



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

MARCELA GOMES ARAGÃO

**33 BOMBAS EM CIMA DE NÓS:
CARTOGRAFANDO PROGRAMAS PERFORMATIVOS POR UMA
PERSPECTIVA FEMINISTA INTERSECCIONAL**

Salvador
2023

MARCELA GOMES ARAGÃO

**33 BOMBAS EM CIMA DE NÓS:
CARTOGRAFANDO PROGRAMAS PERFORMATIVOS POR UMA
PERSPECTIVA FEMINISTA INTERSECCIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daniela Bemfica Guimarães

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Aragão, Marcela Gomes.
33 bombas em cima de nós: cartografando programas performativos por uma perspectiva feminista interseccional /
Marcela Gomes Aragão. - 2023.
119 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Bemfica Guimarães.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2023.

1. Dança. 2. Performance (Arte). 3. Corpo humano - Aspectos simbólicos. 4. Mulheres - Identidade.
5. Feminismo e arte. I. Guimarães, Daniela Bemfica. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3
CDU - 793.3

MARCELA GOMES ARAGÃO

**33 BOMBAS EM CIMA DE NÓS:
CARTOGRAFANDO PROGRAMAS PERFORMATIVOS POR UMA
PERSPECTIVA FEMINISTA INTERSECCIONAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 11 de agosto de 2023.

Banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **DANIELA BEMFICA GUIMARAES**
Data: 12/06/2024 13:05:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Daniela Bemfica Guimarães (PPG Dança/UFBA) – Orientadora

Documento assinado digitalmente
 **RITA FERREIRA DE AQUINO**
Data: 04/07/2024 20:17:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino (PPGDança/UFBA)

Documento assinado digitalmente
 **NIRLYN KARINA SEIJAS CASTILLO CONCEICAO**
Data: 28/06/2024 09:49:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Nirlyn Karina Seijas Castillo (Pesquisadora independente)

*Dedico essa dissertação à minha avó Amara **Rosa** Gomes, a matriarca da família Gomes, que construiu uma trajetória movida por lutas, afetos e acolhimentos. A casa de Dona Amara **Rosa** foi um espaço onde aprendemos a construir escuta, sociabilidade e humanizar as relações cotidianas.*

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Cilene, minha eterna guardiã, que sempre esteve presente e me apoiou em tudo nessa caminhada artística-acadêmica.

A minha irmã, Juliana, e meu pai, Erivelto; com eles, aprendi a dialogar com mais escuta e respeito, compreendendo que o diálogo é um lugar de potência para humanizar as relações cotidianas.

Ao meu sobrinho, Matheus, meu esquilo, que chegou há pouco tempo nesse mundo; com ele, estou reaprendendo o sentido do verbo amar.

Ao meu companheiro, Thiago, que foi o acalento nos dias difíceis e sempre disse sim para todas as minhas decisões.

A minha orientadora, Daniela Guimarães, que me impulsiona a mover a cada instante novas paisagens e narrativas.

À COLETIVA: Bruna Mascaro, Gardênia Coletto, Maria Agreli, Marcela Felipe, Natalie Revorêdo e Rebeca Gondim; aprendi com elas tudo que escrevo aqui nesta pesquisa-criação. Com elas, aprendi os sentidos de partilha, compreensão e guerrilha.

Aos amigos PEBA, Diogo Lins e Jefferson Figueirêdo, que juntos pudemos criar um território seguro de partilha, criação e movimento.

As minhas amigas, Ayanne, Camilla, Jullyana, Larissa, Rachel e Rayanne, que há mais de uma década apoiam e fortalecem minhas escolhas.

Aos amigos que cruzaram essa minha trajetória e fortaleceram minhas crenças: Anastácia Rodrigues, André Rocha, Conceição, Dado Sodi, Erika Bandeira, Gabriela Holanda, Gaby Conde, Iara Izidoro, Ivana Motta, Nirlyn Seijas, Renata Teles, Thiago Neves e Yuriê Perazzini.

A minha turma 2020.1 do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANÇA), que experienciou dois processos seletivos e uma pandemia. Sim, sobrevivemos à pandemia!

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANÇA), Amélia Conrado, Beth Rangel, Clara Trigo, Fernando Ferraz, Lucas Valentim e Rita Aquino, que impulsionaram narrativas e potência de criação para essa pesquisa-criação.

A minha família Gomes e Aragão, que sempre celebraram minhas conquistas.

ARAGÃO, Marcela Gomes. **33 bombas em cima de nós: cartografando programas performativos por uma perspectiva feminista interseccional**. 2023. Orientadora: Daniela Bemfica Guimarães. 118 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

A pesquisa-criação proposta nesta dissertação objetiva investigar, narrar e discutir experiências de programas performativos idealizados pela autora e pessoas parceiras entre 2019 e 2022, afetados por relações interseccionais entre gênero, raça e classe. A escolha por denominar este estudo de pesquisa-criação se dá com o intuito de não hierarquizar os processos teóricos e práticos, ao mesmo tempo que é convocada e defendida a noção de que esses processos acontecem juntos e intrinsecamente. O problema de pesquisa consiste na seguinte indagação: como ocupar e friccionar espaços de poder a partir da criação e da reflexão sobre programas performativos que surgem de um pensamento feminista aliado a políticas antirracistas, antissexistas e anti-homofóbicas? O direcionamento do debate sobre gênero é proposto a partir das autoras que se aliam a uma perspectiva interseccional: Lorde (2019), Figueiredo (2020), Bilge e Collins (2021). Por sua vez, o conceito de programa performativo investigado se dá a partir do entendimento da pesquisadora Eleonora Fabião (2013), que propõe programa performativo como a criação de uma situação, problema, experimentação política. Metodologias distintas são combinadas para navegar nesta pesquisa-criação: a *coreocartografia*, por Dolores Galindo e Daniele Miliolli (2017); e a cartografia por Virgínia Kastrup e Eduardo Passos (2013) e por Suely Rolnik (2014). As testagens e análises dos programas performativos, aqui apresentados, são uma cartografia de experiências que foram atravessadas tanto pela autora individualmente, como na guerrilha com outras mulheres.

Palavras-chave: Cartografia. Interseccionalidade. Feminismos. Programa performativo.

ARAGÃO, Marcela Gomes. **33 Bombs Above Us: Mapping Performative Programs from an Intersectional Feminist Perspective**. 2023. Advisor: Daniela Bemfica Guimarães. 118 p. Dissertation (Master's in Dance) – School of Dance, Federal University of Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

The research-creation proposed in this dissertation aims to investigate, narrate, and discuss experiences of performative programs conceived by the author and partner individuals between 2019 and 2022, influenced by intersecting relationships between gender, race, and class. The choice to denominate this study as research-creation is intended to avoid hierarchizing theoretical and practical processes, while simultaneously invoking and advocating the notion that these processes occur together and intrinsically. The research problem consists of the following inquiry: how to occupy and disrupt spaces of power through the creation and reflection on performative programs that emerge from a feminist thought aligned with anti-racist, anti-sexist, and anti-homophobic politics? The focus on the gender debate is proposed based on authors who align themselves with an intersectional perspective: Lorde (2019), Figueiredo (2020), Bilge and Collins (2021). In turn, the concept of the investigated performative program arises from the understanding of researcher Eleonora Fabião (2013), who proposes the performative program as the creation of a situation, problem, or political experimentation. Distinct methodologies are combined to navigate this research-creation: coreocartography by Dolores Galindo and Daniele Miliolli (2017); and cartography by Virginia Kastrup and Eduardo Passos (2013) and by Suely Rolnik (2014). The tests and analysis of the performative programs presented here constitute a cartography of experiences that were traversed both by the author individually and in collaboration with other women.

Keywords: Cartography. Intersectionality. Feminism. Performative program.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Marcela Aragão, março de 2020, Salvador/BA.	13
Figura 2 - Amara Rosa Gomes (vovó Amara), janeiro de 2020, Campo Grande - Recife/PE.	27
Figura 3 - Programa performativo <i>CONCRETA</i> , agosto de 2019, Rua Nova - Recife/PE.	28
Figura 4 - Programa performativo <i>CONCRETA</i> , dezembro de 2020, Encruzilhada - Recife-PE.	31
Figura 5 - Programa performativo de <i>colagem de lambes</i> , outubro de 2019, Santo Antônio - Recife-PE.	32
Figura 6 - Oficina <i>Não foi cabral: decolonizando corpos em movimento</i> , dezembro de 2022, Varadouro - Olinda/PE.	73
Figura 7 - Oficina <i>Brega funk (SE): feminismos, autonomia e empoderamento</i> , novembro de 2022, Varadouro - Olinda/PE.	74
Figura 8 - Programa performativo EMPIRULITAR-SE, agosto de 2016, Recife Antigo - Recife/PE.	80
Figura 9 - Programa performativo EMPIRULITAR-SE, agosto de 2016, Recife Antigo - Recife/PE.	80
Figura 10 - Imagem de minutos antes de iniciar as gravações da videoarte <i>Dispositivo Bomba: desenhando cartografias em corpos feministas</i> , janeiro de 2021, Janga - Paulista/PE.	93
Figura 11 - Filmagem do programa performativo <i>COR (P) (R) O EM OBRAS</i> , janeiro de 2021, praia de Zé Pequeno - Olinda/PE.	95
Figura 12 - Programa performativo <i>Eu grito pelo fim da violência contra mulheres</i> , abril de 2020, Morro da Conceição – Recife/PE.	98
Figura 13 - Programa performativo <i>Eu grito pelo fim da violência contra mulheres</i> , abril de 2020, Altinho – Recife/PE.	99
Figura 14 - Programa performativo <i>Eu grito pelo fim da violência contra mulheres</i> , abril de 2020, Várzea – Recife/PE.	99
Figura 15 - Homenagem coletiva e roda para mulheres da dança popular realizada pelo 25º Festival de Dança do Recife, novembro de 2022, Salão Nobre do Teatro de Santa Isabel - Recife/PE.	102
Figura 16 - Exposição <i>Centelha</i> , de Bruna Mascaro, novembro de 2022, Centro de Formação Hermilo Borba Filho, Recife Antigo - Recife/PE.	108
Figura 17 - Exposição <i>Centelha</i> , de Bruna Mascaro, novembro de 2022, Centro de Formação Hermilo Borba Filho, Recife Antigo - Recife/PE.	108

SUMÁRIO

PREFÁCIO	12
INTRODUÇÃO	13
CONECTO COM MINHA ANCESTRALIDADE	24
CAPÍTULO 1 - CONCRETA	28
CAPÍTULO 2 - PROGRAMANDO NARRATIVAS FEMINISTAS	63
2.1 <i>CO R (R) (P) O EM OBRAS</i>	64
2.2 <i>MÁQUINAS DE RABA</i>	70
2.3 <i>EMPIRULITAR-SE</i>	79
CAPÍTULO 3 - EXPERIENCIANDO OUTROS FAZERES COM PROGRAMAS PERFORMATIVOS	85
3.1 <i>DISPOSITIVO BOMBA: DESENHANDO CARTOGRAFIAS EM CORPOS FEMINISTAS</i>	92
3.2 <i>EU GRITO PELO FIM DA VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES</i>	97
3.3 <i>CONJURANDO NOVOS MODOS DE PENSAR-FAZER PROGRAMAS PERFORMATIVOS EM CONTEXTOS NÃO PERFORMÁTICOS</i>	101
IN-CONCLUSÃO	111
REFERÊNCIAS	116

Ei moço

Abre bem os teus ouvidos contenha os teus instintos e me escuta
Não vai nessa de chamar uma mulher
De vagabunda
Cai fora e deixa ela em paz

Engole esse assobio esse viço de bicho viril e vaza, rapaz, que ser mulher nunca foi
fácil sofrer privações e bombardeios vindos de todos os lados
Ser subjugada tida como frágil incapaz dependente e limitada a da cama mesa e
banho do lar e requintada
Definida pelo corpo
Escolhida pelo corpo
Banida pelo corpo
Assediada e humilhada
Desde quando uma estria é motivo de risada?
Ser vítima e ainda ser culpada?
Sou mulher fêmea
Aprendi que tenho meus poderes
Minhas forças meus querereres
Que sou livre e que não, eu não sou culpada
Por sofrer agressão, pela mão que você me passa
Não, eu não sou culpada

Pelo que se tenta naturalizar na rua, no trabalho, na escola, na universidade e no lar
Não sou uma roupa, não sou uma cor, não sou uma fruta
Não sou um objeto qualquer que você pega e usa
Sou a menina de 16 anos
Aquela que por 33 homens foi estuprada
a empregada assediada pelo patrão
a esposa esfaqueada por várias mãos
a menina que morreu de aborto num quarto dos fundos de qualquer casa
a puta espancada,
a namorada vigiada,
a estudante perseguida,
a profissional humilhada aquela de quem se tirou a voz feita de refém
Eu sou todas elas e vocês, mulheres, também

Luna **Vitrolira** (2018, p. 58-60).

