sólo con mujeres, pues en este mundo que tú construiste, los hombres aparecen como una imaginación pero no tienen materialidad, son las mujeres fortaleciéndose lo que aquí importa!... Y mientras más lo pienso y más lo comento con la gente con la que vengo trabajando, más se vuelve importante nuestro trabajo como bailarinas. Este repertorio sensible tratado en nuestras “danzas juntas” es un repertorio para la vida en colectivo, sin duda. ¿Cómo difundirlo más? ¿Cómo practicarlo más? a mí en particular me transforma esta experiencia mucho más ahora que me bajó a la consciencia, sabes?

Disculpa la largura de esta carta. No sabría cómo sintetizar más la experiencia de encarnar esta danza que duró más de seis meses, muchos ensayos, muchas pruebas, muchos *insights*. Te dejo con una reflexión que tiene que ver con los lugares y las personas que vieron las muestras que hicimos. Para no extenderme más tengo que decirte que fueron experiencias muy diferentes e interesantes. La primera fue en el zaguán - foyer de la Biblioteca Central de la ciudad de Salvador, un monstruo de edificio moderno, un cuadradote de concreto, pero medio abandonado también, en un barrio bien tradicional. En este día los transeúntes se preguntaron por qué no habían más cosas como estas allí, eso fue cómico y evidenciaba la vieja necesidad de que la danza esté en los espacios públicos y accesibles.

La segunda vez fue dentro del Festival Vivadança, lo hicimos dentro de la universidad, en un lugar medio foyer también. En esta ocasión había estudiantes de danza y la sensación que tuve fue un poco de descrédito. Esta escuela tiene muchos vicios en la manera de mirar y me parece que no consiguen ver más allá de la tendencia, tipo, técnica de danza, y poco consiguió conectarse con las otras capas de expresividad. Estraño, no? parece que mientras más vemos danza, más nos inmunizamos a sus efectos.

La tercera fue en un pequeño Festival de Danza en la ciudad de Candeias, a 50km de Salvador. Allí estábamos en una plaza con gente del “interior” y la sensación fue otra completamente, como si pudiésemos reverberar más. Todas nos quedamos con las ganas de bailar más y más...

La cuarta vez bailamos en la Escuela de Danza de la FUNCEB. Aquí fui profesora justo antes de comenzar el doctorado, una de las bailarinas es estudiante allí y otra se había graduado recientemente de allí. Entonces me sentía “dando clase” y ellas sentían familiaridad con el espacio. Aquí, a pesar de que siento que de nuevo fue más técnico, la reverberación hizo sentido. Me imagino como debe haber sido intensa la temporada después del terremoto del '85 los rostros, los silencios, los aplausos, los llantos o reflexiones que presenciaron. Tu me contaste un poco en nuestra entrevista, pero realmente bailar en la calle tiene una fluidez muy específica. Porque esta danza es corta, precisa, fácil de adaptar y medio autosustentable, entonces hace que se vuelva una super herramienta de difundir esta cuestión de las mujeres, esta idea de colectivo de mujeres, esta idea de las mujeres expandiéndose.

Gracias Cecilia, gracias por esta creación, por haberlo compartido con nosotras... siento que haberte encontrado a través de tus “pasos” es una linda forma de conocer y volverse casi íntimo de alguien... de volverse amiga, de sentirse comprometida y asociada...

Novembro 2019

Querida Luz!

Te escribo esta carta con mucho afecto y honor. Espero que tú y los tuyos estén bien, saludables y aprovechando este momento para cambiar.

Aprovecho para decir que recuerdo con mucho gusto tus clases en la universidad, sobre todo aquellas que se derivaron de tus propias investigaciones con movimiento, con música, con espacio. Y es por eso que me parece especialmente rico que haya podido acercarme tanto a uno de tus trabajos en este momento de hacer doctorado. Es especial también porque, después de

estar casi 12 años fuera de casa - de la ciudad donde crecí, del país que me crió, de la familia, etc - este trabajo me permitió ventilar un poco cómo fue vivir en la Venezuela que tu viviste en la década de 1980, que es bastante diferente de la que yo viví en la década de 2000.

Obvio que no me olvido que tu tuviste oportunidades muy especiales siendo de una familia reconocida, por haber tenido el chance de estudiar en el exterior en las mejores escuelas para la danza escénica en ese momento, y vuelto a Venezuela en un momento donde el apoyo a iniciativas artísticas grupales como compañías de teatro y danza existió, a pesar de puntualmente<sup>92</sup>. Porque hasta donde entiendo, se concentraba en Caracas y en una que otra compañía en las otras ciudades de la nación. De cualquier forma, estoy comentando estas cosas porque las pensé durante este proceso, pero no son, ni cerca, el foco de mi investigación... a pesar de que son cosas que surgieron en muchas conversaciones - modo de producción, recursos financieros, infraestructura física, etc<sup>93</sup> - reconozco que mi interés nunca fue discutir la historia de la producción artística en estos países, sino, acercarme a la memoria sensible de estas coreógrafas frente a su condición de mujeres en el mundo que viven, y que puede verse reflejada parcialmente en estas obras.

Lamentablemente esta condición de mujer, dentro del mundo en que vivimos, nos coloca con algunas desventajas en determinados contextos que deberían ya ser más fluidos e igualitarios. En el caso específico de *Momentos Hostiles*<sup>94</sup>, la relación de los cuerpos con el símbolo del hombre blanco de paltó detentor de la riqueza económica del mundo modernizado, coloca a todos, mujeres y hombres, de manera distinta, en lucha por el espacio, por el territorio, por el tiempo, por el poder y por la sobrevivencia. No es difícil imaginarse que todo este imaginario de la torre - los edificios del poder, la torre petrolera, los grandes rascacielos y monumentos a la modernidad, casi siempre falocéntricos - inspirara este trabajo, al final, Caracas en este momento estaba “desarrollándose” a pleno vapor, siguiendo modelos euro-estadunidenses, donde las ciudades en las que viviste como Londres y Nueva York se vanagloriaban en hombres blancos de paltó y urbes agitadas por el furor de quién dominará primero y mejor los recursos del mundo para su beneficio generalmente personal y familiar.

Ahora bien, algo que estaba obvio en *Momentos Hostiles*, que es su carácter crítico a este movimiento de desarrollo que muchas veces significa una lucha desenfrenada y sin miramientos, hoy, en este contexto de cuarentena global establecido para desacelerar la pandemia del COVID19, se vuelve casi profecía. No es solamente que este sistema era, ya en la década de 1980, desalmado y angustiante, como lo viven los cuerpos en la ‘ciudad’ *Momentos Hostiles*, si no que es insostenible. Cuando comencé a revisar de nuevo todos los materiales que producimos en el remontaje y los materiales de punto de partida (sinopsis, fotos, video de 1987<sup>95</sup>) me encontré de nuevo con la información de que ustedes usaron la carta de La Torre del Tarot como inspiración arquetípica para crear *Momentos Hostiles*. Y yo, que hace algún tiempo estudiando el tarot me quedé absolutamente paralizada pensando que hoy el mundo vive la carta de la torre a nivel personal, familiar, nacional y mundial!!!! y *Momentos Hostiles* lo hizo materialidad en 1987. Por eso hablo de profecía. Claro que es una profecía bien conocida, muchos sociólogos, economistas, artistas, humanistas, lo dijeron siempre: ESTE SISTEMA ES INJUSTO, DESIGUAL E INSOSTENIBLE! pero quién dice que estábamos oyendo?? o que podíamos oír??

Entonces, comencé a conectar unos estudios con otros, unas intuiciones con otras, unos inconscientes con otros, y me doy cuenta que es posible que algunos de estos trabajos que escogí estudiar estuviesen relacionándose con el tiempo de manera no lineal, a través de sabidurías

<sup>92</sup> link: [CV resumido português Luz Urdaneta](#)

<sup>93</sup> gravação de conversa numa mostra de processo: [conversa 17 dez 2018](#)

<sup>94</sup> link: [video ponto de partida 1987](#)

<sup>95</sup> Link para: [pasta com materiais ponto de partida](#)

que sólo ahora estamos comenzando a entender, y que historiadores como Didi-Huberman, Aby Warbur, Walter Benjamin, de formas y perspectivas completamente diferentes, han explorado como posibilidad.

La cuestión es decir que el arte que producimos, está conectado tanto con el contexto inmediato que la produce, como con un pasado inconsciente y con un futuro inconsciente también, pues lo que estamos entendiendo es que el tiempo, puede ser entendido mucho más allá de las cronologías evolucionistas, y a veces, el tiempo simplemente no puede ser entendido, en el sentido cartesiano de la palabra “entender”, sino que sólo podemos relacionarnos a partir de hipótesis, sensaciones, intuiciones, todas estas, formas de inteligencia que compartimos con otros seres vivos de este planeta. Claro que considero también que en términos históricos, 32 años, que es lo que separa el estreno de *Momentos Hostiles* con los días de hoy, no es nada, entonces, podríamos decir que es una obra de “su tiempo”, pero de la misma forma, las transformaciones que el mundo ha visto en estos últimos 32 años son completamente sin precedentes, inclusive esta pandemia, y entonces podemos considerarla premonitoria tanto como podemos considerarla de su tiempo y como podemos considerarla “universal” pues, así como el arquetipo de “la torre”, momento de extrema crisis, de caída y de revisiones hacen parte de los procesos históricos de las vidas de los seres naturales, querámoslo o no.

El hecho es que me quedé con la boca abierta cuando retomé mis lecturas sobre “la torre”<sup>96</sup>. Ahhhhhhhhhhhhhhh!! yo me dije a mi misma y después a mis colegas del remontaje “es Momentos Hostiles!!!!”... como si de repente haber escogido la obra, todo lo que vivimos montándola, todo lo que sentía - que te voy a contar en breve - cobra un sentido único en este momento en el que ya tengo más de un mes de cuarentena en mi apartamento de 50 mts<sup>2</sup>.

Hay una cosa que este autor que comenté, Didi-Huberman discute en su libro “Remontajes del tiempo perdido”, que es la condición de legibilidad. Resumidísimamente, él apunta que para escribir y leer la historia, tenemos que crear las condiciones de legibilidad, las condiciones sensibles para que se pueda, de hecho, “leer” aquel acontecimiento, aquella obra, aquella imagen. “Leer” y realmente “apreender” y “entender” algo depende de que en nuestro repertorio sensible hayan datos anteriores que nos permitan entrar en diálogo con lo que se está relatando. Ese repertorio sensible puede ser creado a través de montajes, formas de mostrar, formas de introducir, etc... o puede ser introducido a través de una pandemia mundial que cambia el curso de la vida de todo el mundo, hahahahaha.