Marielle **Franco**, presente!

INTRODUÇÃO

Figura 1 - Marcela Aragão, março de 2020, Salvador/BA.



Fonte: Foto de Marcela Aragão – acervo pessoal.

Abro a introdução desta pesquisa-criação com o registro que fiz, em março de 2020, quando fomos tomados por um colapso que transitava entre uma crise sanitária, política, financeira e ideológica. Fiz o registro dentro do ônibus do retorno de Salvador/BA para minha casa em Paulista/PE quando estávamos em um momento de queda, em virtude da pandemia da covid-19.

Em 14 de março de 2020, cheguei em Salvador/BA, com duas malas que carregavam roupas, livros e um enorme desejo de experienciar a cidade, desbravar novas rotas e vivenciar os possíveis encontros afetivos-pedagógicos-artísticos que estavam por vir junto com as aulas do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANÇA) da Universidade Federal da Bahia. Entretanto, no dia 16 de março, recebo a infeliz notícia que as aulas do mestrado foram suspensas, por causa da pandemia. Naquele momento, então, abriu-se um enorme buraco de incertezas: Quando será que as aulas do mestrado irão retornar? Permaneço em Salvador/BA ou retorno para Recife/PE? E a minha casa que acabo de alugar em Salvador, como fica? Se acontecer algo comigo aqui em Salvador relacionado à covid-19, a quem pedir ajuda?

Em 19 de março de 2020, retorno para Recife/PE com todas as malas e com aquele buraco de incertezas que estava sendo preenchido com muitas frustrações, medo e angústia. Perguntei-me durante o percurso da viagem de ônibus de Salvador/BA para Recife/PE, em um período de 12h, se tudo aquilo que estava acontecendo era real. Ainda na rodoviária de Salvador, lembro de pedir emprestada uma máscara para uma mulher desconhecida; relembro de ter medo das pessoas que estavam a minha volta; relembro do medo que pairava sobre minha imaginação de chegar em casa e contaminar meu pai de 70 anos; relembro da minha vigília sobre as coisas que tocava ao meu redor e sobre o não toque nos meus olhos, nariz e boca. Pela ausência de máscaras nas farmácias, coloquei um pano roxo para cobrir minha boca e nariz, o mesmo pano que utilizo nas ações artísticas que irei narrar ao longo desta escrita.

Chego em Recife/PE e não abraço meus pais, tomo banho, esvazio minhas malas e adentro em um isolamento durante quinze dias em meu quarto. As perguntas e as incertezas aumentaram ao longo desse período. Perguntava-me sobre o que iria acontecer com o mestrado. Como seriam as aulas? Será que retornaria para

Salvador/BA? Afinal de contas, experienciar Salvador/BA durante um ano era também um planejamento para o ano de 2020.

A pandemia nos levou para uma realidade de isolamento social porque, como já sabemos, foi um dos modos pelos quais conseguimos conter a proliferação do vírus. Desta maneira, a escolha de se manter afastados das pessoas que amamos foi um ato de amor. Um ato de amor como escolha política e revolucionária:

É essencial para nossa luta por autodeterminação falarmos de amor, porque amor é a base necessária que nos possibilita sobreviver às guerras, às dificuldades, às doenças e às mortes com nosso espírito intacto. É o amor que nos permite sobreviver inteiros. (**hooks**, 2020, p. 262).

O respeito e a empatia pelo outro foram formas que, nós, poderíamos ter escolhido para reexistir como uma sociedade falida que tentou se recriar em pleno caos. Entretanto, nós falhamos.

Escrevo pela primeira vez esta introdução em janeiro de 2022 e, aqui no Brasil, ainda fazemos campanha para reforçar o entendimento sobre esse isolamento social. Sabemos que falhamos. Nós sabemos que falhamos porque não existiu um Governo que priorizou nossas vidas, um Governo¹ que implementasse projetos de renda emergencial suficientes para aqueles que não puderam deixar de sair de suas casas e para aqueles que perderam suas condições mínimas de vida.

As mortes foram e continuam sendo banalizadas. A lógica da produção de um capitalismo desenfreado, mesmo em uma pandemia com mais de 685.677 mil mortes no Brasil, não pode parar. Fomos um dos poucos países do mundo que se recusou a seguir as recomendações de combate à pandemia, e que não priorizou a compra das vacinas², que seriam, até então, nossas únicas chances de sobreviver. Os tempos de pandemia reforçaram um Brasil genocida e negacionista.

¹ É importante registrar que esta escrita ocorreu em diferentes momentos políticos e sociais, por exemplo, reescrevo esta introdução no ano de 2023, e já não estamos em um contexto político tão caótico, pois com a entrada do atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva, temos mais esperanças para uma política mais respeitosa e democrática. Já não vivemos em períodos tão sombrios e violentos, como foi durante o governo do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro (2019-2022).

² “Vacinas salvam vidas!” Este está sendo o lema da campanha para conscientizar a sociedade brasileira que o uso das vacinas é a melhor forma de combatermos a pandemia. O negacionismo e a não priorização das compras das vacinas, no ano de 2020, pelo presidente Bolsonaro provocou ainda

Abro uma pausa e respiro sem saber como continuar quando relembro tudo o que já vivemos. Então, nós, brasileiras e brasileiros, nos perguntávamos sobre o agora e o amanhã, como nos manter vivos, como reerguer ainda os impulsos de vida que nos restam.

Não há como escrever, nem tão pouco introduzir essa pesquisa-criação sem mencionar esse surto sanitário-político-ideológico mundial. Algo em que fomos forçados a adentrar em um estado de pausa e ir em uma direção de mudança. Então, surgiram questões sobre como dançar em tempos de pandemia. Seria possível? Como realizar este mestrado em dança na pandemia? Seria possível? A primeira pergunta foi provocada por inúmeros artistas brasileiros em redes sociais; já a segunda pergunta foi movida por nós, estudantes e os professores deste Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANÇA/UFBA). Mesmo sem as respostas de ambas as perguntas, me propus a tentar ressignificar os desejos que havia criado para o ano de 2020.

Desejos que pulsavam por habitar caminhos inexplorados em chãos soteropolitanos; pela vontade de compartilhar esta pesquisa junto com a presença do corpo, toque, olhar e calor das minhas companheiras e companheiros de mestrado; pela necessidade de sentir o tempo todo que outros corpos poderiam habitar e cartografar em tempo presente essa pesquisa. Não foi possível realizar os desejos do ano de 2020, mas pude ressignificá-los. Ou a única estratégia de sobrevivência diante do caos mundial era aprender a ressignificar nossa vida, e isso inclui nossos desejos, sonhos, planos.

A pesquisa-criação que proponho nessa dissertação consiste em investigar, narrar e analisar as experiências de programas performativos afetados pelas relações de poder, entendendo o poder como relação de força que atua em meu corpo; pelo momento histórico e político; pela necessidade e importância da representatividade em atos de fala; por viver em um contexto histórico patriarcal que controla as narrativas e subjetividades dos corpos de nós, mulheres.

mais mortes no ano de 2021. Aqui em Recife/PE, recentemente, pude ler com meus próprios olhos o relato de duas amigas que mencionaram que os seus pais morreram justamente no dia em que eles tomariam a primeira dose da vacina. Me pergunto: E se essas vacinas tivessem chegado antes? Eles estariam mortos? Quantas vidas foram perdidas por não termos vacinas suficientes? O acesso às vacinas é um direito nosso! Repito e grito: "Vacinas, sim!"

Denomino de pesquisa-criação para enfatizar e localizar o sentido dessa pesquisa, pois se trata de um objeto de estudo conectado com o pensamento de criação em dança tanto pelo viés legitimado como a criação de uma performance, espetáculo, videoarte, entre outros; quanto por uma perspectiva de criação através da experiência da escrita. Uma tentativa de borrar os signos de criação em dança dentro de sistemas enrijecidos das universidades.

Durante a pesquisa-criação dos programas performativos, observei como as relações de gênero, raça e classe atravessam minhas narrativas e experiências. Portanto, afirmar minhas identidades nessa pesquisa-criação possibilita uma (des)construção sobre como irei narrar essas experiências vivenciadas com os próprios programas performativos. Afirmer minhas identidades são atos políticos e atos de fala. São espaços necessários e urgentes em uma sociedade que comunga com políticas de privilégios.

A partir desse reconhecimento, como uma mulher cis branca(?) e bissexual, lanço-me no meu problema de pesquisa: como ocupar e friccionar espaços de poder a partir da criação e da reflexão sobre programas performativos que surgem de um pensamento feminista aliado a políticas antirracistas, antissexistas e anti-homofóbicas?

Ressalto que o problema de pesquisa acima é a questão central de toda a pesquisa-criação. Entretanto, durante a escrita, irei lançar outras perguntas como provocações, pois esse *looping* frenético de jogo de várias perguntas se conecta diretamente com o conjunto de metodologias que escolho para a pesquisa-criação, do qual tratarei adiante.

As violências de gênero, que circunscrevem minha existência como mulher, servem como principais detonadores para a criação dos programas performativos que analisarei nessa pesquisa. O conceito programa performativo, desenvolvido pela pesquisadora brasileira Eleonora Fabião (2013), possibilita a criação de uma situação, problema; atua como uma experimentação política; um conjunto de práticas que desorganiza o corpo, o meio e produz acontecimentos.

Os programas performativos são ações de manifesto ou revides frente aos modos de controle que expropriam os modos de existência de nós, mulheres. A pesquisa-criação dos programas, como menciono acima, pode ser lida como uma

ação em si de manifesto ou revide, como também um levante. Levante, a partir do entendimento da Judith Butler³, “é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado” (BUTLER, 2017, p. 23); um ato de denunciar violências; questionar o sistema de poder; formas de resistência; vindo de uma indignação, de como a autora escreve, de um “sofrimento intolerável”.

Em 2016, ocorreu o caso de um estupro coletivo em uma comunidade da Zona Oeste no Rio de Janeiro. Uma jovem de 16 anos foi estuprada por 33 homens. Relembro o caso não somente pela violência do estupro, ou pelos 33 homens, mas fui afetada também pelos comentários preconceituosos proferidos por uma sociedade patriarcal, que enxergava que a “culpa” desse crime era da própria vítima. Essa mesma sociedade acusa que a “culpa” é da mulher que se permitiu beber demais, usar roupa curta ou ir a um baile funk: 33 bombas em cima de mim. O caso acima é utilizado como detonador para o pensar-fazer dos programas performativos que comecei a criar.

As experiências dos programas performativos que pretendo narrar são construídas a partir do conceito de experiência sugerido por Jorge Larrosa (2017), que propõe experiência como algo que acontece nos momentos de interrupção nos quais paramos, de fato, para observar e escutar: um estado de pausa ativa. O conceito serve também para criar uma narrativa de afeto tanto na minha escrita em movimento, como na minha escrita com as palavras. Experiência como uma possibilidade de friccionar o espaço, o outro, minha corporeidade; como abrir as percepções dos sentidos. A experiência como um território de sensibilidade, abertura, escuta e atenção (LARROSA, 2017).

No que diz respeito às escolhas metodológicas, a princípio, tinha escolhido somente conceito de cartografia a partir da perspectiva de Suely Rolnik⁴ (2014), em que a autora suscita uma diferença entre as cartografias e os mapas, sendo estes representados como esferas estáticas. Já nas cartografias, Rolnik afirma que há desenhos que estão em constante movimento, promovendo mudanças e porosidade. As cartografias são paisagens que possibilitam construir e desconstruir sentidos e mundos. Rolnik propõe que nas cartografias podemos também encontrar mundos que possam expressar afetos que estão suspensos diante de uma sociedade na qual o

³ Judith Butler é filósofa e uma das referências sobre estudos de gênero e teoria queer.

⁴ Suely Rolnik é psicanalista, curadora e professora da PUC-SP.

vigente é o modo de vida capitalista, que não valoriza a potencialidade dos encontros e afetos.

Para mim, os afetos são manifestados a partir do encontro com imagens, poesias, instantes, sensações, com as mulheres que me deparo ao longo da minha caminhada, suscitando a criação emergente, através das narrativas do incômodo e repulsa. Afetos que servem como detonadores e vetores de força para a criação dos meus programas performativos.

Descobertas e leituras propostas pelo componente curricular Metodologia da Pesquisa, ministrado pela Profa. Dra. Lúcia Mattos, puderam ampliar e abrir outras possibilidades de metodologias para compor essa pesquisa-criação. Desta forma, abri as perspectivas do conceito de cartografia através dos autores Virgínia Kastrup e Eduardo Passos (2013). Os teóricos definem a cartografia como um método de pesquisa-intervenção, adotando a transversalidade como princípio metodológico e a participação, a inclusão e a tradução como vetores norteadores para a construção dessa cartografia como metodologia de pesquisa.

Para finalizar essa composição metodológica, trago para dentro desta roda metodológica de pesquisa-criação, o texto *Coreocartografia: corpos, dança, psicologia*, das pesquisadoras Dolores Galindo e Daniele Miliolli⁵ (2017), no qual é proposto “uma escrita coreocartográfica a partir do encontro entre reflexões efetuadas na Dança Contemporânea, nas Epistemologias Feministas em Ciência e Sociedade e nos estudos de sobre cartografia” (GALINDO; MILIOLLI, 2017, p. 28). A coreocartografia é construída a partir dos entendimentos de coreografia, sugeridos por André Lepecki⁶, bem como os conceitos de cartografia sugeridos pela própria Suely Rolnik (2014) e os teóricos Virgínia Kastrup e Eduardo Passos⁷ (2013).

A coreocartografia é movida por uma coreopolítica, que é a prática de uma dança-pesquisa, que se configura em “territórios provisórios”, nos quais possibilita a

⁵ Dolores Galindo atua como professora e coordenadora no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Daniele Miliolli é doutora em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e mestra em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

⁶ André Lepecki é escritor, pesquisador, curador de arte e dramaturgo.

⁷ Virgínia Kastrup atua na área de psicologia cognitiva, escritora e professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Eduardo Passos é professor titular do instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, possui atuação na área da psicologia, a partir do método da cartografia.

abertura de brechas e fissuras na “rigidez dos modos de viver a pesquisa”. É um entendimento de pesquisa como modo estético, político, relacional e ético. Os programas performativos, dessa forma, são, para mim, possibilidades estéticas e políticas que encontro como um modo de contra-atacar as relações de poder que atuam em minhas experiências como mulher.

Compreendi, durante a pesquisa, que as relações de gênero precisam estar aliadas às dinâmicas de raça e classe. Não há como problematizar as violências de gênero, sem adentrar em um pensamento que interseccione as lutas e frentes políticas. Proponho, então, um entendimento de que nós, mulheres, não somos uma coisa só, e sim uma pluralidade de vozes nos corpos que precisam ser representados e ouvidos. Sendo assim, abro espaço para o diálogo com o conceito de interseccionalidade, a partir da perspectiva das autoras, Kimberlé **Crenshaw** (2002), Patrícia Hill **Collins** e Sirma Bilge (2021), como também dialogo com o pensamento feminista negro das autoras Lélia **Gonzalez** (2011), Sueli **Carneiro** (2003) e bell **hooks** (2015).

A escritora feminista negra Audre **Lorde** (2019) escreve, em um dos ensaios no livro *Irmã outsider* (2019), que um dos nossos interesses em comum é a luta pela sobrevivência e o crescimento, e que, para encontrarmos nossa revolução e liberdade, é necessário reconhecer com respeito nossas diferenças. Não há como lutar isoladamente por nossa sobrevivência, sem olhar para as diferenças que há entre nós. **Lorde** me lança para outra questão sobre como problematizar, junto com a criação dos programas performativos, as relações de opressor/oprimido, ocupando uma identidade de privilégio, como uma mulher branca(?). Reconhecer, por exemplo, as diferenças entre uma branquitude crítica e uma branquitude acrítica, em uma sociedade racista, possibilita entender ainda mais como as estruturas de poder atuam sobre os corpos oprimidos.

Construir os programas performativos junto com a perspectiva de cartografia pelo olhar da transversalidade possibilita abrir minha atenção e escuta aos diversos atravessamentos que perpassam essa pesquisa-criação. Um exemplo desses atravessamentos, como mencionado anteriormente, é o contexto pandêmico. Não há possibilidade de sairmos imunes e não sermos afetadas por todo esse cenário caótico que a pandemia nos causou. Então, também reflito nessa pesquisa sobre como

instaurar políticas de encontro na criação dos programas performativos através/com telas virtuais.

Trago ainda um diálogo estético-político com o artigo *Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial* (2020), escrito pela Profa. Dra. Ângela **Figueiredo**⁸, no que diz respeito a destacar em negrito os sobrenomes das autoras e autores negros referenciados no decorrer do texto. No artigo, a autora reflete sobre e enfatiza os caminhos teórico-metodológicos do feminismo negro e a urgência de uma nova epistemologia feminista negra no contexto social, político, institucional. A autora reconhece um aumento significativo referente à produção de pesquisas dentro e fora das universidades cujo tema são as desigualdades raciais e de gênero, bem como ações de conscientização que possibilitam uma sensibilização nos corpos que sobrevivem e lutam cotidianamente em uma sociedade desigual.

Figueiredo propõe o destacar dos sobrenomes das autoras e autores negros como uma prática política de enegrecer as referências bibliográficas. Sendo assim, proponho destacar em negrito os sobrenomes das autoras negras, autores negros e pessoas pretas que me atravessam ao longo de toda essa escrita. Bem como, proponho um diálogo também com a perspectiva feminista que vem referenciando os substantivos femininos que sempre foram “engolidos” pelas regras machistas gramaticais.

Ângela **Figueiredo** explica que evidenciar/localizar os lugares de fala das autoras e autores é o “lugar da enunciação, isto é, a localização de nacionalidade, étnica ou racial, de classe e de gênero do sujeito que enuncia” (**FIGUEIREDO**, 2020, p. 8). O lugar de enunciação nos textos tem uma grande importância, pois por muito tempo acreditou-se em conhecimento “neutro”, que esquivava de uma produção baseada em experiências individuais e coletivas. Então, afirmar esses lugares de fala e de quem enuncia são atos políticos para pensarmos em universidades mais humanizadas e menos coloniais.

O lugar da experiência que é evidenciado nessa dissertação, junto com o lugar da enunciação, propõe pensarmos também sobre o quanto é poderoso o lugar das experiências nos corpos que enunciam. Trago, como referências, mulheres para essa

⁸ Ângela Figueiredo é doutora em Sociologia pela Sociedade Brasileira de Instrução – SBI/IUPERJ e é professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo Baiano e associada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

escrita, devido à necessidade da potencialização desse discurso na esfera acadêmica, o que condiz com o atual processo da conquista de espaço pelas mulheres, inclusão esta que vem contra a perspectiva sexista do silenciamento das mesmas.

Quando eu penso em pluralidades para debater sobre feminismos, isso vem a partir da necessidade de a gente romper com os silêncios. Quando falo silêncio, não falo necessariamente sobre responder a alguém. Quando eu penso em silêncio, reflito sobre os silêncios institucionais, os silêncios em relação à naturalização da submissão dos corpos negros, o silêncio das desigualdades. Quando penso em silêncio, observo que este silêncio é construído por conta da determinação e da imposição de uma voz única, de uma voz que quer falar sobre nós mulheres, pessoas pretas, de uma voz que quer falar sobre meu corpo, de uma voz que impede que uma pluralidade de vozes possa falar. Ter direito à voz e à escuta é ter direito à humanidade. E quando eu não tenho direito à voz, a minha humanidade está sendo negada (**RIBEIRO**, 2017).

No primeiro capítulo, investigo o programa performativo *CONCRETA*, a partir de problematizações das relações de gênero aliadas ao pensamento do conceito de interseccionalidade. Já no segundo capítulo, adentro nas investigações dos programas performativos *COR (R) (P) O em Obras*, *MÁQUINAS DE RABA* e *EMPIRULITAR-SE*, e proponho uma narrativa direcionada para a escolha do próprio conceito de programa performativo. Por último, trago no capítulo três os programas performativos *Dispositivo Bomba: desenhando cartografias em corpos feministas* e *Eu grito pelo fim da violência contra as mulheres* para debater sobre o conceito de experiência e como o contexto pandêmico afetou o cenário político e artístico.

Os programas performativos foram criações que antecederam minhas experiências no mestrado, como também puderam se reinventar durante o momento pandêmico. Durante os capítulos, proponho que as narrativas transbordem junto com os próprios programas performativos, ou seja, abro caminhos para discutir o conceito de experiência, branquitude, contexto pandêmico, pensamento cartográfico.

O que o meu corpo pode mover nos instantes em que identifico estados de porosidade, de vulnerabilidade e de vigília? Como produzir programas performativos e, até mesmo, vida inventiva diante dos sufocamentos que embotam as vidas

expropriadas pelo poder patriarcal? Nada mais escapa das tensões dos mecanismos de controle e monitoramento da vida coletiva e, principalmente, do corpo da mulher.

A pesquisa-criação também dança/fala sobre outras mulheres que compartilham junto comigo trajetórias que perpassam por poesia, militância, movimento, autocuidado, medo, respeito. No percurso de escrita dessa pesquisa-criação, há intercruzamento com as narrativas de mulheres que comigo estão nessa trajetória entre dança e ativismos; mulheres que testemunharam minhas mudanças; mulheres desconhecidas que atravessaram minhas ações nas ruas; mulheres que me criaram; mulheres que há muito tempo lutam pelo fim da desigualdade de gênero, raça e classe. Não há como escrever sobre feminismos sem mencionar, referenciar e destacar essas mulheres que vieram e lutaram antes de mim, e as que estão junto⁹ comigo nessa luta feminista. Não as mencionar aqui, em uma pesquisa-criação que emerge de lugares como o afetar-se por outros corpos, seria mais uma vez uma ação de silenciamento e apagamento de outras vozes e corpos que compõem junto comigo essa pesquisa.

⁹ Escrevo a palavra junto no sentido literal: aquelas mulheres que estão cotidianamente na presença do corpo, bem como aquelas que estão perto nas leituras, na poesia visual cotidiana e na memória ancestral do meu corpo.

CONECTO COM MINHA ANCESTRALIDADE

Abro caminho para esta pesquisa-criação evocando o nome da minha avó: **AMARA ROSA GOMES**.

Minha avó, desde muito cedo, me ensinou também o lugar da sobrevivência, sem necessariamente mencioná-la. Quando era mais nova, morava em sua casa, no bairro de Campo Grande - Recife/PE, e lembro que, quando andava sozinha, ela sempre dizia para não falar com estranhos que passavam dentro do carro. Relembro também que havia um pedófilo no beco ao lado da nossa casa, e ela sempre dizia: “Cuidado com Seu Domingos!”¹⁰ Relembro que, no aniversário dos seus saudosos 95 anos, perguntei se ela havia se arrependido por não ter feito algo na vida, ela me respondeu que, como se casou muito nova, se arrependeu por não ter badernado, dançado, bebido, perdido o sono durante festas.