Sucede que cuando escogí esta obra, lo hice movida por la intuición y el deseo de hacer parte de este discurso, de decir aquello que se estaba diciendo allí, de repetirlo con esas mismas palabras. En aquel momento sólo podía ver la fuerza de esas mujeres al entrar en este embate cuerpo a cuerpo con el mundo que los hombres se habían impuesto a sí mismos y a todos los otros seres vivos del planeta. Y lo veía/leía todo en clave de género, de desigualdad de género, como te puedes haber dado cuenta en la entrevista que te hice. A pesar de que entiendo muy bien que el feminismo no es hace mucho tiempo una forma de pensar el mundo “para las mujeres”, si no una forma alternativa de pensar el mundo sin opresión, sin dominación, en entendimiento con las diversas formas de vida (culturais y no humanas) que existen, yo empecé esta investigación recortando en esa perspectiva de pensar la posición, la opinión, el discurso de las mujeres sobre las mujeres.

Hoy, entiendo que *Momentos Hostiles* y tal vez toda la tesis, en una clave mucho más expandida, habla sobre la condición de violencia a la que este sistema, creado por pocos y seguido - con sometimiento o con elección - por muchos, nos obliga, y la necesidad urgente de aceptar su completo declínio, su completa destrucción, su completa ruina. Solo así otras formas de vida serán posibles, podrán crearse otros ritmos, otras empatías, otras maneras de vivir ya

---

<sup>96</sup> link: [Leitura La Torre](#)



que esta es completamente dolorosa, angustiante y violenta. En ese sentido, siento que esta tesis es cada vez más profundamente feminista. hahahaha.

A través de sus pasos marcados, de sus caídas, de sus giros en el aire, cargadas, pisadas, haladas; con sus emblemáticos paltos; con la aceleración constante del ritmo de movimiento, la precisión y la complejidad; y sobretodo con las relaciones que establece entre los cuerpos en el espacio y tiempo, *Momentos Hostiles* en 2019<sup>97</sup> nos trajo a la carne cuestionamientos duros que a final van a sugerir que estábamos preparándonos para aceptar este cambio profundo, o por lo menos nos haría más sensibles corporalmente para asimilar este momento.

Sobre **la condición de mujer** llegamos a pensar e/o decir<sup>98</sup>:

----- Como o machismo afeta Luiza pessoalmente? A Luiza artista da dança seria diferente na dança se não houvesse uma sociedade opressora? Eu dançaria diferente? Eu seria mais forte em cena? [...] A prisão da rotina da casa que aprisiona as mulheres, a prisão da responsabilidade também. E como ainda hoje, mesmo não sendo mais tão óbvia, ainda estamos aprisionadas? Talvez só tenhamos mudado a cara das prisões... Será que minhas inseguranças como artista, bailarina, foram geradas em parte por conta de eu ser mulher? (Luiza, 18 noviembre, 2018)

----- Me faz questionar o lugar da mulher ainda como coadjuvante de uma sociedade onde é ela que resolve as coisas práticas do dia a dia e ainda acumula funções profissionais e cuida de materializar seus sonhos. Me faz olhar para um tipo de relação amorosa de menos valia. Mas essa mulher da obra está lutando com isso. Colocando a prova o homem poderoso e lutando com seu posicionamento. Ainda sem uma atitude efetiva de mudança visível. Reativa. Depois do ensaio sempre fico com a sensação de que sou essa mulher e que ainda pouco fiz para mudar as coisas. Me sinto confortável com quem sou, mas com dúvidas se isso não é conformismo. Por que nos questionamos? Por que as relações de poder ainda estão postas? Por que nos enxergamos no espelho que ela mostra? (Patrícia, 12 diciembre, 2018)

----- Ainda me sinto um pouco estranho tendo que representar um personagem que é violento. A obra aborda assuntos extremamente importantes nos dias de hoje, violência contra mulher, resiliência etc. Na conjuntura política em que vivemos onde muitas mulheres ainda são inferiorizadas e silenciadas precisamos abordar esses assuntos, a arte consegue chegar e alcançar um grande número de pessoas. (Rafael, 14 diciembre 2018)

----- Quando eles me lançam ou me empurram, ou me manipulam fora do chão tenho medo de perder meu centro, quase que minha vida. Mas de verdade sinto que sou bem forte e poderia mudar o curso dessa ação e não o faço simplesmente porque não quero, porque me sinto parte desse "time", porque romperia o "jogo", alteraria "o sistema". E tenho vergonha ou pena de mudar essa dinâmica. Por que não simplesmente correr, ou surpreender, porque eu corro em direção a eles se sei que vão me pegar? (Nirlyn, 18 abril, 2020)

----- [...] me parece que as partes masculinas são mais acrobáticas e desafiadoras tecnicamente de execução e de certa forma eu sempre tenho uma invejinha, porque gostaria de ser mais acrobática. Mesmo sendo bem medrosa. Será que se eu fosse homem teria mais oportunidades e desbloquearia esses medos? (Luiza, 18 abril, 2020)

----- lembro [...] do medo que eu tinha de machucar Nirlyn nesse início pois jogávamos ela no chão várias vezes e não podia parecer "fake" a movimentação. Tinha que ser precisa e com muita intensidade. (Rafael, 18 abril, 2020)

----- [...] estou conseguindo estar do lado das minhas parceiras? estou indo com elas aonde quer que elas vão? essa primeira sensação me comove. [...] a relação com o paletó é forte demais. É como se fosse o patriarcado inteiro materializado nesse tecido. E a gente arrasta ele, mas ele nos sufoca, a gente bate ele no chão, mas ele nos enrola, engargela, a gente dá colo a

<sup>97</sup> link: [remontaje video feb 2020](#)

<sup>98</sup> Llenamos a lo largo del proceso un formulario para registrar, algunas conversaciones públicas y además nos juntamos ahora en abril de 2020 para escribir y conversar juntos sobre este proceso. Los textos los mantengo en su lengua original por elección transcultural y estética. Este último encuentro está editado aquí: [conversa 18 abril 2020](#)

ele e tenta assassinar o que vem dele, mas acabamos caindo de novo sobre ele... uma relação quase impossível de contornar... e não é confortável... é dolorosa e paradoxal. Não sinto em nenhum momento possibilidade de saída, como se houvesse um encantamento que nos deixa girando em círculos dentro deste símbolo e, como estamos juntas, sinto que preciso seguir, para não deixar ninguém sozinha nesse babado. É como se juntas estivessemos conseguindo lidar, apesar de que minha sensação é de estar em *looping*. (Nirlyn, 18 abril, 2020)

----- [...] Lembro de me conectar com o poder de reação e com a consciência de uma relação de maternidade e com a reflexão da mulher como geradora e vítima. Me conecto com o potencial da transformação e lembro da dificuldade que tinha de entender e aceitar (com o corpo) o meu olhar forte. (Patrícia, 18 abril, 2020)

Fijate como aparecen conexiones bien personales de cómo cada una de nosotras<sup>99</sup> se relaciona con lo que la materialidad de la obra nos produjo. Los pasos, las intensidades, las dinámicas e interacciones entre los colectivos, nos llevan a pensar en miedo, inseguridad, angustia, sensación de estar atrapada, papeles y roles, en formas de asociación y solidaridad, conformismo, impotencia, contradicción. Estábamos experimentando los sentimientos ambivalentes en los cuales esta situación nos coloca y estábamos preguntándonos cuáles son las posibles salidas, o por lo menos, estábamos preguntándonos cómo nos sentimos concretamente cuando entendemos profundamente el efecto de este “ritmo” y esta “dramaturgia” en nosotras.

Hoy, a la luz de la pandemia, he leído y escuchado varias compañeras feministas discutiendo las visiones amerindias que se tienen sobre este sistema extractivista, violento y explotador que vivimos<sup>100</sup> - o vivíamos -, y llegado a pensar a partir de sus reflexiones sobre las simetrías que tenemos las mujeres, en este mundo “de los hombres blancos”, con todas las otras formas de vida explotadas en el mundo: la naturaleza no humana en general, incluyendo recursos naturales considerados “no vivos” y los hombres de otras razas, clases y culturas. Como si la categoría “mujer” pudiese servir de metáfora para concentrar y reunir el cuerpo que puede ser explotado, violentado, vendido, asesinado sin que se crea que se tiene que pagar ningún precio. Si consideramos esto para “leer” *Momentos Hostiles* estamos viendo cómo estas “mujeres-naturaleza” han intentado sin éxito acostumbrarse a un sistema que las oprime. Y podemos pensar en otros finales para la obra en donde estas mujeres producen una implosión irrecusable en este sistema. En la vida “real” estamos viendo esta propuesta de implosión, a partir del movimiento de mujeres, el movimiento descolonial, el movimiento ecológico, el movimiento sul-sul, y el virus. Todas armas para frenar y romper con el flujo de explotación y dejar finalmente que esta torre se destruya.

Inclusive porque en este punto de la reflexión, tal y como lo traen los cuerpos en *Momentos Hostiles*, los hombres también sufren efectos perversos de esta forma de llevar el mundo. Y en el caso del remontaje que hicimos, fué bien complejo porque justamente bailaron 3 hombres negros, lo que trae otras capas de sentido. No se trata de igualar las opresiones pero sí de caer en cuenta que cuando se está atenta una puede ver claramente el sufrimiento de la mayoría de los hombres que intentan estar dentro del pequeñísimo club de aquellos que realmente lucran y están cómodos con la situación. Aquí te comparto algunos comentarios que hicimos pensando en **la condición de los hombres**.

----- O blazer é pra mim como uma capa de proteção, uma forma de mostrar que detenho o poder. Afinal a grande maioria das pessoas de relevância na sociedade se vestem dessa forma. No início estávamos juntos impondo nossas forças contra uma mulher, logo depois, estávamos brigando entre a gente, ou seja a relação de vínculo é instável. (Rafael, 18 abril 2020)

<sup>99</sup> Apesar de que a equipe tem 3 homens, não cis, uso o gênero feminino sempre como escolha política e estética.

<sup>100</sup> Vale a pena conferir o Construções Feminista de 9 de abril 2020: [Ecofeminismo e covid19](#)

----- Eles são os homens de colarinho branco, mesmo que sejam homens negros. É forte ser um homem que socialmente não tem tanto poder, vestindo-se como aquele que tem para poder se camuflar, para “virar branco” e imitar seus privilégios e fazer suas travessias. O duo dos homens é uma grande travessia pelas ruelas, avenidas, elevadores, escritórios, vielas, mototáxi, etc;... momentos de poder, momentos de queda, sempre em tensão, sempre alerta. Os braços como espadas às vezes, como garra às vezes, como ferramenta de limpeza, porque com as mãos eles se ajustam o paletó que insiste em sair do lugar com tantas movimentações. Eles me parecem bem focados e presos naquele cotidiano, lutando pelo espaço, pelo espaço para transitar, para andar, buscando por onde entrar, mesmo que assim tenham que, às vezes, se apoiar no outro, ou às vezes passar por cima dele. Eles estão tão concentrados que não dá pra ver se eles estão felizes com isso ou não. (Nirlyn, 18 abril, 2020)

Aquí me parece importante destacar la angustia constante por el poder y la continua sensación de impotência y de disputa. Es agotador! Mientras escribo me doy cuenta que me cuesta respirar. De hecho, sólo de acordarme me genera ansiedad. Y estas sensaciones sólo empeoran hacia el final del remontaje, en nuestra escena final que acabamos bautizando de “el caos”, porque todo este drama, se exacerba y se amplifica.

----O caos é para mim a grande reação, sem muita certeza, na direção muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, mas com uma clareza de precisar mais energia. Um grande caos na montagem também com coisas acontecendo e caminhos se cruzando sem a gente ter certeza do caminho do outro e ainda tendo que se cruzar e se encontrar. (Patrícia, 18 abril 2020)

---- a primeira sensação é que estou perdida. Respondendo somente àquilo que vem bem perto de mim, sabendo que está acontecendo um milhão de coisas a mais, mas eu vou tão rápido, preciso responder tão rápido e a tantos pequenos detalhes que é impossível entender o todo... não por uma questão de controle, ou sim, mas por uma questão de saber se estou sozinha ou se há alguém com quem possa me associar (Nirlyn, 18 abril 2020)

----- Últimas gotas de vida. No limite entregamos tudo. Agora vale tudo: puxa casaco, pula, se joga, se arrasta, arrasta a outra, corre, me empurra, te empurro. Te uso para pular. Grito. Vamos juntas pra correr para o fim. (Luiza, 18 abril 2020)

Quién quiere, adrede, vivir así? en una tensión constante, en una explotación constante. Por qué descansar es un privilegio? mejor dicho, porque vivir y trabajar en este sistema significa gastar la vida en el cansancio para que una minoría viva en la ilusión de seguridad, felicidad y lujo? Viver en riesgo, en el borde del colapso durante toda la vida, tiene sentido? para quién?

----- [...] tenho uma sensação forte de igualdade com todas as pessoas com as que troco. Apesar que Robson me carrega mais do que eu a ele, várias vezes, a maior parte ele faz alguma coisa e eu consigo responder na mesma intensidade. Me sinto ágil e ansiosa, sinto que estou atrasada o tempo inteiro, como todos. [...] Sinto que se perder o momento exato de alguma coisa alguém vai me bater e posso me machucar, posso não estar à altura do que se espera de mim, mas sobretudo pode vir uma perna, um braço de algum lugar e me bater. Estão perigosamente perto mas não dá tempo de se olhar. (Nirlyn, 18 abril 2020)

Sin embargo, en este momento de cuarentena, una gran parte de nosotros ha podido parar este frenesí, y estamos pudiendo mirar. Si queremos podemos ver. Será que esta parada nos va ayudar a entender que estamos TODXS jodiendonos y jodiendo todas las otras formas de vida en la tierra para mantener un tipo de vida que es insostenible? que estamos TODXS juntxs en esta dinámica? Será que logramos reorganizar las prioridades, reparar los daños a la naturaleza y seres humanos ya oprimidos y explotados por siglos y hacer otro camino?

Las respuestas están todas en abierto. Los caminos también. *Momentos Hostiles* no nos muestra como puede ser el cuerpo sin esta enfermedad que nos hizo vulnerables de esta forma

a un virus, a la pandemia, a la autodestrucción. No nos muestra salidas. Y no es el único trabajo en que nos quedamos así, frente al espejo, viendo de frente nuestra sombra, pero todavía sin vislumbrar caminos. La mayoría de los trabajos que estudio en mi tesis son así. Como si tu generación nos deja sólo el reflejo de “Narciso” y resta a nosotros mirar el agua a través del reflejo o ahogarnos definitivamente. Siento que es un momento de inflexión muy muy grande. Y sé que hay caminos. Como dije antes, las prácticas decoloniales han venido apuntando opciones y oportunidades. Siento que es momento de aprovechar esta parada, aprovechar esta caída, y no erguirse de nuevo, como si nada hubiera sucedido, sino erguirse poco a poco, hacer los lutos que nos vienen, y construir diferente. Otra cosa, otro camino, otro ritmo, otros pasos.

Luz, esta es mi entrega hoy. Muchas gracias por tu luz... por tu disponibilidad, por tu cariño, tu confianza y tu inspiración! seguimos juntas... !

Maio de 2020.

Maria Evelia!

¡Qué gusto contactarte de nuevo! Esta vez sí te voy a escribir sobre el proceso del remontaje de *11 de marzo* como te lo prometí. Disculpame el tiempo que pasó, debes haber pensado que desaparecí pero no. Te cuento que hice mi cualificación (una especie de examen-defensa parcial del proyecto y del estado de la tesis) en junio de 2019 y después entré en un mundo de cosas de trabajo y también de estudio que me dejaron medio loca.

Empecé a escribirte esta carta en diciembre de 2019, aprovechando las vacaciones de verano para adelantar las escrituras. Pero hice algunas pausas a lo largo de los meses y sólo estoy retomando ahora en tiempos de COVID-19. Pasaron cuatro semanas de aislamiento social hasta que empecé a entender de nuevo las obras en este contexto. El mundo ya no es el mismo sin duda y esto está modificando la lectura de mundo que hago, mi posición, mis acentos, etc.

Te escribo una carta porque en la “cualificación”, los tutores me estimularon a escribir sobre esta experiencia del remontaje de una forma más sensible, menos academicista, dejando aparecer más mis intereses y lecturas artísticas. Me quedé con esa tarea de pensar cómo hacer eso hasta que en octubre de este año, en un congreso en el que participé, vi una chica hacer su presentación a través de la lectura de cartas que ella le escribía a la Ligya Clarck pues su trabajo era inspirado en ella... y me vino esa “eureka!” de usar el lenguaje epistolar para explorar este tipo de escrita. Tengo suerte, de hecho, que estos tutores entienden que la dinámica del “objeto” de investigación, la metodología de trabajo y el estilo de escritura debería ser congruente y fluído, de modo de poderse complementar de forma rica. Esto torna más y más relevante el contexto de pandemia donde vivimos, donde todas las violencias sistemáticas que vivimos, quedan expuestas como heridas de un sistema que no funciona y que ahora cobran precios altísimos en la vida y los sentidos de la misma, en los hábitos, en las perspectivas.

Ya había escrito un material sobre *11 de marzo* para la cualificación. Eran unas 30 páginas de memorias y detalles del remontaje, y a partir de allí te escribiré estas líneas. Me gustaría que las recibieras como miradas muy personales de lo que viví con tu obra, de los imaginarios que se me dispararon y también, sin lugar a dudas, de mi “ser artista” dentro de tu obra, todo cubierto con un nuevo tono, desde el aislamiento social.

### **Y tus fotos me chocaron...**

Fue a través de las fotos del Catálogo Mujeres Radicales que te conocí. Me quedé allí sentada, observando. Y elegí *11 de marzo: Ritual a la menstruación*. A lo largo de este tiempo vuelvo a las imágenes en busca de más. La banda blanca en la cabeza me trajo todo este universo post intervención quirúrgica, un cierto sentido de fragilidad, de enfermedad, de heridas en la cabeza. Me conecta con la imagen de la lobotomía, de la violencia psiquiátrica, del mito de la mujer “loca” y todo ese ambiente. Recordemos que muchas enfermedades psiquiátricas estuvieron estigmatizadas junto a una supuesta dinámica femenina y esto trae todo un

imaginario de internación, reclusión, aislamiento, etc. El otro elemento son las toallas sanitarias (modess, como le decimos en Venezuela, no sé como le dicen en Colombia) que acaban pareciendo curitas (band aids) gigantes pues te los pusiste encima de la piel, insistiendo en este sentido de la herida, de la piel herida, del cuerpo herido, de la piel que necesita de contención, o mejor, de la sangre que necesita de contención. Es curioso que sólo ahora me doy cuenta que no usé ninguno de estos dos elementos en los experimentos de remontaje que hice de 11 de marzo. Pero ahora, en el contexto agudo de enfermedad que vivimos estos elementos cobran relevancia por traen estos sentidos de cuerpo herido que sin ellos, no aparece de la misma forma, no? Sé que ningún elemento de *11 de marzo* estaba allí por casualidad.

En estas fotografías que tenemos de la performance también percibo a la mujer exprimida “contra la pared” perdiendo su campo de visión y su movimiento, y esto me remite a un imaginario de violación, sometimiento, tensión que se distancia un poco de lo que me contabas sobre tu acción durante la performance. Esta tensión se profundiza con la sangre que escurre por la pared, tanto en esta imagen, como en las otras donde aparece la sangre medio borrada y también las toallas sanitarias mojadas en sangre. Me pareció siempre super super fuerte esta imagen, medio violenta, tenebrosa y hasta agresiva. No pude evitar hacer una conexión entre menstruación, estupro, violencia, estigma. En la imagen en que te vemos en movimiento siento que hay algo de fuga, como quien huye de las gotas de sangre que va produciendo. Fijate que el movimiento del cuerpo como saliendo de la imagen pudiera sugerir esto. Claro que aquí entra en un ámbito de la lectura de la fotografía, lectura de la imagen, pero te traigo esto porque al final, fueron estas primeras imágenes que me llegaron, y fue a través de ellas que todo el resto surgió. Es por esta lectura más agresiva que aquel primero<sup>101</sup> video de experimento que te mandé quedó así. De algún modo cargo en mí una cosa medio densa y acabo leyendo todo en esa clave. Ni siquiera estoy diciendo que eso es algo bueno, pero es lo que me sucede y por eso tengo siempre que trabajar en diálogo, para no excederme en ponerles demasiado de esto a mis propios trabajos y claro! a estos trabajos que estoy remontando.

Volviendo a *11 de marzo*, siento que la utilización de la menstruación como instrumento estético, en un contexto de derramamiento de sangre, como es Colombia - y América Latina por extenso, en niveles diferentes -, y ahora en que la pandemia nos fragiliza globalmente y que está dejando saldos de muertos sin precedentes, me parece ser una indicación de la conexión entre lo público y lo privado, conectando la sangre menstrual a imágenes de violencia, de dolor de hijos que mueren antes de nacer, a desacralización de la muerte y del cuerpo, etc.

Así *11 de marzo* torna la menstruación sólo un contenido inorgánico, una mancha en la pared, una gota en el piso, una pintura abstracta donde perdemos la vitalidad, y con ese gesto me parece que apunta para ese movimiento de desacralización de la vida. Y aquí, esta cosa de que las toallas sanitarias no cumplen su función de contener la sangre, me hacen pensar en la inevitabilidad de este derramamiento. Como si nos dijeras “y saben qué es lo peor? que no sabemos cómo parar, cómo contener, cómo agarrar esta sangre”, o de otro modo estamos poniendo curativos en los lugares equivocados. Me hace pensar que hace muchos años venimos en este movimiento de desvalorización de lo natural, de lo vital, de la sangre, agudizándose a medida que los años pasan. Tu obra la veo ahora como parte de ese otro gran grupo de mensajes que ya nos decían que este camino de la muerte antinatural se iba a desbordar en algún momento. Me pregunto si ahora habremos llegado al fin de este mundo.