Minha avó, no dia 16 de maio de 2020, com seus quase 96 anos, faleceu de covid-19. Minha avó não é só um número em meio a tantos corpos enterrados e não-enterrados durante essa pandemia. Minha avó, dentre essas inumeráveis mortes da pandemia, é afeto, memória, história, prosa. Minha avó, matriarca da família Gomes, é a memória viva que eterniza um legado de muita sabedoria, desobediência, coragem e luta. Aprendi com ela, ainda muito nova, que é importante andar na rua olhando para todos os lados, para frente e para trás, bem como ter conhecimento em que chão você está pisando.

Compartilho aqui a carta que escrevi para a minha avó quando ela se encantou.

¹⁰ Seu Domingos era um homem de meia idade que morava em um beco ao lado da casa da minha avó. Lembro das histórias que as pessoas da rua, bem como meus familiares, contavam sobre ele: que durante a noite algumas meninas jovens pulavam do quintal da casa dele. Relembro de um caso com uma das crianças que moravam naquele beco; era uma menina com seus 7 anos de idade, sua família, inclusive, era amiga da minha família, e a mesma foi assediada pelo “velho safado”, como minha avó o chamava.

Paulista, 22 de maio de 2020.

*Dona Amara **Rosa**, ou vovó Amara, ou minha preta velha,*

*Vovó... Falar sobre a senhora é uma tarefa difícil porque as palavras ainda não dão conta para explicar ou, talvez, reduzir tudo aquilo foi Amara **Rosa**. Portanto, escolho escrever, ao mesmo tempo, lembrar algumas memórias que estão vivas em meu corpo juntamente com a saudade que reverbera no meu dia a dia.*

Amara era aquela avó que, quando adoecemos, costumava colocar uma meia encharcada de colônia nos nossos pés...

Amara era aquela avó que, quando íamos, falava sempre aquela recomendação: "Olhe, se vier algum estranho pedindo informação, não pare e nem fale viu, minha filha...?!"

Amara era aquela avó que, quando chegávamos em sua casa, na hora do almoço, mandava centenas de vezes a gente se sentar na mesa e almoçar logo...

Nem dava tempo de perguntar como ela estava...

Amara era aquela avó que, quando chegávamos para dormir, colocava rapidamente um lençol sobre nós e deixava bem protegidos nossos pés, mesmo com todo aquele calor de Campo Grande...

Amara era aquela avó que, quando eu dizia "Eu te amo viu, vó?!", ela respondia: "Eu também lhe amo, minha filha!", mas sempre acrescentava que, na verdade, amava também todos os seus netos da mesma forma...

Amara era aquela avó que nos criou com muito afeto, dignidade, força e alegria...

E, por falar em alegria...

Amara, de todas as memórias que sempre surgem, o barulho do seu riso sempre será o que mais sentirei falta... Aquele sorriso gigante que abraçava todos nós!

Sentirei falta de colocar sua cadeira branca no jardim, sentar-se ao seu lado, focar, falar da vida dos outros, tirar onda junto com a senhora, perguntar sobre seu

passado, ouvir a senhora falar sobre qualquer coisa, mesmo quando eram as lamentações...

Sentirei falta também das vezes em que ia embora da sua casa e me despedia com seu cheiro na minha cabeça...

Sentirei ainda mais falta de chegar na Rua Almirante Barroso, 360, abrir o portão e ver a senhora, na sala, sentada na cadeira e tentando descobrir quem era aquela pessoa que chegara.... E, quando finalmente reconhecia, ouvia sua voz: “Ah, é Marceloca!”

Aprendi com vovó Amara o significado do verbo amar. Amar é ser generoso. Amar é sempre abrir as portas para qualquer um que precise. Amar é reunir a família em qualquer momento da vida. Amar é aprender a escutar. Amar é dizer não. Amar também é dizer sim. Amara vem do verbo AMAR. E é com o verbo amar que sempre vovó estará em minha memória!

Vovó, é tão difícil escrever sobre a senhora utilizando o verbo no passado; uma tarefa difícil, porque as lembranças pulsam esse presente, ou porque, talvez, ainda não queira aceitar/acreditar que a senhora não esteja mais aqui comigo, e que nem tão pouco vou receber aquele cheirinho de despedida na minha cabeça...

Te amo, vovó! Sua eterna, Marceloca!

Figura 2: Amara Rosa Gomes (vovó Amara), janeiro de 2020, Campo Grande - Recife/PE.



Fonte: Foto de Marcela Aragão – acervo pessoal.

NÃO É SÓ UM NÚMERO! Salve, Dona Amara Rosa Gomes!

CAPÍTULO 1 – CONCRETA

Figura 3 - Programa performativo CONCRETA, agosto de 2019, Rua Nova - Recife/PE.



Fonte: Foto de Rayanne Morais.

Abro este capítulo narrando a experiência de um programa performativo realizado pela COLETIVA¹¹: *CONCRETA*. Na COLETIVA, nunca definimos como conceituamos nossas criações, houve momentos que nomeamos de programas performativos, programa, ações performativas, mas, atualmente, nomeamos somente de ações. Entretanto, desde 2012, quando surgiu a COLETIVA partimos do princípio estético e conceitual do próprio programa performativo, desta forma, decido nomear essa ação como programa performativo.

O programa performativo *CONCRETA* consiste em uma ação de carregar concretos, dispor os concretos verticalmente, de uma maneira que possamos ficar em cima dos próprios concretos, experimentando o desequilíbrio e o risco. Ficamos em cima dos concretos e colocamos panos que cobrem nossos rostos, respiramos, provocamos sons entre nós mesmas, cantamos e evocamos músicas que nos suscitam paisagens de força e explosão, por fim, quebramos concretos com nossos martelos. A ação se transforma em um looping frenético de batidas sobre os concretos até conseguirmos estilhaçar todos eles. Quebramos e continuamos dispendo os concretos verticalmente até os mesmos não conseguirem estar mais nesse formato vertical.

CONCRETA nos coloca em uma situação de risco tanto como possibilidade de intervenção no ato de ficar em pé em cima dos concretos, experienciando o risco da queda; como também o risco que vivenciamos como mulheres encapuzadas, carregando martelos e quebrando concretos, situação que nos permite desobedecer às normativas dos comportamentos legitimados pela sociedade patriarcal. Desobedecer às normativas nos coloca em risco.

Em dezembro de 2020, fomos convidadas para compor a programação de um Festival de Artes de Manaus/AM, que estava sendo financiado pela Lei Aldir Blanc/2020. A curadoria do festival direcionava uma chamada para trabalhos de videoarte que estivessem em contextos urbanos, na rua, e, sobretudo, que respeitassem as normas de convívio social decretado pelo Governo Federal, especialmente, naquele intenso e primeiro ano de pandemia. Então, nós, da COLETIVA, decidimos fazer

¹¹ A COLETIVA é um coletivo artístico do qual faço parte aqui em Recife/PE, desde 2012, junto com mais seis mulheres, são elas: Bruna Mascaro, Gardênia **Coletto**, Marcela **Felipe**, Maria Agrelli, Natalie Revorêdo e Rebeca **Gondim**. Ao longo dos capítulos irei apresentar sobre nós da COLETIVA.

CONCRETA, pois não estaríamos desrespeitando nenhuma norma, bem como seria uma forma de expandirmos nosso trabalho para outras fronteiras. É importante ressaltar que *CONCRETA* possui uma estrutura pensada para ser feita em tempo real, em espaços urbanos, na relação com o outro; entretanto, durante a pandemia, muitos trabalhos foram repensados para uma estrutura de videoarte. Dessa forma, *CONCRETA* obteve um produto final que foi a própria videoarte.

A ação foi feita em um terreno aberto e desocupado, situado no bairro da Encruzilhada, e, ao redor, há moradia e prédios desse bairro de classe média de Recife/PE. Éramos seis mulheres com rostos cobertos por panos, quebrando concretos, em meio ao caos urbano da cidade recifense. Subimos nos montes de areias que estavam no terreno, nas pilhas de concretos que dispusemos na vertical, lançamos e explodimos os concretos em direção a uma parede. Rapidamente, chegaram policiais militares para confrontar o que estava acontecendo naquele local e, em seguida, nós tiramos nossos panos que cobriam nossos rostos para dialogar sobre nossa ação. Assim que tiramos nossos panos, nos deparamos com a primeira frase pronunciada por um dos policiais militares: “Ah, são apenas mulheres... Está tudo certo! Não é nada!”

Quando reflito sobre essa fala, surge um bombardeio de vários questionamentos: somos mulheres e, por causa disso, vocês, homens, não precisam temer? Não há o que temer porque ainda somos consideradas como sexo frágil? Até onde nossos corpos são considerados uma ameaça? Onde beira a fronteira entre corpo em ameaça e um corpo desvalido? Quantos argumentos são necessários para criar um corpo em ameaça? Quantos argumentos são necessários para criar um corpo desvalido?

Também observo que de nós seis, que estávamos performando, apenas havia duas mulheres que são lidas pela percepção embranquecida como mulheres negras, e continuo a questionar: e, se fossem todas mulheres negras, a resposta e atitude do policial militar seria a mesma?

Retorno para casa com aquela experiência latente em meu corpo. Questionava o que havia acontecido. Mesmo com os policiais desmontando e desvalorizando a ação *CONCRETA*, permaneço com a ideia de que o programa performativo é político, pois modifica e (des)programa tudo aquilo em que toca e o que toca, provocando micro interferências nas relações corpo-tempo-espaço. Não consigo calcular até onde os

programas performativos modificam as sujeitas e os sujeitos que são atravessados pelos próprios programas, mas pensar-criar-refazer programas performativos me propõe problematizar as relações de poder que estão circunscritas em um cotidiano machista, racista e homofóbico. Estas problematizações me fazem refletir sobre como posso ocupar os espaços de privilégio que vivencio em meu cotidiano, como artista da dança, gestora pública e professora de dança, e como, dentro destes espaços, posso provocar pequenos levantes que movam ações mais igualitárias. O programa performativo *CONCRETA* cria movimentos que suscitam verbos de ação como quebrar e estilhaçar.

Figura 4 - Programa performativo *CONCRETA*, dezembro de 2020, Encruzilhada - Recife-PE.



Fonte: Foto de Rayanne Morais.

Relembro um outro acontecimento que ocorreu em um dos programas performativos também realizado pela COLETIVA. Eram tempos antes da pandemia¹²: no ano de 2019, fomos convidadas para fazer parte de um episódio de uma série que abordava questões sobre gênero, feminismos e ativismos. Em uma das filmagens, realizamos uma *colagem de lambe-lambe*, durante a madrugada, nas ruas do centro do Recife/PE.

Figura 5 - Programa performativo de *colagem de lambes*, outubro de 2019, Santo Antônio - Recife-PE.



Fonte: Foto de Bruna Mascaro.

¹² Acredito que é importante escrever em que momento estávamos, em que momento aquela ação se configurava, pois a pandemia, para mim, e acredito que para a grande maioria da população mundial, é um divisor de tempos que reestrutura todos os modos de existir. Meu desejo é que eu possa escrever em tempos “depois da pandemia”, em um futuro não tão distante.

Relembro que foi uma experiência tensa porque a colagem de lambes ainda é um ato discriminado¹³ pela sociedade civil, bem como estávamos colando os lambes em lugares hostis da cidade durante à noite, correndo risco de algum tipo de violência. Inclusive, criamos até estratégias para sermos rápidas e eficientes durante a ação da colagem. Estávamos próximas à Praça do Diário, uma praça que durante o dia é habitada por homens idosos jogando dominó, mulheres prostitutas, local onde normalmente acontecem cenas de furtos e assaltos; mas também é um espaço onde nós da COLETIVA transbordamos memórias de afeto e pertencimento, pois nossas primeiras ações foram realizadas na Praça do Diário. Então, a história da COLETIVA perpassa por aquela praça. Naquele dia, na Praça do Diário, nos deparamos com um carro da polícia, que perpassou por aquele momento, durante a ação dos lambes, e visualizou tudo o que estava acontecendo.

A leitura daquele momento era: uma van estacionada, um homem segurando uma câmera, uma mulher segurando um microfone, seis mulheres fazendo colagens de lambes. É importante ressaltar que nesta ação não usamos panos cobrindo nossos rostos. Então, o carro da polícia diminuiu a velocidade, os dois policiais visualizaram a cena e perpassaram por essa situação como se nada estivesse acontecendo. Quando entramos na van, lembro que eu e uma das integrantes da COLETIVA questionamos sobre a atitude dos policiais.