Yo sé que en esta obra tus cuestiones personales y específicas son muy prominentes, pero yo veo un grito que va mucho más allá de ti misma y del relato personal que acompaña tu obra. Y me arriesgaría a decir, desde el momento en que escribo ahora, que hay algo de premonitorio en este trabajo que nos pedía prestar atención desde 1981.

<sup>101</sup> <https://photos.app.goo.gl/Uc6hskjhXVoNWGye6>

Yo veo aquí, por un lado, las cosas que tú afirmas: nuestra cultura misógina que condena, mitifica, niega, higieniza, esconde la sangre menstrual porque supuestamente es asqueroso, asociándonos a lo sucio, lo impuro, lo pecaminoso; y es este sangre que tu usas para enaltecerlo; creando ya un movimiento de los sentidos de las cosas. Y por otro lado veo la paradoja de que esta misma cultura misógina permite, justifica y produce el derrame de sangre de inocentes por todo el continente. Y además veo todo esto conectado al momento mundial de miedo de la muerte, caída del imperio de lo artificial. ¡Que locura! cómo podemos ser tan contradictorios!? Siento que 11 de marzo trabaja en el centro de este absurdo.

### **El ímpetu desbocado...**

De alguna forma, tal vez yo te deba una disculpa. Todo el mundo sabe que las lecturas de obras son sólo eso. No hay verdad sobre la obra de arte, pero de algún modo, yo me fui con este ímpetu y esta sensación de absurdo a realizar el primer experimento en que notaste que yo estaba imprimiendo demasiada agresividad, demasiada gravedad a lo que tu habías propuesto. Entonces me entregué a aquello que yo había “leído”. Yo estaba en ese momento tomada por la sensación de injusticia y de impotencia, y entonces hasta mi forma de caminar por el espacio se tornó dura. La respiración estaba agitada, los movimientos aparecieron cortados, pujé con fuerza, casi con rabia, casi agresiva. Y esto me llevó de nuevo a este imaginario de violencia sexual que había visto en las imágenes. Nunca fui violentada sexualmente, pero mi mamá, mis tías, mis abuelas sí, varias amigas, algunas estudiantes... y de repente estaba todo ahí, viniendo como fantasmas con el acto de pintar las paredes con mi sangre, al punto de que la fuerza que le puse me hizo hacerme hasta pipí. Sangre y pipí manchaban los papeles que había puesto en el piso y en las paredes. Cuando vi los videos que hice de este experimentos se reforzó esta idea de la sangre como rastro de violencia, violación, muerte, como pulsión de vida desperdiciada, y mi cuerpo aparecía como un cuerpo denuncia, como rebeldía, como violenta y violentada. Fue fuerte, pero no era lo que tu habías propuesto, si no lo que yo creía que habías hecho.

Sin embargo, este primer movimiento nos permitió tener una materialidad para criticar y afinar las formas y las sensibilidades para acercarnos a 1982. Sólo después de esta primera experiencia es que vino con fuerza la reflexión sobre lo intransferible de la performance y al mismo tiempo lo poderoso de ese atravesamiento, que abarca épocas y sus diferentes contextos. Te agradezco la generosidad de verlo, de entrevistarte de nuevo conmigo, de continuar en diálogo.

Tanto en ese intento como en el segundo, en el que incluí los elementos de luz negra y de sonido de inodoro, surgió una cosa bien curiosa que siento que no es central para el remontaje pero que no quería dejar de comentar porque apunta a una reflexión que interesa a la idea de esta metodología de remontaje. Es la cuestión de que haciendo esta performance se tornó muy evidente que mi flujo menstrual es muy muy poquito<sup>102</sup>. Eso, que siempre pasó desapercibido, por causa de esta performance se volvió una cuestión y hasta un problema. Eso me hizo sentir rarísima, tanto que escribí bastante sobre eso. Pero ahora me doy cuenta que eso no es central, a pesar de que no puedo dejar de nombrarlo porque al final estoy escribiendo una tesis sobre lo que surge cuando nos proponemos a rehabilitar las obras de otras compañeras.

### **Y encontré el ritual, lo sagrado y las paradojas...**

Hay dos elementos a los que sólo tuve acceso cuando te hice la segunda entrevista: la luz negra y el sonido del inodoro. El primero me hace profundizar en una indicación de higienización o de negación, pues esconde la coloración y la presencia del cuerpo crudo de

<sup>102</sup> pensé que yo podía ser medio “incompetente” para hacer esta performance haciendo que me sintiera medio inadecuada, como si la falta de la abundancia de flujo tuviese alguna relación con mi capacidad expresiva hahahaha...Pensé que esta cuestión le cambiaba el sentido a la obra porque lo que aparecía era una disminución del flujo y no un derroche como veíamos en las imágenes de 1982...Y bueno, claro que también aparecieron atrás cosas, en el segundo intento sobretodo, porque vinieron imágenes de aborto, de parto, de fertilización, de ofrenda a la tierra, hasta de placer que surgieron también por la ausencia de un flujo de sangre mayor y por que, después de nuestro diálogo sobre la agresividad que le había metido a la cosa, le imprimí mucha más suavidad, más respiros, más sinuosidad y entonces estos otros sentidos se evidenciaron.

alguna forma. El segundo profundiza la relación con lo descartable, lo excretal, lo que se pudre, lo que no podemos evitar pero que está allí.

Cuando veo el video del segundo experimento performático me toca diferenciar lo que pensaba mientras hacía y lo que pienso y siento después de haberlo hecho.

Al hacer la performance<sup>103</sup> con la luz, sonido e indicaciones de la energía que me diste en nuestra conversación, me pareció que la fuerza de la sangre desaparecía, dando lugar a otra cosa. Se instaló para mí un espacio mágico, espectral, anticotidiano, sobrenatural. Me hace acordar un poco tanto el mito de creación de la comunidad indígena del cauca<sup>104</sup> que me contaste en la entrevista e algunos relatos de los *xapiri*<sup>105</sup> mujeres que encuentro en el relato del chamán yanomami Davi Kopenawa, porque lo que veo y siento es una figura de piel oscura que se va volviendo mujer, que se mueve dejando fluidos a su paso, moviéndose armoniosamente, respirando casi para conectar y fertilizar la tierra. Escribiendo esto me imagino haciendo este trabajo durante este momento tan hijoep\*\*a que estamos viviendo y se me aguan los ojos pensando que esa conexión con la tierra tiene que fortalecerse más y más. Fertilizándonos la parte que se nos atrofió en este sistema de extracción y de acumulación de riqueza que produce muerte y veneno sistemáticamente. Y es esto que el sonido de descarga de toilet que suena continuamente, nos alerta. “Esto está podrido!”, dice.

Obvio que me doy cuenta que como no utilicé todos los elementos en la piel (modess y gorra de gaza) eso también modifica el sentido. Por eso estaría bueno hacer inclusive un experimento más juntando todo a ver qué pasa. Hasta aquí siento que *11 de marzo: ritual a la menstruación*, levanta dos grandes asuntos que interesan a mi tesis donde muchas veces la mujer es metáfora del territorio - de tierra, naturaleza salvaje - donde la fertilidad y la vida tienen lugar.

### **Un movimiento por la vida y la muerte...**

El primero es cinético. Es el movimiento de las caderas durante la acción. La cadera se mueve como en acto sexual para poder pintar las paredes, para poder expelir el flujo menstrual, y es ese movimiento conecta la performance a la fertilidad, vida, muerte, sexualidade. Este movimiento se vuelve baile en muchas culturas justamente para evocar estas relaciones de la fertilidad y la vida. Es como si fuesen movimientos que enuncian nuestra capacidad de dar vida y movilizar este centro energético ubicado en la cadera. Ahora me recuerdo de la teoría del historiador Didi-Huberman que defiende una especie de historia de los gestos, llamados *pathosformel*<sup>106</sup> que pueden ser encontradas en imágenes de épocas diferentes y que se instalan como fósiles de relaciones sensibles de los cuerpos con su tiempo, su vida, su cultura. Nuestra historia con la fertilidad de seguro podría historiografiarse a partir de las imágenes y danzas donde este movimiento de cadera aparece. Diría que sobretodo en las culturas de la diáspora africana, pero en este contexto mundializado por la pandemia, podemos intuir mujeres fertilizando sus caderas - concreta o ritualísticamente - en muchos lugares. En fin, el hecho es que, como artista de la danza, noto este movimiento como uno de los gestos centrales para las lecturas del cuerpo en la performance. Las lecturas-preguntas-paradojas que a mí me aparecen con este movimiento:

<sup>103</sup> Para ver o registro em video do segundo experimento <https://drive.google.com/open?id=1rUxijK8FsTZ-XXiPOtSYGE8OkZ8YpLR9>

<sup>104</sup> acreditavam que no início do mundo só existia uma mulher. Ela, andando pela floresta, se sentiu sozinha e entediada e, brincando com barro, decidiu moldar um falo, fertilizá-lo com seu sangue e enterrá-lo para que crescesse. No dia seguinte ela voltou e encontrou um homem

<sup>105</sup> espíritus ancestrales que guían la vida de los Yanomami.

<sup>106</sup> Pathosformel es un gesto sobreviviente entre muchas muertes que como un fantasma que atraviesa tiempos, cronologías, culturas empujando siempre dentro del presente. Es un gesto inestable, pulsante, rebelde que aparece como síntoma en varias manifestaciones (imágenes, danzas, artes, cotidianos) que pueden ser asociados para descifrar los mensajes que allí se contienen. Pathosformel se vuelve central en la expresión y en la forma, es un gesto-acción, un gesto- sabiduría, gesto-afecto. Es visible pero no aprehensible, porque se construye con el paso del tiempo por sus reparaciones pasadas y imprecisas. Pathosformel pertenece, tal vez, a un inconsciente estético colectivo, es un vestigio, un fósil que aparece cuando hay movimiento en la superficie. Es un gesto que se reconoce con la intuición, con el afecto de quien busca en las imágenes pistas de la resistencia y rebeldía de lo sobrevivientes que somos.

- evocación de fertilidad seguida de imposibilidad, pues la menstruación no es período fértil.
- fertilidad mágica o también imposible, porque es una mujer sola, sin otro cuerpo para la procreación.
- acto sexual con objeto inanimado en contexto de muerte (espacio de paredes infértiles) puede ser al mismo tiempo ritual e denuncia.