A partir dessas experiências, indago-me sobre a interseccionalidade que coabita o fazer dos programas performativos, percebo como irão mudar as formas da subordinação e discriminação interseccional. Dessa forma, inicio esse capítulo com a proposta de discutir como as relações de gênero aliadas às questões raciais, de classe e de sexualidade possibilitam outras leituras para o programa performativo.

A partir dessa perspectiva, conecto com o entendimento de que existe uma diversidade de experiências entre nós, mulheres atravessadas por vivências que nos categorizam, ao mesmo tempo em que nos violentam por meio das relações de poder que permeiam entre as categorias de raça, gênero, classe, sexualidade. Reforçar e

¹³ A colagem de lambe-lambe não é considerada um crime, entretanto, de acordo com a Lei nº 17.521/2008 (Lei de Publicidade Municipal do Recife), o “lambe-lambe” é proibido por lei, já que não é licenciado pela Prefeitura da Cidade do Recife e toda propaganda precisa de autorização, expedida pelo órgão. Quando não há respeito desse protocolo de autorização, os responsáveis pelas colagens dos lambes são multados.

potencializar uma compreensão de que nós, mulheres, não somos uma coisa só, existindo uma pluralidade de vozes nos corpos femininos que precisam ser representados e ouvidos, se faz necessário.

Afirmar minhas identidades nessa pesquisa-criação possibilita uma (des)construção sobre como irei narrar essas experiências vivenciadas com os programas performativos. Afirmar minhas identidades são também atos políticos e atos de fala; bem como são estratégias importantes para o processo de conquista de uma igualdade política. Entretanto, ressalto que esta inquietação não surgiu de forma solitária, nasceu também aliada às questões geradas no componente *Dinâmicas de raça, classe e gênero* junto com as professoras doutoras Ângela **Figueiredo** e Paula **Barreto**, proposto pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher e o Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPG/NEIM/UFBA).

No componente, percebi o quanto é importante evidenciarmos nossos lugares de fala, principalmente, a partir da interseccionalidade entre raça, gênero, classe e sexualidade. A pesquisa-criação desses programas performativos é narrada por mim, que sou uma mulher cis, branca(?) – anterior ao ingresso na pós-graduação, considerava-me uma mulher parda –, bissexual. Toda essa leitura desse meu corpo que performa na rua, em espaços públicos, urbanos e privados, também serve e constrói uma narrativa de como as pessoas, que são transeuntes e espectadores dos meus programas performativos, irão me olhar, julgar, invadir e/ou criticar. As múltiplas fontes de identidade delimitam como as violências de poder irão operar no corpo oprimido?

Quando me descrevo acima como branca juntamente com um ponto de interrogação, problematizo minha identidade racial, pois, durante toda minha vida, fui lida e inserida nos contextos sociais como uma mulher morena. Entretanto, nas leituras, durante o componente curricular *Dinâmicas de raça, classe e gênero*, pude compreender que o nome “morena” referenciado à identidade racial, faz parte do projeto de embranquecimento social. É para tornar a sociedade menos empregada. Observo que, durante toda minha vida, tanto minha mãe como minha avó sempre se reconheceram como mulheres morenas e, nunca, se afirmaram como mulheres negras, embora eu as reconheça como mulheres negras. Mesmo em diálogo com elas, problematizando e debatendo sobre o porquê da não identificação com as

mulheres negras, pude, então, perceber algo que era parecido comigo. Relembro que, em 2019, assisti ao espetáculo *Pele negra, máscaras brancas*, da Cia de Teatro da UFBA, em Salvador/BA, e fui movida por uma fala que dizia: “Eu sou negro demais para os brancos; e branco demais para os negros.” Frase essa contida nos escritos do livro *Pele negra, máscaras brancas* (2020), do autor Franz **Fanon**.

A autora Lélia **Gonzalez**¹⁴, no texto *Por um feminismo afro-latino-americano* (2011), comenta:

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento, tão bem analisada por cientistas brasileiros. Transmitida pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca comprova a sua eficácia e os efeitos de desintegração violenta, de fragmentação da identidade étnica por ele produzidos, o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue” como se diz no Brasil), é internalizado com a consequente negação da própria raça e da própria cultura. [...] Pelo exposto, não é difícil concluir a existência de grandes obstáculos para o estudo e encaminhamento das relações raciais na América Latina, em base a suas configurações regionais e variações internas, para a comparação com outras sociedades multirraciais, fora do continente. Na verdade, esse silêncio sobre as contradições raciais se fundamenta, modernamente, num dos mais eficazes mitos da dominação ideológica: o mito da democracia racial [...] (**GONZALEZ**, 2011, p. 15 e 16).

Quando leio este trecho de **Gonzalez**, conecto com o processo de negação da própria raça que tanto minha avó perpassou, como minha mãe, até os dias de hoje, perpassa. Observo que este “desejo de embranquecer” (**GONZALEZ**, 2011, p. 15) é uma forma tão sofisticada do racismo, que nem damos conta que estamos sendo esvaziadas de maneira violenta em um processo de desapropriar aquilo que nos constitui.

A dúvida sobre minha identificação racial permanece, me afirmo como mulher branca(?), na tentativa, talvez, falida, de reconhecer meus privilégios e as poucas e

¹⁴ Lélia Gonzalez foi professora, autora, militante de pautas antirracistas, de gênero e classe. Pioneira nos estudos sobre cultura negra no Brasil.

pequenas experiências de discriminações raciais que pude vivenciar. Aqui, sei que permaneço em uma encruzilhada e em uma contradição, mas prefiro dar continuidade a minha escrita e, talvez, na conclusão, possa encontrar pistas e certezas para afirmar minha identidade racial. Entretanto, reafirmo sobre a importância de problematizar a dimensão racial nesse sistema patriarcal-racista, pois, como **Gonzalez** (2011) escreve, seria uma forma de alienação o feminismo não questionar os discursos que nos negam os direitos de sermos sujeitas¹⁵ da nossa própria fala e história.

Para mim, as identificações são um mecanismo para afirmação das sujeitas e sujeitos no mundo. É um meio, e não um fim. É um processo-caminho para ter direitos. Uma possibilidade que potencializa o estar-ser no mundo.

A partir desse reconhecimento, como uma mulher branca(?), lanço-me na questão sobre como posso ocupar espaços de poder, com um pensamento feminista que está aliado a uma política antirracista, antissexista e anti-homofóbica. Como problematizar, junto com a criação dos programas performativos, as relações de opressor/oprimido, ocupando uma identidade de privilégio, como uma mulher branca(?). A partir dessa perspectiva, como mulher branca(?), proponho uma reflexão sobre o conceito de branquitude, pois refletir-problematizar-estudar-pesquisar sobre a branquitude possibilita fortalecer as lutas antirracistas na busca por uma sociedade igualitária. continuo a questionar:

Abro um espaço para retomar a pergunta que fiz durante o programa performativo *CONCRETA*: e, se fossem todas, as seis, mulheres negras, a resposta e atitude do policial militar seria a mesma?

O texto *Branquitude acrílica e crítica: a supremacia racial e o branco antirracista* (2010), do pesquisador Lourenço **Cardoso**¹⁶, propõe uma reflexão sobre as diferenças da branquitude, sugerindo uma investigação entre uma branquitude crítica e uma branquitude acrílica. O texto enfatiza, sobretudo, a importância de diferenciá-las.

¹⁵ Quando proponho a palavra sujeita reforço a perspectiva de destacar os corpos e subjetividades de nós, mulheres, como também contra-atacar a língua portuguesa que só reforça uma gramática que violenta o gênero feminino, destacando sempre as palavras centrais como corpo, sujeito em um gênero masculino.

¹⁶ Lourenço Cardoso é paulista, doutor em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e mestre em Sociologia pela Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais pela Universidade de Coimbra.

Observo, no texto, que, para entendermos como o racismo é exercido na sociedade, é preciso uma análise profunda e a problematização também do lugar do opressor. Pois, não podemos analisar as relações raciais de maneira unilateral, somente adentrando em investigações sobre o lugar do oprimido, e sim problematizar também as estruturas que mantêm o lugar do opressor.

No texto, a branquitude é sugerida como um lugar múltiplo, que possui mudanças: “Ser branco pode significar ser poder e estar no poder” (**CARDOSO**, 2010, p. 611). A partir disso, entendem-se as diferenças entre uma branquitude crítica e a branquitude acrítica. A branquitude acrítica seria o lugar em que o branco sustenta suas condições de privilégios, se mantendo em estruturas de hierarquias, opressão e centralização do poder. Já a branquitude crítica seria o lugar em que o branco se propõe a reconhecer seus privilégios em uma sociedade mantida pela desigualdade racial, problematiza-os e busca encontrar políticas que fortaleçam uma sociedade igualitária.

Observo que essa branquitude crítica, aqui no Brasil, está sendo fortalecida pelas feministas brancas, que, mesmo ocupando lugares de opressão como mulheres, ao mesmo tempo, ocupam lugares de privilégios por serem brancas. Dessa forma, percebo que está sendo construído um espaço de pensar a luta feminista não separada das lutas raciais; entender que não há como dissociar as lutas de opressão, e sim fortalecer e criar estratégias de desobediências nessas relações de poder que circunscrevem a sociedade.

Já a branquitude acrítica, por exemplo, aqui no Brasil, cresce junto com o eleitorado e o gado do ex-presidente¹⁷ Jair Messias Bolsonaro, que cumpriu mandato de 2019 até 2022; um governo ocupado por homens brancos que defendem uma política opressora, racista, misógina. Nesse período, presenciamos ainda mais mortes dos corpos de mulheres negras e homens negros, e que, muitas vezes, são mortes banalizadas pelo sistema. Como diz o refrão da música de Elza **Soares**: “A carne mais barata do mercado é a carne negra.”¹⁸ A branquitude acrítica se mantém em um

¹⁷ Atualizo algumas mudanças ocorridas no cenário político no Brasil, pois é importante referenciar a saída desse desgoverno para um governo, de fato, com frentes políticas com o intuito de refazer um país mais democrático e igualitário.

¹⁸ O trecho foi retirado da música *A carne*, regravada pela cantora Elza Soares, no ano de 2018, no álbum *Do Cócix até o Pesçoço*. A música sempre foi referência em muitas escritas de militância negra pelas redes sociais.

sistema que invalida os corpos dissidentes, que acredita na supremacia da raça branca e mobiliza discursos de ódio contra tudo aquilo que não constitui a raça branca.

O brasileiro, no geral, considerava vergonhosa qualquer associação com sua ancestralidade negra, seja no âmbito cultural ou biológico. Esse autor sustentou que, devido ao passado considerado “positivo” da história da identidade racial branca – a história de uma aristocracia econômica e intelectual –, fez com que ocorresse a tendência que o pardo fosse classificado como branco e o preto como pardo, resultando em um branqueamento e empardecimento da sociedade brasileira por consequência na diminuição da classificação preto (**CARDOSO**, 2010, p. 617).

O trecho acima me conecta novamente com a questão que move e dispara essa discussão sobre branquitude: quando leio novamente sobre estratégias de higienizar a sociedade, tornando-a embranquecida e/ou empardecida, ou até mesmo a tentativa de “limpar o sangue” como escreve **Gonzalez** (2011, p. 4), reflito sobre as lacunas, no que diz respeito a minha identidade racial, pairando sobre a dúvida e o medo, bem como a negação das identidades raciais da minha avó e minha mãe. Questiono, nessa escrita, inúmeras vezes, porque essa lacuna sobre minha identidade racial ressoa em meus posicionamentos de fala que constantemente são necessários para uma construção política diária.

Rememoro que, em outubro de 2021, estava ensaiando o espetáculo Baile do Menino Deus¹⁹ e, em um dos ensaios, foi proposto uma divisão das dançarinas e dançarinos em três categorias: branca e branco, índia e índio, negra e negro. A coreógrafa e o diretor de teatro dividiram rapidamente as nove dançarinas e dançarinos que estavam naquela sala, com exceção de mim. Relembro que a coreógrafa disse que até aquele presente momento não sabia em que grupo iria me “encaixar”; entretanto, fui chamada pelos companheiros que estavam no grupo das índias e índios.