### **Un color por la vida y la muerte...**

El otro elemento super relevante, mi querida Maria Evelia, es obviamente la sangre en sí. Este siendo un elemento, digamos... plástico, para mí central tanto en su aparición en las fotos de 1982 en que la vemos oscura; en el primer experimento que la vemos roja; como en su “desaparición-decoloración” por causa de la luz negra en el segundo experimento. Me lanzo a las lecturas-preguntas-paradojas:

La sangre perdiendo su color, pierde su sentido? mientras el cuerpo avanza disminuye su sangre, se está muriendo o se está llenando? El gesto de volverse “menos” humana (por la iluminación y la indistinción inicial de sexo), con actitud silenciosa y misteriosa está caminando hacia un cierto estado de celebración fúnebre o la representación de una fertilización? Este gesto de quitarle el color a la sangre puede ser tanto un gesto para reclamar el fin del derrame de sangre, una denuncia, como también puede ser un gesto de abstracción de ese derrame, proponiendo un espacio donde la sangre se vuelve otra cosa?. Podríamos también pensar en la idea de “suspender” el sentido de sangre, como un basta al contexto violento, misógino, antinatural en el que la obra se hizo, en el que yo la probé y en el que me encuentro escribiendo.

Ileana Dieguez, curadora y crítica que tuve la honra de tener como tutora en mi cualificación, escribe bastante sobre el régimen de visualidad de la sangre en obras de artistas, sobre todo, mexicanas. Cuando leí su texto “Encarnações Poéticas: Corpo, Arte e Necropolítica” en que analiza el uso de la sangre en obras hechas en contextos violentos, ella afirma el uso del color rojo “encarnado”, se instala también como un *Pathosformel* que podemos identificar en varias épocas e expresiones y que se trae para mostrar los vestigios de la vida en lo que se está mostrando. Un rojo para indicar la presencia de una vida que no existe más, que fue desaparecida, que pereció. Eso me hace pensar si en *11 de marzo: ritual a la menstruación*, esta decoloración del rojo, puede significar apagamiento de la vida, o mínimo un desplazamiento de su sentido de sangre vital. Fijate esto que Dieguez comenta,

Los cambios en la coloración y texturas de los terrenos y paisajes en México, son un indicio importante para los familiares organizados en Brigadas de Búsqueda, cuando viajan al interior de los estados para detectar fosas clandestinas y localizar cuerpos: un cambio de color y textura puede dar cuenta de la tierra removida recientemente y de la cercanía de fosas clandestinas (Dieguez, 2017, p. 217).

Dieguez trae un punto interesante para pensar *11 de marzo*. Ella afirma que estas obras que trabajan con sangre hay una ansia sacrificial y de ofrenda en la cual se usa la propia sangre o sangre de otros, así como otros fluidos como materialidad, en un movimiento de homenaje y de ritualización de la *necropresencia*. Siento que en tu obra esto reverbera fuertemente porque hay una sensación de que dejas la sangre muerta fluir dando visibilidad a lo muerto y al mismo tiempo hay un ritual por la fecundación, que siento que dialoga demasiado con mi sensación en este momento de cuarentena por la COVID19. Siento que estamos en la resistencia, fertilizando una nueva vida para Gaia, para la tierra viva que nos da sustento, y que nos demuestra que es urgente accionar otros modos de vida, fertilizarlos, traerlos, honrarlos y cambiar.

En *11 de marzo: ritual a la Menstruación* puede haber una continuidad de sentido entre la sangre menstrual que tenemos que derramar para que continúen los ciclos de la vida, para



que hayan posibilidades reales de fertilidad futura, y la denuncia de la sangre derramada por motivos violentos que destruyen el sentido sagrado de se estar vivo.

Sin duda, María Evelia, tu obra gana contornos más radicales en este contexto de pandemia, inclusive cuando la pensamos en el conjunto de tus otras obras de la época en las que ya te colocabas con una postura ecológica ameríndia. Esta obra es para mí un acto de irreverencia a lo patriarcal que nos niega, como mujeres, como seres vivos, como seres parte de la naturaleza y nos empuja a una relación desigual en la que la muerte y la extracción se vuelve regla y criterio. Todo este sistema está en falencia y *11 de marzo* puede ser pensado como una de las tantas premoniciones, predicciones y denuncias que, sobre todo las mujeres, hemos venido haciendo sin parar en las últimas décadas en nuestros territorios y comunidades.

No tengo más que agradecerle por ser una gran compañera en este camino, y espero que estas líneas te caigan como un homenaje, como una certeza de que tenemos muchas que hemos estado escuchando y que estamos, a nuestro modo, intentando que las voces de ustedes, de tu madre, de tu abuela, no se callen nunca y puedan seguir haciendo eco, remontándose, rehaciéndose, una y otra vez, para avanzar al mundo que queremos vivir.

Gracias!

Mayo de 2020.

Mirella, estoy feliz de contactarte por este medio para contarte, al final, que fue lo que surgió de *Vedova in Lumini* en mi tesis. Como ya sabes, mis planes eran reactivar 11 trabajos de artistas latinoamericanas. Remontarlos yo misma o dirigir los procesos de remontaje.

Comenzamos el proceso de *Vedova* a principios de 2019, cuando volví de Perú. Brisa Morena, una colega que ya ha bailado algunos de mis trabajos, se ofreció para trabajar conmigo en este remontaje. En ese momento estábamos ya a todo vapor con los ensayos de otros 4 trabajos, y ya había re-escenificado otros 3. Brisa es una mujer lesbiana, con un niño pequeño que cria sola, teatrera de formación y bailarina de oficio. Ella se identificó mucho con el trabajo y con las cuestiones que el mismo le trajo en relación a la maternidad, a la disciplina, a la sexualidad y a lo masculino violento. Escribió cartas super fuertes y extensas.

Hicimos algunos bosquejos de escenas. Pensamos algo de las trayectorias en el espacio. Lo haríamos en el Espacio Cultural Casa Rosada, donde ambas trabajábamos. Pero después de eso llegamos a la conclusión de que sin los muñecos era medio imposible continuar ensayando aquel borrador que ya habíamos armado de *Vedova in Lumini*.

Como no tenía recursos financieros y no conocía nadie que supiera hacer muñecos con las propias manos, pedí el apoyo del Centro Técnico del Teatro Castro Alves para que colaboraran con la confección de los muñecos que eran de tela. Ellos no podían hacer ni la Regla ni el Mamilico. También comencé una conversa, muy interrumpida por varias otras cosas de la vida, con Janete que es una colega de teatro que trabaja con muñecos para que pudiese ayudarme a pensar cómo hacer estos dos.

Sin embargo, el proceso de hacer los muñecos no salió. En el Centro Técnico perdieron mi pedido. La mujer con la que yo había hecho la gestión estaba de permiso de maternidad y quien respondía decía que ahora no habían recursos para ese apoyo. Entendí que tendría que esperar por ella porque si no no saldría. También Janete viajó y yo me dispersé entre mil cosas de los otros montajes, de mis propios estrenos - en 2019 estrené 3 espectáculos nuevos -, más la tesis de la cuál me tocó presentar un parcial a mitad de año...

Los meses pasaron y no pude retomar este remontaje de *Vedova*. Y cuando sería el momento, y ya había retomado la conversación con el Centro Técnico porque la mujer volvió de su permiso, llegó la pandemia y todo se paralizó. No sólo *Vedova*, sino también los otros 3 trabajos que faltaban por remontar quedaron en suspenso. Mes tras mes intentábamos sobrevivir y entender cómo retomar y qué retomar.

Siempre estuve en movimiento, pero estaba perdida de qué es lo que debería hacer con los remontajes. Después de todos estos años estudiando las obras no tenía sentido sacarlas de la tesis, pero también, ¿cómo ser coherente metodológicamente con estas dificultades tan innegables?

En 2020 escribí 3 artículos sobre mi investigación. En ellos abordaba todos los conceptos que había trabajado, estudiado, inventado para servir de prisma de análisis para lo que estaba haciendo. Diferenciar reactivación, de re-escenificación, de reagenciamiento, etc se volvió una tarea divertida para explicar los procesos que ya habían sucedido.

La reagencia, sobretodo, era un concepto interesante porque se trataba de acercarse a la materialidad de referencia “original” y encontrar formas de materializar esa obra en el presente, sobretodo en el sentido que preguntarse qué es lo que ese trabajo dice sobre el presente, y preguntarle al presente qué puede decir sobre ese trabajo pasado.

En diciembre, cuando 2020 estaba terminando entendí que cualquier remontaje, del tipo que fuera tenía que suceder todavía en ese año. Algo de los ciclos, de cerrar ciclos y abrir otros quedó bien nítido para mí.

Entonces comencé a revisar todos los materiales de los 4 trabajos que faltaban. Ver entrevistas, leer materiales, ver los videos, etc.

Cuando me di cuenta ya había comenzado la reagencia de *Vedova in lumini*. Esta reagencia era una materialización de forma performática, que suscitó varias acciones entre el 26 y 31 de diciembre. Primero entré en una reflexión profunda sobre mi relación con mi mamá, que *bytheway*, no es de las mejores. Es una relación, diría, negativa por nuestros límites de comprensión. Ella es la madre típica que espera algo muy determinado de mí, y yo soy todo menos la hija típica.

Después, la reflexión más intensa fue la de mi responsabilidad emocional con relación a las mujeres con las cuáles me he relacionado sexualmente. Tengo recuerdos muy vívidos de relaciones o exploraciones sexuales a los 7, 8, 9 años con dos colegas de clase, que nunca fueron acogidas, conversadas, comprendidas (?), si es que hay algo para comprender en la exploración sexual de niñas que descubren que son seres sexuales. Con estas amigas nunca se habló sobre nada. Un tabú infinito. Ni para reírnos, ni para entenderlo, ni para ver si la otra se acuerda. Y sobre eso, solamente resta entendernos como la respuesta a la heterosexualidad compulsiva a la que somos empujadas durante toda la vida.

Lo que apareció interesante fue una reflexión sobre la complejidad de mis últimas relaciones sexuales con mujeres. 3 mujeres diferentes, de diferentes orientaciones sexuales también, con las que estuve recientemente que me hacen pensar cuán estoy preparada para esto de la responsabilidad emocional cuando se trata de mujeres.

Con los hombres, por el machismo, yo no me preocupo mucho. Ellos son educados a aguantar callados y a dejar callados, entonces no hay mucho que decir, no hay mucho que enrollarse. Pero con estas mujeres siempre hubo un juego de rechazar y de ser rechazada que casi se vuelve una expresión de traición que, durante esos días de reflexión, me hicieron pensar cuanto mi lesbianismo es una práctica feminista o es una práctica machista. Si quiero realmente acercarme a las mujeres o si quiero vivir el papel de hombre que usa y se larga.

No creo que haya llegado a ninguna conclusión específica, pero lo más triste es que el estado infantil de no conversa, no encuentro, no sinceridad se mantuvo. No tengo un canal de comunicación con estas mujeres que me permita de forma suave y sincera pedir disculpas, o recibir disculpas, lo que hace de la carta que se envía al personaje de esta persona introyectada dentro de una - al estilo *Vedova in Lumini* - una arma de cura.

Mis cartas no fueron extensas, pero fueron acompañadas de conversaciones con mi compañero - André, te acuerdas? - quien estaba en los últimos días de covid, y la hechura de una muñeca de tela, que rellenas con estas cartas mensajes de soltura de culpas, soltura de dolores, soltura de frustraciones tanto propias como ajenas.

Entendí que esto ya era la reagenda de *Vedova in Lumini* el 28 o 29. Estaba usando los procedimientos del trabajo para performar mi final de 2020, que fue un año ciertamente difícil para todos y no podía ser despedido de otra forma mejor que con la quema del año viejo, en medio de la cuarentena estricta en que estaba. Llamé a Orlando Rodrigues y Patrícia Leitão, dos amigos, para que construyeran también muñecos de año viejo, e hiciéramos una quema colectiva vía zoom. En los últimos días del año, entonces, fuimos cosiendo y mandándonos fotos de nuestros muñecos. Me di cuenta en el proceso que mi “año viejo” era mujer, una mujer del campo, con su rigidez, sus miedos, sus angustias y sus tradiciones, y que yo necesitaba quemarla para dar paso a una mujer de campo llena de sabidurías y libre de culpas.

A las 5pm (Lima donde tu estás), 7pm (Brasil donde André, Patri y yo estamos) y 11pm (Berlin donde Orlando está) hicimos nuestra quema de muñecos online. Mi fuego fue super grande para el tamaño de muñeca que había hecho. Salté y salté, me sacudí, grité, me reí, y después tuve un resto de noche tranquilo y hasta solitario diría.

Mira aquí las imágenes que fuimos haciendo a lo largo del proceso.

<https://photos.app.goo.gl/soPHXCKZuRJDz34k7>

A lo largo de esta investigación con *Vedova in Lumini*, lo que me ha parecido más interesante es la capacidad de captar en personajes casi arquetípicos las dificultades y traumas de las relaciones que más nos atraviesan. Parece que todas tenemos introyectadas de alguna forma en nuestras vidas adultas, la imagen de una madre que ama pero que reprime, de una educadora que enseña pero que disciplina los más íntimos aspectos de la vida, del primer amor que nos desestabiliza y que implica en afectos y desafectos, y de una figura masculina que se impone a través del autoritarismo y la violencia. Cómo relacionarnos con esto es la gran cuestión.

En *Vedova in Lumini* hay un espacio para expurgar las culpas, para la reconciliación y para el ajuste de cuentas, y hacer todo esto con la fuerza de los rituales ancestrales que nos caracterizan activa en nosotras una sabiduría que nos pertenece culturalmente, creo.

Es por eso que este modo de reactivar tuvo sentido para mí. Se volvió una performance de larga duración, en la que varios días, varias reflexiones, varias voluntades, se juntan para hacer un ritual de muerte-renacimiento, para ver de frente aquello de que estamos hechas y al mismo tiempo dejarlo ir para hacer de nosotras mismas algo más amoroso, más liviano, más libre en el futuro.

Este proceso me hace pensar mucho en la autoresponsabilidad que es necesaria para hacer parte de un colectivo fuerte y saludable. Quiero decir, de qué sirve pertenecer a un colectivo de mujeres si nos juzgamos, nos atormentamos, nos reprimimos, nos vigilamos entre nosotras? pero cómo librarse de la madre, la nana, la rival, la amiga, las tías? *Vedova in lumini* abre el camino que es perdonándolas dentro de cada una y dejando ir aquello que no debemos introyectar de esas relaciones, para así poder continuar construyendo algo más sano. No le hecho la culpa a la otra y la saco de la vida, sino coloco límites, sobretudo internos, para la locura que viene a través de “lo femenino”.

Ese femenino que ha pasado por todo el proceso horroroso y violento impuesto por este sistema patriarcal que nos hace competir, ser inseguras, moralistas y chantajeadoras entre nosotras. La “viuda en luz” no es más que aquella mujer que reconoce su sombra, la abraza y la deja ir, transmutada por el fuego y el aire. Que entrega a la pachamama aquello que no le pertenece profundamente, para que la grande madre nos devuelva otras cualidades más generosas y sustentables.

Cualquier cura es primero autocura. El colectivo de mujeres necesita pasar por una profunda cura para fortalecerse, pero nada habrá en el colectivo si cada una de nosotras no emprende su viaje profundo de autorresponsabilidad y liberación.

En cuanto al Mamilico, que le corten la cabeza!! y con su sangre plantemos otras especies posibles! Ellos, los hombres, tendrán su propio proceso de cura. No es nuestra responsabilidad!

Mirella, te entrego estas palabras con gran honra y compromiso. Te agradezco por *Vedova in lumini* y por todos los otros trabajos, acciones, escuelas, grupos, conferencias, encuentros en los que marcas presencia. Seguimos compañera!!

Abril de 2021

Monica, como estás? estoy escribiéndote esta carta para contarte sobre el proceso que hice con “Receta para darle mal de ojo a los violadores”.

Ah, disculpame si me español me sale un poco aportuguesado. Ya es una década en Brasil y se me hace difícil diferenciar bien los idiomas.

Confieso que pasó un montón de tiempo y siento que debía haber te escrito antes porque con el paso del tiempo siento que algunas cosas se olvidaron, pero otras también emergieron, así que aquí estoy.

Nestes días volvi a oír la primera entrevista que hicimos, oí las grabaciones de los “ensayos” que tuve con Brisa Morena y Naiara Rezende que colaboraron conmigo en este remontaje, y vi de nuevo los videos que hicimos aquella noche en que mostramos la performance en la Casa Rosada que es el espacio cultural feminista que abrimos en 2018 con un colectivo de compañeras aquí en Salvador.

De esta revisión me quedaron reverberando algunas cosas. La primera es esta en la que insistías en la entrevista sobre apropiarme de tu performance y hacer que gane sentido en mi contexto. Creo que, en parte, haberlo presentado en la Casa Rosada fue una adaptación que a pesar de que contextualiza bien el trabajo también lo neutraliza un poco. No sentí que la gente haya vibrado con estas palabras que proferimos, ni con la acción performática. A pesar de que la gente sacó sus celulares y filmó y eso puede haber llevado estas imágenes a lugares inimaginables, siento que hubo poco choque, poca risa y poca vibración en general. Puede ser que la forma en que performé el texto no haya sido suficientemente “convinciente”, o bien humorado, o atractivo. Cuando veo el video no me parece que hubiese podido mejorar mucho más, por eso siento que tal vez fue el contexto ya “domesticado” de un espacio cultural que nos dejó medio tranquilas.

La segunda cosa, que tiene que ver con esa primera, es que me dijiste que lo más significativo no fue la acción performática pero su soporte escrito que fue publicado en dos revistas y quedó conocido en esta materialidad. En aquel momento en que te hice la entrevista no le di mucha importancia a esto, y emprendí un camino de reactivar la performance con los registros que teníamos de fotos y tu descripción. Lo que sucedió fue que en los ensayos nos dimos cuenta que realmente la acción era simple en el sentido técnico. Discutimos los trayectos en el espacio, marcamos los objetos que usaríamos, discutimos más sobre la entonación y las formas de recitar el texto, pero realmente no es en la materialidad técnica la fuerza de esta performance, por lo menos no en este contexto en que la hice. Sin embargo, y como ya tú me lo habías dicho, su fuerza literaria es bien bien grande. Tanto que, la gente que tuvo la oportunidad de leer o de oír con calma el texto de la receta, fuera del ambiente performático (en momentos de conferencia, clase, o compartir de mi investigación en que presenté el texto sólo), parece haber hecho una conexión más profunda con el contenido y su ironía.

Siendo así lo que se me ocurrió es que tal vez esa instancia performática haya sido un experimento de Polvo de Gallina Negra en busca del soporte justo para este texto de la receta y que si yo quiero experimentar otros soportes voy a tener realmente que probar algunas otras instancias, contextos, formas de presentar ese texto que puedan hacerlo más cómica, más denso, más grueso, más profundo a final de cuentas.

Se me vinieron entonces dos ideas concretas. Una era hacer afiches o stencils con el texto de la Receta y entonces convocar algunas compañeras a una acción medio vándala de grafitear, pintar o pegar la receta por la ciudad y dejar que esa reverberación llegue o no de nuevo a nuestros oídos. La otra era aprenderme de memoria la Receta y recitarla siempre que tenga una oportunidad. Pienso por ejemplo que la había podido recitar en la primera reunión del Parlamento Feminista que hubo aquí a inicios de diciembre, o en mis últimas clases del semestre, o en una mesa de bar cuando el asunto venga a tona... y pensar la Receta como un conjuro complejo y cómico de esta desgracia que es la violación. Esto se alejaría inicialmente de la metodología que me planteé para el doctorado, pero respondería bien a los acontecimientos que surgieron en el proceso. Qué te parece?

La última cosa que quería comentarte es justamente sobre el humor. Ahhhhh... qué cosa difícil! que cosa difícil esta de juntar esta discusión sobre violación con una mirada humorística sin que se banalize la cuestión. Mi sensación es que todo lo que hago es super grave, super denso, super serio pero siento que el desafío de *Receta* también tiene que ver con colocarse en un cierto lugar de humildad, que tu bien traías en la entrevista, en el sentido de que el reconocer que el problema es sistémico e histórico, y que nuestro papel es solamente visibilizar para continuar estimulando la lucha por políticas públicas y por cambios de hábitos socioculturales en relación al cuerpo de las mujeres. Yo siempre creí que no podría reírme de estas situaciones, es más, el hecho es que no me sale fácil esa risa. Pero reconozco que el humor puede llegar a donde el drama no puede y eso me hace querer experimentar estas otras formas de presentar *Receta* para ver si logro adentrar en este carácter y ver qué pasa.

No más quiero una vez más agradecerte por la disponibilidad, la levedad, la tranquilidad con la que me recibiste y decirte que ha sido un placer tener *Receta* dentro del conjunto de trabajos que estudio en este doctorado. Cuando tenga más noticias te mando... y espero tu respuesta sobre estas otras formas de distribuir el texto de *Receta para el mal de ojo*...tal vez no es una autorización lo que necesito, jajajaja, pero sí una interlocución.

Me quedo por aquí bien abierta a la escucha...  
Un gran abrazo!

Marzo de 2020.

Monica,

En noviembre de 2020 continué sacándole el jugo a las reactivaciones. Un ejercicio de ir y venir de la reflexión a la práctica ha marcado mi travesía. Recupero los registros de la última reactivación y de la carta que te mandé en busca de rastros sensibles porque a partir de ellos necesito escribir. Siento que no recuerdo que me pasó profundamente. Como si se me hubiese quedado todo en la superficie. Pero surgió la idea de hacer un video ahora.. Lo acabo de publicar en el instagram. Sólo mi boca leyendo la *receta*. Echale un ojo aquí [Reativação Receita para fazer o mal olhado nos estupradores. nov 2020](#)

En la última carta que te mandé reflexionaba sobre el humor. Sobre cómo era difícil para mí ubicarme en ese lugar sarcástico. Sigo sintiendo esa dificultad. Cada frase de la receta me produce un imaginario muy concreto, que podríamos pensar como medio infantil, pero en el que yo realmente quería tener esos poderes mágicos que suscita la receta. Nos imagino cogiendo los ojos y los corazones en los cuerpos ya muertos, después de una vida construida a pura dignidad de mujeres increíbles, amadas, respetadas, etc. Me imagino cogiendo esos ojos y poniéndolos a secar, después pasándose por el molino y colocándolos en la mezcla. Sé que puede parecer cómico, pero yo no lo siento así. Es como si quisiera de verdad poder hacer una receta mágica, un conjuro, un veneno más bien.