Quando o ensaio terminou, nós, dançarinas e dançarinos, decidimos criticar aquelas categorias que estavam sendo impostas de maneira tão rasa e preconceituosa. Questionamos sobre o que determinava que cada pessoa fosse

¹⁹ O espetáculo Baile do Menino Deus é um auto de Natal dirigido por Ronaldo Brito, realizado na cidade de Recife/PE.

“despejada” naquele nicho temático. Após o debate entre nós, que estávamos em cena, e os diretores, foi decidido, por parte da direção, excluir essa parte do espetáculo. Aprofundo essa experiência para enfatizar que, nesse processo de “encaixar” em categorias, percebo que fomos colocados como seres em terceira pessoa, no qual falaram por nós, ao invés, de nos considerarem sujeitas e sujeitos que possam narrar seu próprio discurso. Excluíram a possibilidade de um discurso menos hierárquico, reforçando até mesmo um projeto que suprime nossa humanidade, justamente porque nos negam o direito de falarmos por nós mesmas. O projeto colonizador reforça justamente os lugares de quem pode ou não ter o lugar de fala.

Percebo a importância de uma militância e lutas com frentes antirracistas, anti-homofóbicas, antissexistas que estão ocupando espaços de poder através da branquitude crítica. O reconhecimento dos enormes privilégios e oportunidades que constituem a vivência de uma pessoa branca num país racista, sexista, misógino e homofóbico possibilita criar formas e estratégias de subversão às lógicas do poder – ao mesmo tempo em que estão e ocupam esses espaços de poder –, bem como forjar derrubadas contra essa branquitude acrítica. Reconhecer, então, as diferenças entre uma branquitude crítica e uma branquitude acrítica, em uma sociedade racista, possibilita entender ainda mais como as estruturas de poder atuam nos corpos oprimidos.

Propor essa reflexão sobre branquitude é também uma forma de não silenciar diante dos privilégios das pessoas brancas e de desordenar as estruturas que mantêm o racismo vigente em sociedade,

[...] já aos indivíduos brancos, em maioria, silenciar o privilégio para mantê-lo vigente é a alternativa mais utilizada. Com a descaracterização, o racismo e a tentativa de resignificação do ato, o resultado é a perpetuação da prática racista. Omitir o caráter racial dos privilégios rotineiros é manter ordem social racista vigente (**JESUS**, 2017, p. 85).

A branquitude é uma estrutura de poder, na qual não só se privilegiam as mulheres e homens brancos, mas se faz com que isso ressoe no privilégio econômico, social, político. Então, de que maneira eu, como mulher branca(?), ocupando os

lugares de normatividade, posso desautomatizar e não reproduzir a história racista-sexista-classista brasileira?

A pesquisadora Camila Moreira de **Jesus**²⁰ (2017) escreve no artigo *A persistência do privilégio da brancura: notas sobre os desafios na construção da luta antirracista*, que “para negros, a linha tênue entre viver e morrer é um desafio a ser encarado diariamente, o que torna a negociação da cor uma estratégia de sobrevivência nos seus múltiplos significados” (**JESUS**, 2017, p. 81). Reconecto novamente com minha avó, nascida na década de 20, no tempo em que a mulher ainda nem tinha o direito de votar, em Nazaré da Mata, município da Zona da Mata do estado de Pernambuco, órfã de pai e mãe ainda jovem, filha mais velha e responsável pelas quatro irmãs. Então, observo o recorte da vida da minha avó, e me pergunto se essa mulher, por estratégia de sobrevivência, negociou sua identidade racial. Afinal, desde os tempos em que as mulheres negras eram escravizadas até os dias atuais, existe um debate sobre a objetificação sexual dos corpos de mulheres negras, refletido em imagens colonizadoras que afirmam que as mulheres negras não servem para se casar, mas somente para saciar o desejo do homem branco-hetero-colonizador.

No tempo em que minha avó se casou, o casamento era um fator na ascensão social das mulheres, principalmente, se fosse com um homem branco, que, no caso, era meu avô. Ressalto, de toda forma, que não questiono, em hipótese alguma, o afeto e o amor que minha avó sentia pelo meu avô, mas reflito sobre as estratégias que (in)conscientemente levaram minha avó a negociar sua identidade racial. Reflito que o próprio medo é uma forma de se esquivar e negociar sua identidade racial.

A questão do medo é explorada no texto *Branqueamento e branquitude no Brasil*, da pesquisadora Maria Aparecida Silva **Bento**²¹ (2002). No texto, ela escreve que a ideia do branqueamento surge do medo, pois as pessoas brancas projetam sobre as pessoas não-brancas um lugar ameaçador; tudo que difere de si mesmo, isto é, o outro, é visto como um lugar de ameaça, ataque. Tudo que pode fissurar a

²⁰ Camila Moreira de Jesus é doutora pelo Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Posafro/UFBA). É integrante do Coletivo Ângela Davis, ativista no campo do gênero, raça e subalternidades e no Fórum Nacional Marielles.

²¹ Maria Aparecida Bento é doutora em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (USP). Atua como diretora executiva do Centro de Estudo das Relações de Trabalho e Desigualdades.

manutenção de privilégios da branquitude gera esse estado de medo em pessoas brancas.

Destacamos um outro elemento importante que está na gênese desses processos, e que é ressaltado por vários estudiosos das relações raciais no Brasil: o medo. Esta forma de construção do Outro a partir de si mesmo, é uma forma de paranoia que traz em sua gênese o medo. O medo do diferente e, em alguma medida, o medo do semelhante a si próprio nas profundezas do inconsciente. Desse medo que está na essência do preconceito e da representação que fazemos do outro [...] Uma boa maneira de se compreender a branquitude e o processo de branqueamento é entender a projeção do branco sobre o negro, nascida do medo, cercada do silêncio, fiel guardião dos privilégios. (**BENTO**, 2002, p. 7-14).

Quando inicio essa escrita falando sobre analisar-refletir-problematizar as questões raciais de uma maneira não-unilateral, observando a perspectiva tanto do opressor, como do oprimido, percebo que o medo da branquitude também está conectado com o medo da imagem de si, de tocar o dedo na ferida; o medo sobre a ascensão das pessoas negras no poder e uma intervenção política que modifica essa ordem racista. Como diz uma frase bastante utilizada em redes sociais aliada às frentes antirracistas, “a casa grande surta quando a senzala aprende a ler.”²²

Além da questão do medo abordado no texto da Maria Aparecida Silva **Bento**, há também as reflexões sobre o lugar do outro. Emergem questões como: que “outridade” é essa? Como vejo-percebo-sinto o outro? Que outro é esse? Esse outro que ameaça dominar, transformar, subverter; esse outro que incita o desejo pela revolução.

A partir dessa ideia do outro, faço relação com o ensaio de bell **hooks** (2019) *Comendo o outro: desejo e resistência*, que faz parte do livro *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* o qual pude conhecer a partir das aulas desse Mestrado, como proposta do componente curricular *Seminários avançados*, ministrado pelo Prof. Dr. Joubert de **Assis**. É importante ressaltar que, durante o todo

²² Esta frase surgiu em 2016, por Suzane da Silva, mulher negra, estudante de medicina, que sofreu ataques racistas na internet. O jargão também faz uma crítica ao livro *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre (1933), no qual o autor propõe a teoria da democracia racial através das relações de senhores e escravizados no período colonial. Entretanto, muitos escritores e ativistas pelos direitos de igualdade racial criticam essa teoria, inferindo que existe, na verdade, o mito da democracia racial.

o mestrado, nós, estudantes, questionamos muitas vezes as referências bibliográficas e videográficas utilizadas pelos professores do Programa de Pós-graduação em Dança. Referências que, muitas vezes, alimentam e reforçam a manutenção de um sistema embranquecido dentro dos currículos das universidades. Entretanto, também reconheço que não são todos os professores que se mantêm aliados ao pensamento embranquecido dos currículos acadêmicos. Dessa forma, toda a minha turma reforçou e parabenizou ao professor Joubert de **Assis** por trazer uma leitura tão necessária e significativa para nós.

Retornando ao texto de bell **hooks**, em que ela debate o pensamento sobre como a cultura de massa influencia o prazer no reconhecimento da diferença; os desejos e fantasias habitam a descoberta na relação com o outro e o estado de vulnerabilidade em que os sujeitos se encontram no desejo pela diferença, também não exclui suas posições de dominante.

Dentro da cultura das commodities, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante. Tabus culturais acerca da sexualidade e do desejo são transgredidos e tornados explícitos conforme a mídia bombardeia as pessoas com mensagens de diferença que não estão mais baseadas na premissa supremacista branca de que “as loiras se divertem mais”. A “verdadeira diversão” é trazer à tona todas aquelas fantasias e desejos inconscientes “obscenos” associados ao contato com o Outro, incrustados na estrutura profunda secreta (nem tão secreta) da supremacia branca. [...] As gírias da classe trabalhadora britânica contemporânea se aproximam alegremente do discurso do desejo, da sexualidade e do Outro, evocando a frase conseguir “um pouquinho do Outro” como forma de falar de um encontro sexual. Foder é com o outro. Ao deslocar a noção de Outridade da raça, etnicidade, cor da pele, o corpo se revela como um lugar de contestação onde sexualmente é o Outro metafórico que ameaça dominar, consumir e transformar através da experiência do prazer. Desejado e disputado, o prazer sexual altera o sujeito que consente, desconstruindo noções de desejo, controle e dominação coercitiva. (**hooks**, 2019, p. 66 e 67).

hooks debate a questão sobre como as comunidades de consumo exploram a cultura negra, promovendo uma apropriação cultural, que, por meio de um consumo erradicado, esvazia e descontextualiza as histórias e as narrativas desse outro que é fantasiado e comido pela supremacia branca. Observo que o sistema capitalista manipula uma ideia em que não há mais racismo e/ou desigualdade social através de

recortes de imagens de mulheres e homens negros em capas de revista, comerciais de TV, *outdoors*; ou nas prateleiras de livrarias que contém autoras e autores negros; ou em destaques para atrizes e atores negros.

Entretanto, isso são apenas recortes, fragmentos de uma sociedade que tanto caminha em direção a uma luta consciente e crítica por uma sociedade mais justa e menos desigual, e que reconhece o racismo e o seu impacto entre sujeitas e sujeitos dominantes e dominados. Como também uma sociedade que é atravessada e manipulada por bombardeios de imagens de poder, que assaltam diariamente os nossos sentidos, distorcendo e maquiando os sistemas de dominação.

No ensaio, **hooks** conclui:

Dentro de um contexto em que o desejo pelo contato com aqueles que são diferentes ou considerados Outros não é visto como algo ruim, politicamente incorreto ou errado, podemos começar a conceituar e identificar as maneiras como o desejo influencia nossas escolhas e aflições políticas. Ao reconhecer as formas como o desejo pelo prazer – e isso inclui os anseios eróticos – mobiliza nossas políticas, nossos entendimentos da diferença, talvez, possamos entender melhor como o desejo desestabiliza, subverte e torna a resistência possível. Não podemos, entretanto, aceitar essas novas imagens acriticamente. (**hooks**, 2019, p. 95).

Me identifico fortemente quando **hooks** provoca essa possibilidade do desejo como lugar que “desestabiliza, subverte e torna a resistência possível” (**hooks**, 2019, p. 96); um modo de pensar o desejo como ignição para o contra-ataque; o desejo como algo que inflama e nos desafia para a construção de outros pensamentos; o desejo que está conectado pelo prazer, por exemplo, o prazer que encontro nas minhas danças e nas criações dos programas performativos. **hooks** também reforça que não podemos “aceitar essas novas imagens acriticamente” (**hooks**, 2019, p. 97), então: quais estratégias elaboramos para criar uma resistência possível através do consumo da cultura de massa, sem que nós não sejamos devoradas pela produção desenfreada acrítica?

Lanço-me em uma brincadeira com a palavra desejo:

o que é desejo?