Se me mezcla un poco de rabia con esperanza en la idea de juntar estos ingredientes. A medida que voy diciendo las palabras en el video, noto mi mandíbula tensa, mis dientes que quieren morder y mis ojos medio mojados. Imágenes fuertes de colectivos de mujeres empuñando machetes y cuchillos a través de un camino de tierra en dirección a la ciudad me aparece.

Se me viene la imagen de una “superfeminista” y sus “tres pelos de buceta” con poderes extraordinarios frente a la cámara de senadores que comienza a gritar, tan alto, tan alto que quiebra todo y logra que los hijosdeputa aprueben leyes y presupuestos para una mudanza inmediata y radical de la educación y la comunicación en las escuelas, los hospitales, las prisiones, los trabajos. Aprueban una campaña que se vuelve masiva y casi un mantra. Y claro, legalizan las drogas en Latinoamérica entera, para quebrar la mafia que instala el mandato de crueldad entre hombres que afecta el cuerpo de mujeres y niños por todos lados. Un grito tan ensordecedor que vuelve inevitable el cambio.

Siento rabia y el nudo en la garganta como un sapo atravesado. No logro verle lo cómico (a pesar de que cuando releo estas palabras me muera de la risa). No logro verle lo irónico. Y cuando paso a la parte final donde decimos que es un polvo para sorprender los violadores que están en nuestra propia casa mis ganas son de que sea un polvo de cianuro, pero después me acuerdo que la vaina está tan bien hecha que seguramente una mujer que logre envenenar a su tío, primo, padre, padrastro que la viola, vivirá el resto de su vida con culpa, si es que logra zafar de la prisión. Y eso me dá más y más rabia...

No puedo entender la frieza y el casi cinismo de que hagamos una receta imposible. Una receta que sólo se vuelve radiografía y reflejo de la complejidad del asunto.

Es fuertísimo porque el paseo imaginario nos lleva a varios lugares todos fundamentales para pensar el asunto de la violación:

- 2 dúzias de olhos e corações de mulher que se aceite a si mesma **tal como é**.

Los problemas de construcción de la subjetividad de las mujeres que son entrenadas para siempre dudar de sí mismas, para ser inseguras, para no construir su autoestima, para sentirse menores, incapaces, incompetentes.

- 20 kg de relâmpagos e trovões de mulher que **se enfurece** quando é agredida.

Un poco lo mismo de arriba pero con la mierda de la idea de que la rabia y la agresividad siempre son “sentimientos malos” si vienen de la mujer. Entonces aprendemos a callar, a aguantar, a tragarnos las cosas, a enfermarnos internamente antes de explotar y destilar agresivamente el veneno que nos han inculcado por siglos!

- 1 tonelada de músculos de aço de mulher que **exige respeito** ao seu próprio corpo.

la noción de que nuestro cuerpo es de todo el mundo menos nuestro. Del padre cuando somos hijas, del marido cuando nos casamos (o de la mujer tb porque las relaciones lésbicas tampoco se salvan totalmente de esto), del jefe cuando trabajamos, del estado si somos vistas como “patriotas”, etc, etc, etc. Pero nunca pertenecemos a nosotras mismas.

- 3 línguas de mulheres que não se submetem mesmo depois de serem estupradas.

La idea de la violación como castigo moral que nos aniquila subjetivamente porque al ser violadas “perdemos” algo que debíamos haber protegido para “entregar” dignamente. Y ahora, después de la violación somos indignas o no valemos más. Además que la violación nos deja traumatizadas, machucadas para siempre. Ya se ha hablado mucho que la violación no debe definir el resto de la vida de la mujer, pero en muchos casos lo hace, justamente por la carga cultural que tiene. Se viola una mujer para submeter, para castigar a los hombres que “debían” protegerla y a ella misma, y su libertad.

- 1 saquinho de gelatina de mulher, **sabor espinafre**, que **compreende e apoia** uma outra mulher que foi estuprada.

Esta frase me lleva hacia la problemática de la debilitación del colectivo de mujeres en la cultura de la familia nuclear occidentalizada, en que nos pensamos más como rivales que

como compañeras y eso nos deja más vulnerables, más expuestas. Entonces una mujer que comprende a otra es un trabajo arduo de transformación social profundo, de recuperación de lazos que hace mucho tiempo se quebraron. Esta frase es clave y tiene una importancia gigantesca para todo el asunto de la violación de nuestros cuerpos.

Hace poco circuló un video por internet de una mujer peleando con un hombre. Él le gritaba, se acercaba mucho a ella. Ella le pedía para que se fuera. Las personas que filmaban la situación estaban viendo desde arriba. Mujeres gritaban pero no bajaron, no se acercaron, no hicieron “presencia” y de un momento a otro el hombre comenzó a darle puños en el rostro. Unos 4 puños bien fuertes y después algunos más. La imagen es horrible, obviamente. Tuve ganas de compartirla pero temía estar exponiendo a la mujer y tal vez de ser amenazada por el hombre. Una siempre tiene miedo de “ellos” y su poder. Mi impulso de compartir, a pesar de todo, no era en relación a la agresión en sí, sino al miedo que tenían las mujeres que prefirieron quedarse lejos, resguardadas, en vez de, por lo menos, bajar a la calle donde la mujer estaba siendo agredida. Pensé que si fuesen hombres rápidamente se organizarían para “defenderse” pero entre mujeres todas tenemos mucho miedo y desconocemos la sensación de solidarizarnos físicamente con las otras. Mientras las violencias entre hombres son muchas veces colectivas, las violencias entre mujeres son siempre desiguales y cobardes porque estamos solas o con alguien que tiene tanto miedo o más que nosotras (hijos pequeños, la abuela, desconocidos).

- 30 gramas de pó de **vocês** que desnaturalizam o estupro; Algumas colheres de famílias e escolas que **não promovem os papéis tradicionais**; 3 dúzias de formadores de opinião **responsáveis que parem** de reproduzir imagens que incitam o estupro y 4 orelhas de espontâneos e curiosos....

Apuntan hacia la corresponsabilidad de TODA la sociedad sobre la cuestión de la violación. Hacia la necesidad de que nos involucremos en la cuestión y que sepamos que somos cómplices de la perpetuación de esta violencia.

#### [Performance colectivo Las Tesis "Un violador en tu camino"](#)

Y obvio que esto me hace recordar el flashmob “el violador eres tú” que rodó el mundo y que tanto nos moviliza. De aquí para adelante todas las frases abren y abren el abanico de cuestiones que conectan los hombres y su educación patriarcal, la responsabilidad del Estado/Escuela/Familia Nuclear/Medios en este fenómeno que es la violación. Sin ver esta corresponsabilidad estamos perdidas. Es imposible tratar el problema de formas responsables y efectiva si seguimos aceptando pañitos calientes puntuales y aislados.

- 7 gotas de **homens que apoiam** a luta contra o estupro; 1 punhadinho de **deputados e senadores interessados** nas mudanças que nós mulheres exigimos y 2 caninos de militante de **partido dissidente**.

Profundiza sobre esta cuestión de la corresponsabilidad pero vá en un sentido muy interesante de reafirmar una vez más que los violadores no son personas solitarias, enfermas, aisladas, sino que son “hijos sanos del patriarcado”. Todo los hombres criados en esta cultura son potenciales violadores porque andan por el mundo creyendo que tienen derecho a todo, que el mundo les pertenece y les obedece. Pasan todas sus vidas respondiendo al mandato de masculinidad que, a través de ese montón de pruebas estúpidas a veces peligrosas y a veces violentas, supuestamente los hace merecer el poder que ejercen encima de todos los otros seres vivos. En ese contexto queda obvio que, si no hay hombres que quieran cambiar este mundo, esa violencia, esa masculinidad, ese supuesto merecimiento de poder, difícilmente conseguiremos acabar con el problema de la violación. La violación de mujeres es una metáfora para la violación de los cuerpos que los machos consideran suyos - la tierra, el agua, la montaña, los niños, los animales, las mujeres. Entonces aquellos hombres que se dicen de izquierda, que se dicen por la igualdad social, por la justicia, etc tienen el compromiso de construir junto a nosotras las formas de acabar con las violaciones en todos los niveles!

Ya ves cómo me moviliza el asunto, cómo las palabras de la receta me llegan de modo profundo y cómo quiero que otras personas las conozcan así, conectadas, sintetizadas en una sola receta. Veo ese texto como un conocimiento sintético de un problema que revela toda nuestra falencia como sociedad, como mundo.

Entonces, con la versión de la *Receta* en português, me fui al barrio bohemio de Rio Vermelho, a las 7 de la mañana del día 26 de diciembre de 2020, a pegar las impresiones en los postes, en las paradas de onibus, en la paredes, para continuar “compartiendo la palabra feminista”.

De nuevo, la acción es simple y no necesito casi ninguna preparación física. Pero me invadió una sensación de deber cumplido, jajajaja. Retomando la cuestión de mi primera carta, en la que sentía que la acción performática no tiene tanta fuerza como el texto en sí mismo, esta acción de hacer un video y colgarlo en instagram, y después irme a pegar la receta por ahí, eliminan el retorno directo de las personas así como la expectativa de un x involucramiento psicofísico que yo creo que estaba esperando de todos los trabajos de reactivé. De hecho, *Receta para el mal de ojo a los violadores* es uno de los trabajos que más reberveraciones tiene en términos intelectuales, de entendimiento de la causa feminista, del análisis que ofrece de la sociedad, y lo hace a través de la plataforma literaria concretamente, y no del cuerpo o del objeto en sí mismo. Son sus ideas, puro arte conceptual jajajajaja. Fuera de broma, es un trabajo con una intensidad que se extiende a lo largo del tiempo en que se conoce el trabajo.

De más está decirte que las reverberaciones y discusiones que hemos tenido dentro del curso de artivismos feministas latinoamericanas, que realizamos entre enero y marzo 2021, son geniales y le siguen encontrando capas y capas de sentido a esto que ustedes propusieron en 1983. Gracias por eso!

En breve, estoy terminando este proceso de escritura de tesis y veremos cuáles otros caminos encontraré para vivir con estas reverberaciones en la carne...

Abril 2021

Queridas Ema y Lorena!