*onde inicia meu desejo?
qual parte do meu corpo impulsiona o desejo?
o desejo pelo quê?
desejo pelo desejo
o que move meu desejo?
o que atravessa meu desejo e
quando o desejo do outro me atravessa?
quando os desejos cessam, nossa vida ainda pulsa?
meu desejo é criar sempre
poder criar novos desejos
tenho tesão por quem deseja
desejo que desestabiliza
desejo que inflama
desejo que subverte
desejo que inaugura
desejo que bagunça
desejo que espalha brasa
desejo que quebra barricadas
deixar o desejo do espaço surpreender meu corpo
atender aos desejos do espaço.*

Acredito que esse desejo é o que me impulsiona a conjurar narrativas feministas decoloniais tanto para a criação dos programas performativos como para minha luta diária. Dou uma volta ao mundo, como em um jogo de capoeira, para poder abrir alas às narrativas decoloniais da docente-pesquisadora Ângela **Figueiredo** (2020), a mesma que ministrou as aulas do componente que mencionei acima, *Dinâmicas de raça, classe e gênero*, que propõe, no texto *Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial*, uma análise sobre a epistemologia feminista negra decolonial, um resgate

dos últimos anos no que diz respeito aos caminhos teórico-metodológicos do feminismo negro e suas mudanças na prática política e social.

Quando comecei a ler autoras negras que abordavam suas frentes feministas como um modo de vida e de estar em relação com o mundo, compreendi que estar à frente de lutas e guerrilhas é um exercício diário, que necessita de escuta e diálogo, mas não de um modo passivo e obediente, e sim em um modo propositivo. Compreender as narrativas de um povo e a construção política, identitária e ideológica de um Brasil a partir da perspectiva feminista negra abriu reflexões sobre minha identidade, minha lida em sala de aula, minhas proposições nos programas performativos.

O texto é um vetor de inspiração para a escrita desse capítulo, bem como para os demais. Na primeira parte do texto, é desenvolvido um debate sobre outras epistemologias narradas pelos feminismos, sobretudo, pelo feminismo negro decolonial. **Figueiredo** (2020) provoca referências epistemológicas no próprio nome do seu texto: *Epistemologia INSUBMISSA feminista negra decolonial*. Nele, ela convoca o pensamento do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, da escritora Conceição **Evaristo** (2017), no qual são protagonizadas as histórias de mulheres negras.

No texto, **Figueiredo** (2020) sugere a insubmissão como "rebeldia; ausência de submissão; qualidade de quem não se submete. Desobediência comportamento que denota insubordinação, particularidade ou atributo do que é insubmisso" (**Figueiredo**, 2020, p. 7). A desobediência como lugar emergente para a criação de outras narrativas, metodologias e epistemologias. É junto com essas formas de rebeldia e desobediência que criamos possíveis fissuras nas relações sociais do poder.

A palavra "insubmissão" é lida como desobediência, rebeldia, ausência de submissão. Propor epistemologias feministas negras decoloniais são formas de romper com os processos de naturalização das desigualdades dentro e fora das instituições acadêmicas. Formas insubmissas de *hackear* as relações de colonialidade do poder e a colonialidade do saber. Formas insubmissas de denunciar os apagamentos epistêmicos e legitimar outras formas de conhecimento.

A partir dessa perspectiva, Ângela **Figueiredo** (2020) escreve sobre como o movimento político decolonial está pressionando para que a classe de acadêmicos

nas universidades inclua referências de pesquisadoras pretas e pretos. Incorporar estas novas perspectivas e epistemologias são formas de desobediência. Uma escolha política que é narrada no texto refere-se a como enegrecer ainda mais os textos afirmando as sujeitas e os sujeitos negros que enunciam aquela leitura.

De acordo com **Figueiredo** (2020), é de grande relevância destacar as sujeitas e sujeitos que produzem conhecimento. Por exemplo, ela reconhece um aumento significativo referente à produção de pesquisas dentro e fora das universidades cujo tema são as desigualdades raciais e de gênero, bem como ações de conscientização que possibilitam uma sensibilização nos corpos que sobrevivem e lutam cotidianamente em uma sociedade desigual. Por isso, é importante destacar quem são as sujeitas e sujeitos que enunciam essas falas.

A autora escreve que nas epistemologias ocidentais as sujeitas e sujeitos são encobertos, “assegurados” pelo “suposto mito da neutralidade” (**FIGUEIREDO**, 2020, p. 8); pois, por muito tempo, acreditou-se em conhecimento “neutro”, o qual se esquivava de uma produção baseada em experiências individuais e coletivas. Entretanto, para as epistemologias feministas negras decoloniais, os debates atuais caminham aliados ao lugar de falar, à localização da sujeita e do sujeito que enuncia, à posicionalidade. Enunciar os lugares de fala “é uma prática política voltada para feminilizar e enegrecer a linguagem nos textos produzidos por autoras e autores negros neste novo milênio” (**FIGUEIREDO**, 2020, p. 8).

Uma escolha política que é narrada no texto refere-se a como enegrecer ainda mais os textos, afirmando as sujeitas e os sujeitos negros que enunciam aquela leitura, “colocando em negrito o sobrenome para indicar que aquelas são contribuições de autoras e autores negros” (**FIGUEIREDO**, 2020, p. 8). Então, para mim, afirmar esses lugares de fala e de quem enuncia é um ato político para pensarmos em universidades mais humanizadas e menos coloniais.

Durante muito tempo, o pensamento eurocêntrico colonizou a linguagem como universal, masculina e neutra, então, feminilizar a linguagem é ou passou a ser uma forma de inaugurar, validar e demarcar nossos pensamentos feministas. Acredito que é preciso buscar palavras e verbos que definam nossas ações, e nós sabemos como o vocabulário é marcado por questões raciais e de gênero.

Enegrecer e feminilizar são resoluções que encontro para as primeiras perguntas que fiz nessa pesquisa-criação: como criar formas contra os dispositivos de poder? Enegrecer e feminilizar a linguagem são estratégias que rompem com o pensamento eurocêntrico nas universidades, bem como são estratégias que encontrei e inseri nessa escrita, pois, desde o primeiro relato de experiência que descrevo no primeiro parágrafo desse capítulo, me deparei com questões que necessitavam evidenciar os lugares de fala.

São estratégias e práticas políticas que, para mim, ressoam como tomadas de posição em espaços de legitimação. Então, nessa escrita acadêmica, decido enegrecer minha escrita destacando, em negrito, as autoras e autores negros, como também escrevo primeiramente os substantivos femininos, em seguida, escrevo os substantivos masculinos, ao invés de, simplesmente, aglutinar ambos em uma única caixa de substantivos. Reforço uma escrita urgente em que os substantivos femininos são necessários para eclodir outras formas de pensar-fazer a linguagem.

Mais adiante, no mesmo texto, **Figueiredo** (2020) destaca o conceito de experiência como um lugar importante para a construção da epistemologia feminista negra. Abro parênteses aqui para ressaltar que é junto com o conceito de experiência de **Figueiredo** (2020) e Larrosa (2017) que cartógrafo essa pesquisa-criação, e mais adiante, em outro capítulo, me dedicarei a compartilhar outros aspectos sobre o conceito de experiência, a partir da perspectiva de Jorge Larrosa (2017), sendo atravessado por outras autoras e autores.

Retomando o pensamento da experiência proposto por **Figueiredo** (2020), ela sugere que, a partir das experiências compartilhadas e vivenciadas por pesquisadoras e pesquisadores negros como uma base para refletir, teorizar, criticar, as pautas e agendas de pesquisa no campo acadêmico têm modificado os currículos acadêmicos.

O lugar da experiência como possibilidade de pesquisa proporciona que a pesquisadora ou o pesquisador possa conhecer seu campo de pesquisa de maneira mais afetiva e profunda, possuindo ainda mais o sentimento de pertencimento, buscando abordagens que façam sentido no cotidiano. As experiências também possibilitam a necessidade da pesquisadora e do pesquisador transformarem e intervirem em seu próprio campo de pesquisa e no seu cotidiano, desafiando as perspectivas conservadoras embutidas nas dinâmicas sociais.

A experiência, por **Figueiredo**, é também a possibilidade para reivindicar “um lugar de legitimidade e autoridade” (**FIGUEIREDO**, 2020, p. 14). É denúncia à violência epistêmica, pois, durante muito tempo, as narrativas negras foram representadas pela terceira pessoa, isto é, eram as escritoras e escritores brancos que narravam as histórias negras. Dessa forma, através das experiências e do lugar da escrita em primeira pessoa, abriu-se a possibilidade da ação e da percepção para outras narrativas, validando outras pedagogias e incluindo o protagonismo feminista negro:

Assim, como sugere Suely **Carneiro** (2011) em “Enegrecer o feminismo” a perspectiva descrita quer enegrecer, feminilizar e decolonizar as nossas perspectivas epistêmicas. Isso tem ocorrido através de um movimento que parece centrar as análises a partir da experiência pessoal. Um movimento que quer contar e recontar a história de negros e, principalmente, das mulheres negras no Brasil, não como uma história paralela, mas desmistificando e ampliando a história. Isso ocorreu porque entramos como coletividade muito recentemente nas universidades. Embora haja o reconhecimento de que o conhecimento não é apenas produzido na universidade, foi exatamente a partir da entrada de um maior número de negros e negras nas universidades que esse movimento eclodiu. (**FIGUEIREDO**, 2020, p. 19).

A leitura de **Figueiredo** (2020), para mim, ressoa como uma ação política ou um manifesto, porque, ao mesmo tempo em que a autora vai narrando todas as conquistas realizadas pelo movimento feminista negro, o próprio texto também vai sendo construído por toda essa perspectiva, uma vez que observo a escolha da autora e o reconhecimento de inúmeras referências de mulheres pretas que estão sendo trazidas para o diálogo em todo o texto. Aprendo com a autora que elaborar estratégias epistemológicas vai muito além de problematizar as categorias de gênero, raça ou classe; esbarra no pensamento sobre como podemos nos organizar em sociedade. Elaborar estratégias epistemológicas tem a ver como nossas experiências vivenciadas nas relações humanas e como podemos humanizá-las.

Por fim, **Figueiredo** (2020), conclui:

A epistemologia insubmissa feminista negra decolonial precisa ser uma epistemologia de fronteira, de encruzilhada e de solidariedade, que forme cada vez mais pesquisadores sensíveis e comprometidos

no combate às desigualdades em suas diferentes intersecções. Nesse sentido, uma epistemologia insubmissa feminista negra decolonial é aquela que se rebela frente às normas previamente estabelecidas, rompendo fronteiras e colocando os sujeitos que historicamente estiveram à margem no centro da produção de conhecimento, no nosso caso especial, colocando as mulheres negras no centro da produção. Essa proposta está em perfeita consonância com outras levadas a cabo pela perspectiva teórica decolonial e epistemologias outras. Quero dizer que é em diálogo com essas teorias que a produção de mulheres negras tem se articulado e formulado algo em direção ao que definimos como uma epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. (**FIGUEIREDO**, 2020, p. 14).

(Uma corpa em fuga

Uma corpa em rebeldia

Uma corpa em desobediência)

Depois de dar várias voltas ao mundo, retorno às primeiras questões lançadas no início desse capítulo, que perpassa a pauta feminista emergente de um pensamento feminista aliado a lutas antirracistas, anticlassistas, anti-homofóbicas. Entretanto, ressalto que, pelo recorte dessa pesquisa e das experiências vivenciadas nos programas performativos, decidi aprofundar o debate sobre o conceito de raça.

A partir dessa perspectiva, proponho uma pequena imersão sobre o conceito de interseccionalidade, inicialmente, proposto pela pesquisadora Kimberlé **Crenshaw**²³ (2002), mas que, ao longo dos anos, foi sendo discutido por inúmeras pesquisadoras, inclusive muitas autoras como Lélia **Gonzalez** (2011), Sueli **Carneiro** (2003), bell **hooks** (2015), Audre **Lorde**²⁴ (2019), que incluem um debate sobre as relações interseccionais de poder, às vezes, sem mesmo nomear o conceito de interseccionalidade, mas mesmo assim o estão discutindo aliado à pauta feminista.

²³Kimberlé **Crenshaw** é uma ativista de direitos humanos, pesquisadora e estudiosa que cunhou o termo interseccionalidade ao analisar o que ela designa como sistemas discriminatórios.