Les escribo esta carta para ponerlas al corriente de mi experiencia con “Has violado?” y “Territorio Mexicano” en todo este tiempo de investigación. Lo primero que quería hacer es agradecerles por toda su disponibilidad, afecto y confianza. Siento que esta investigación ha sido hecha a muchas manos y me da mucho placer haber conversado sobre sus trabajos en tantos momentos e instancias diferentes. Me alegra también que ya estemos pudiendo incluir este trabajo en el curso al que las invité a conversar, porque es una forma de reverberación de la propia tesis que académicamente tengo que escribir.

Como saben el objetivo inicialmente propuesto por mí era reactivar los 11 trabajos que estuve estudiando estos años. Estoy ya en la recta final. La pandemia cambió algunos cursos de las cosas y varias otras cosas se atravesaron para que no pudiera rehacer desde el cuerpo “has violado?” y “Territorio Mexicano”. No a modo de justificación sino tal vez a modo de reflexión quería compartir con ustedes el proceso construido hasta aquí.

Ambos trabajos acaban dialogando muy cercanamente y por eso les escribo juntas, pues son trabajos más o menos del mismo contexto histórico-territorial, son trabajos con una dinámica de instalaciones performáticas de larga duración (sobretudo en su época), que usan la nudez, el cuerpo de mujer expuesto y amarrado como estructura formal y que dirigen su crítica hacia la corresponsabilidad que tenemos las(los) espectadoras sobre el destino del cuerpo de mujeres en nuestras comunidades.

Territorio Mexicano junta otros signos para apuntar a la simetría que existe entre cuerpo de mujer y territorialidad, trayendo también en primer plano de la discusión sobre la violencia histórica que deriva de la tensión Mexico-Estadounidense, incluyendo desde mi punto de vista



una posibilidad de leer ese “méxico” como metáfora para América Latina y todos los territorios periféricos colonizados (palestina y medio oriente, las áfricas, europa del este, etc).

Has violado? se arriesga bastante en el sentido de colocar a las(los) testigos a reconocer la sombra y la violencia introyectada en las relaciones íntimas que reflejan una psique colectiva bastante perversa. Aquí toma el lugar central la crítica del silenciamiento, la falta de denuncias, la parálisis social, la sexualidad utilitaria, la objetificación, etc.

Cuando vi estos trabajos algo en mí gritaba de rabia y de indignación, a pesar de no haberlos visto en vivo, y que sólo tenía unas cuantas fotos de las performances, la fuerza de los signos y del relato era suficiente para entender la relevancia de estos trabajos para una investigación que quisiera juntar voces de artistas que se posicionan contra el patriarcado como estructura social.

Para la reactivación de Territorio Mexicano me encontré con una dificultad técnica que pareciera estúpida, pero acabó tomando bastante espacio. No logré conseguir los equipamientos quirúrgicos necesarios para la realización. Pero lo más relevante fue todo lo que movieron ambos, en términos de reflexión pues una reactivación no es solamente repetir, sino también entender y arriesgar las nuevas perspectivas que esas materialidades tienen en el presente.

Es aquí donde la cosa se puso interesante. ¿Cómo contextualizar estos trabajos en una ciudad como Salvador de Bahía? En un momento en que la ciudad discute intensamente las cuestiones de los privilegios blancos y de clase y por lo tanto sobre la legitimidad de los feminismos dichos blancos o defendidos por mujeres blancas de hablar sobre la condición de “las mujeres”? en una ciudad en que los lugares de arte son absolutamente neutralizados porque sólo va la clase media intelectualizada y artistas, y en que además las curadurías no se arriesgan mucho dada toda la censura jurídico-civil por la que está pasando Brasil?

No habría choque, sorpresa, indignación, si hacía la reactivación en un museo, galería, casa cultural, etc, porque quién va a estos lugares ya está adiestrado, o preparado, o acostumbrado, o inmunizado a los efectos de la nudez, de la sangre, de la participación de las testigos, etc. Pero en qué otro lugar podríamos estar? en fiestas? en un barrio residencial? en un espacio doméstico? ¿Con cuál excusa convocar a las personas a venir? sin prepararlas a ver “arte”. Es fuerte pensar que muchas propuestas artísticas, por estar en el espacio sacralizado del arte pueden perder su fuerza, su urgencia, su rebeldía. Sentía que uno de los aspectos que la reactivación tendría que garantizar era justamente ese sentido del riesgo, del impacto, de incómodo.

Por otro lado estaba la cuestión de que, por más que todos somos en América Latina bien mestizos, yo y ustedes somos consideradas blancas dentro de nuestros territorios. Aquí en Salvador que yo, como blanca, hiciera estas performances parecía no sólo una locura sino casi una ofensa. Nadie discute que las mujeres blancas no sufren violencia, pero la proporción y el efecto de la violencia en mujeres no blancas es tan gritante, que esta representación podría caer en una estetización del cuerpo y una banalización de las cuestiones relevantes de los trabajos. Piensen que en esta ciudad el 80% de la población es negra, que es la última ciudad de América a abolir la esclavitud, en la que hasta hace menos de un siglo los formatos coloniales todavía encontraban legalidad y algunos son comunes - a pesar de ilegales - hasta nuestros días. De repente, cuando conversaba con mis colegas sobre esto, todas llegábamos a la conclusión que era mucho más contundente si una performer negra quisiera juntarse al proyecto, pero como pueden imaginar, por la naturaleza de los trabajos, esta relación tendría que ser construida cuidadosamente. Para no ser de nuevo, el cuerpo negro a servicio de los “deseos” blancos.

Esto es un asunto super super fuerte, que me moviliza mucho porque es muy complejo, difícil de aceptar, difícil de abordar, en fin... un nudo bastante interesante para la investigación pero bastante difícil en términos artísticos y personales, no?

En ese momento, finales de 2019, invité algunas colegas a participar entonces como performers en esta acción. Y después de algunas negativas, una de ellas se interesó por este

proceso. Empezamos los preparativos entonces para viabilizar la parte del espacio, contexto, temporalidades, pues eso todavía no estaba resuelto, eso seguía super latente, cuando en marzo de 2020 la cuarentena se nos vino encima y sigue hasta hoy. En este momento que les escribo estamos con récord de 2600 muertes en 24 horas por COVID.

Durante todo este año, con intensidades diferentes he pensado qué hacer con estas reactivaciones, buscando brechas y creando posibilidades que no llegan concretamente a aparecer. Sin embargo, les explicaba a mis tutores y está ya escrito en el segundo capítulo, cómo podría sacar estos trabajos ya en la recta final, después de todos los encuentros sensibles que he tenido con ambas performances? No tiene sentido. Entonces, de algún modo, lo que me doy cuenta es que la imposibilidad de remontarlos, es la propia reactivación, es el ejercicio mismo de entenderlos en la actualidad y es la investigación o el resultado de la investigación.

“Territorio Mexicano” y “Has Violado?” son trabajos que cuestionan fuertemente el lugar de quién habla, quién performa, sus privilegios. Los signos presentados para volverse legibles en este contexto, que siento cada vez más absurdo, violento y naturalizado, deben pasar por transformaciones profundas, lo que nos habla de cuánto nuestras discusiones sobre representatividad, género, feminismo, justicia social se han profundizado y cuánto ser artista se ha vuelto cada vez más un ejercicio de autorresponsabilidad, de corresponsabilidad y de responsabilidad política. Todo al mismo tiempo.

Como aceptar que mi cuerpo de performer no puede decir cualquier cosa? ¿Cómo aceptar que los espacios artísticos ya no sirven para mostrar la rebeldía de las artes? ¿Cómo aceptar que si queremos hablar de mujeres a veces tenemos que callarnos y acompañar el movimiento de otras compañeras? Y al mismo tiempo, como no olvidarnos que estos trabajos existieron y sentaron precedentes muy importantes para que esta reflexión pueda tener lugar en la actualidad?

Es esto lo que les ofrezco hoy, una desestabilización del lugar de discurso, del contexto de presentación y un dislocamiento de las formas de estar y sentir la lucha feminista. Dentro de la tesis, de cualquier forma, mis reflexiones sobre esta experiencia estarán tejidas junto a otras reflexiones que incluyen también cuestiones de intelectuales feministas y descoloniales que abren lugar para las imágenes de archivo de “territorio” y “has violado?”. Espero en un futuro cercano puedan leer aquello que termine de elaborar a partir de estos trabajos...

Aprovecho para agradecerles una vez más por la atención, la disposición y la creación. Es una honra pertenecer a la generación de artistas que vienen atrás de ustedes.

Seguimos, compañeras!

Marzo de 2021.

## BREVE CURRÍCULO

Nirlyn Seijas é artista da dança, curadora, docente, feminista e mãe socioafetiva. É venezuelana residente no Brasil há mais de 12 anos. Doutoranda e bolsista FAPESB (9ºsem) e Mestre em Cultura e Sociedade (2014) pelo programa multidisciplinar de pós-graduação Prof. Milton Santos (UFBA), com área de concentração em cultura e artes. Sua pesquisa de mestrado discutiu Práticas Curatoriais como ações Políticas em América Latina. É Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (2010) pela Escola de Dança da UFBA com pesquisa vinculada à história e função da Curadoria; Licenciada em Interpretação em Dança Contemporânea pela Universidad Experimental de las Artes (Venezuela 2008) e Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2016). Foi docente das disciplinas Apreciação Crítica, História da Dança I e II e de Estágio Coreográfico nos Cursos Técnico Nível Médio e Qualificação Profissional da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da BAHIA até julho 2018. Em 2016 foi Professora substituta do B.I em Humanidades do IHAC-UFBA, ministrando as disciplinas Estudos da Contemporaneidade I e Oficina de Produção de Textos Acadêmicos. Entre 2019 e 2020 também foi Professora Substituta do B.I em artes, ministrando Estudos da Contemporaneidade I e II, Ação Artística e Arte e Estética.

Foi coordenadora da Saladearte CINE XIV onde desenvolveu a Mostra PornôFeminista (abril) e o Festival Ornitórrinco de Dança Audiovisual (Maio), junto a outras atividades vinculadas à linguagem audiovisual. Realizou junto à Circuito Saladearte a implantação do CINEMAM (café e cinema) no Museu de Arte Moderna (junho-agosto 2019). Dirigiu e curou a Plataforma Internacional de Dança da Bahia (2010-2012). Foi curadora do projeto de ocupação doméstica Corpo em Casa (2015 - 2020), dos diálogos "Construções Feministas" (2019-2020), dirige e dança os trabalhos artísticos "Há violência no Silêncio?", "Mujerzuela", "Suco da revolta" e "NUA", desenvolveu e ministra a oficina sobre feminismos encarnados "Corpo Incendiário" e "Corpo de Exaustão", todos projetos iniciados no Coletivo Deslimites de quem fez parte até 2020. Foi curadora e gestora do Espaço Cultural Feminista CASA ROSADA (2018-2020). Idealizou em 2020 e atualmente coordena e ministra aulas, oficinas e formações na OTRATIERRA - Escola de ativismos.