²⁴ Lélia **Gonzalez** é escritora, pesquisadora, ativista e intelectual negra. Em suas obras, denunciou o racismo e o sexismo como formas de violência que subalternizam as mulheres negras. Sueli **Carneiro** é uma filósofa, escritora e ativista antirracista do movimento social negro brasileiro. Fundou e é diretora do Geledés — Instituto da Mulher Negra. bell **hooks** foi uma professora, teórica feminista e ativista antirracista estadunidense. É importante ressaltar que a autora bell hooks escreve seu nome com letra minúscula. Audre **Lorde** foi uma escritora feminista, mulherista e ativista dos direitos civis, estadunidense.

Assim, proponho criar um rizoma que será construído e atravessado pelos pensamentos de algumas autoras que abordam o conceito de interseccionalidade e por aquelas que não necessariamente utilizam tal noção, mas que, mesmo assim, discutem sob a mesma perspectiva. O conceito de rizoma é trazido a partir do pensamento de Gilles Deleuze (1925 - 1955) e Félix Guattari (1930 - 1992)²⁵, em que os filósofos propõem a ideia do rizoma como uma forma circular, não existindo uma centralidade.

Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore linguística à maneira de Chomsky que começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 22).

O caule da própria planta do rizoma cresce horizontalmente, debaixo do solo. Para os filósofos, tudo é composto por máquinas que estão em um constante devir, em constante fluxo de ser. O rizoma seria não o agrupamento dessas máquinas, mas sim as linhas de fuga, formadas por essa conexão entre as máquinas. Dessa forma, proponho criar um fluxo de pensamento sobre o conceito de interseccionalidade de forma circular e não hierárquica.

Todo feminismo é necessariamente o mesmo? Nós, mulheres, não enfrentamos as mesmas questões. A artista e ativista pelos direitos civis da população negra norte-americana, Nina **Simone**, compôs a música *Ain't got no / I got life* (1968). Na letra da música, **Simone** diz que ela não tem nada, mas tem o próprio corpo. A corporalidade da mulher negra: esse corpo marcado pela raça, marcado pelo processo da escravização, marcado pela erotização; é esse corpo que ela tem. Quando diz que tem seu corpo, é uma dimensão muito significativa, porque, durante o período da escravização, a população negra nunca foi dona de seus corpos. Quando escrevo “nunca”, é porque continuamente esses corpos foram docilizados e retirados de uma condição humana pela aristocracia branca. Então, quando escuto a música da Nina

²⁵ Gilles Deleuze foi um filósofo francês que propôs debates sobre subjetividade, sociedade e política. Félix Guattari foi um filósofo, psiquiatra e ativista francês.

Simone, percebo o lugar de força, resistência e emancipação desse corpo que perturba a ordem da corporalização comum.

Ain't got no / I got life

Ain't got no home, ain't got no shoes
 Ain't got no money, ain't got no class
 Ain't got no skirts, ain't got no sweaters
 Ain't got no perfume, ain't got no love
 Ain't got no faith
 Ain't got no culture
 Ain't got no mother, ain't got no father
 Ain't got no brother, ain't got no children
 Ain't got no aunts, ain't got no uncles
 Ain't got no love, ain't got no mind
 Ain't got no country, ain't got no schooling
 Ain't got no friends, ain't got no nothing
 Ain't got no water, ain't got no air
 Ain't got no smokes, ain't got no chicken
 Ain't got no
 Ain't got no water
 Ain't got no love
 Ain't got no air
 Ain't got no God
 Ain't got no wine
 Ain't got no money
 Ain't got no faith
 Ain't got no God
 Ain't got no love
 Then what have I got
 Why am I alive anyway?
 Yeah, hell
 What have I got
 Nobody can take away
 I got my hair, got my head
 Got my brains, got my ears
 Got my eyes, got my nose
 Got my mouth
 I got my
 I got myself
 I got my arms, got my hands
 Got my fingers, got my legs
 Got my feet, got my toes
 Got my liver
 Got my blood
 I've got life
 I've got lives
 I've got headaches, and toothaches
 And bad times too like you
 I got my hair, got my head
 Got my brains, got my ears
 Got my eyes, got my nose
 Got my mouth

I got my smile
 I got my tongue, got my chin
 Got my neck, got my boobs
 Got my heart, got my soul
 Got my back
 I got my sex
 I got my arms, got my hands
 Got my fingers, got my legs
 Got my feet, got my toes
 Got my liver
 Got my blood
 I've got life
 I've got my freedom
 Ohhh
 I've got life!

Eu não tenho / Eu tenho vida [Tradução]

Não tenho casa, não tenho sapatos
 Não tenho dinheiro, não tenho classe
 Não tenho saias, não tenho casacos
 Não tenho perfume, não tenho amor
 Não tenho fé
 Não tenho cultura
 Não tenho mãe, não tenho pai
 Não tenho irmão, não tenho filhos
 Não tenho tias, não tenho tios
 Não tenho amor, não tenho importância
 Não tenho país, não tenho escolaridade
 Não tenho amigos, não tenho nada
 Não tenho água, não tenho ar
 Não tenho cigarros, não tenho um franguinho
 Eu não tenho
 Não tenho água
 Não tenho amor
 Não tenho ar
 Não tenho Deus
 Não tenho vinho
 Não tenho dinheiro
 Não tenho fé
 Não tenho Deus
 Não tenho amor
 Então, o que eu tenho?
 Por que mesmo eu estou viva?
 Sim, inferno
 O que eu tenho
 Ninguém pode tirar de mim
 Tenho o meu cabelo, tenho minha cabeça
 Tenho meu cérebro, tenho minhas orelhas
 Tenho meus olhos, tenho meu nariz
 Tenho minha boca
 Eu tenho
 Eu tenho a mim mesma

Tenho meus braços, minhas mãos
 Tenho meus dedos, tenho minhas pernas
 Tenho meus pés, tenho dedos nos pés
 Tenho meu fígado
 Tenho meu sangue
 Eu tenho uma vida
 Eu tenho vidas!
 Tenho dores de cabeça, e de dente
 E tenho horas ruins, assim como você
 Tenho o meu cabelo, tenho minha cabeça
 Tenho meu cérebro, tenho minhas orelhas
 Tenho meus olhos, tenho meu nariz
 Tenho minha boca
 Eu tenho o meu sorriso
 Eu tenho a minha língua, meu queixo
 Meu pescoço e meus seios
 Meu coração, minha alma
 E minhas costas
 Tenho meu sexo
 Tenho meus braços, minhas mãos
 Meus dedos, minhas pernas
 Tenho meus pés, tenho dedos nos pés
 Tenho meu fígado
 Tenho o meu sangue
 Eu tenho vida
 Eu tenho minha liberdade
 Ohhh
 Eu tenho a vida!²⁶

A música de Nina **Simone** é um caminho sem volta que inflama, encontrando prosperidade, novas sensações e afetos. *Ain't got no / I got life* (1968) ecoa um grito por justiça, mas não essa justiça branca, que falha e é desigual, e sim uma justiça que é atravessada por caminhos de uma luta que dignifica a existência dos corpos negros que são colocados à margem.

No texto *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*, da autora Kimberlé **Crenshaw** (2002), é apresentado o conceito de interseccionalidade e como a intersecção das relações de gênero, raça e classe irão criar ainda mais estruturas sofisticadas para o poder atuar nos corpos em estado de opressão. **Crenshaw** (2002) define a interseccionalidade como:

²⁶ A letra e a tradução da música foram retiradas do site [AIN'T GOT NO / I GOT LIFE \(TRADUÇÃO\)](http://www.ain'tgotno.com.br/) - [Nina Simone - LETRAS.MUS.BR](http://www.lettras.mus.br/)

[...] uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como as ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177).

A interseccionalidade vem das categorias de opressões, vem das experiências das mulheres negras para explicar suas múltiplas formas de opressões. A interseccionalidade propõe uma perspectiva para que possamos compreender as desigualdades de gênero, raça, classe, etnia, como também atua em uma perspectiva de emancipação e empoderamento nos grupos que estão inseridos nas múltiplas formas de opressão. A interseccionalidade é um conhecimento que está imbricado na solução de problemas, que propõe, de fato, um pensamento de combate às desigualdades sociais e raciais, e não somente na produção de reflexões teóricas. O pensamento da interseccionalidade caminha junto com a definição que as autoras e ativistas Patrícia Hill **Collins**²⁷ e Sirma Bilge trazem: “O feminismo negro é um legado de uma história de luta.” (BILGE; **COLLINS**, 2021, p. 30). Então, como operacionalizar o conceito de interseccionalidade na minha pesquisa?

Crenshaw (2002) apresenta, em seu texto, que a discriminação interseccional, muitas vezes, é difícil de ser identificada, que as ações de opressões agem de forma silenciosa nos corpos que estão circunscritos pelas múltiplas opressões das relações de gênero, raça e classe.

A discriminação interseccional é particularmente difícil de ser identificada em contextos onde forças econômicas, culturais e sociais silenciosamente moldam o pano de fundo, de forma a colocar as mulheres em uma posição onde acabam sendo afetadas por outros sistemas de subordinação. Por ser tão comum, a ponto de parecer um fato da vida, natural ou pelo menos imutável, esse pano de fundo (estrutural) é, muitas vezes, invisível. O efeito disso é que somente o aspecto mais imediato da discriminação é percebido, enquanto a estrutura que coloca as mulheres na posição de ‘receber’ tal subordinação permanece obscurecida. Como resultado, a discriminação em questão poderia ser vista simplesmente como

²⁷ Patrícia Hill Collins é professora, teórica feminista, ativista dos direitos civis, estadunidense.

sexista (se existir uma estrutura racial como pano de fundo) ou racista (se existir uma estrutura de gênero como pano de fundo). Para apreender a discriminação como um problema interseccional, as dimensões raciais ou de gênero, que são parte da estrutura, teriam de ser colocadas em primeiro plano, como fatores, que contribuem para a produção da subordinação. (CRENSHAW, 2002, p. 176).

Percebo a importância em considerar os múltiplos aspectos das experiências dos corpos que são atravessados por essas múltiplas formas de subordinação, e, sobretudo, nos corpos de mulheres negras que lutam, constantemente e ao mesmo tempo, contra o racismo, o sexismo e a discriminação de classe. Reconhecer a interseccionalidade possibilita também continuarmos afirmando que não existe um feminismo universal, não há como pensar a categoria mulher como algo único, e sim reforçar o entendimento de que essas dinâmicas de subordinação modificam completamente o lugar dos corpos subordinados que sobrevivem em uma sociedade desigual, sexista e racista.

Enunciando meu lugar de fala como dançarina-mulher-branca(?), entender o funcionamento dessas dinâmicas de subordinação possibilita que eu reconheça as diferentes perspectivas que um espectador pode ler sobre um corpo de uma mulher branca e um corpo de uma mulher negra em cena. Como também, perceber sobre como os processos artísticos podem e são modificados junto com o corpo que os enuncia, isto é, entender que as experiências de cada corpo que enuncia modificam completamente o sentido da obra artística; não há como dissociar o trabalho artístico e o corpo que enuncia na cena ou a cria.

Nesse momento dessa dissertação e a partir dessa perspectiva, retomo o ponto inicial desse capítulo em que indago sobre as experiências vivenciadas nos programas performativos junto com a COLETIVA. Problematizo sobre como as imagens de controle, que são os enquadramentos pelas relações de gênero, raça e classe, moldam nossa convivência social, nossas leituras e percepção de mundo. As imagens de controle são usadas como dispositivos tanto de ameaça, como de invalidez. São sistemas de poder ainda mais operantes do que os estereótipos, são relações de poder que esvaziam nossa corporeidade, subjetividade, desejo. Então, como artista e pesquisadora da dança, questiono se existe a possibilidade de criar estratégias que possam desautomatizar a percepção de quem assiste. É possível? É

possível criar danças/ações/programas performativos que possam desativar nossa percepção cotidiana?

O conceito de interseccionalidade também é discutido no livro *Interseccionalidade* (2021), de Patrícia Hill **Collins** e Sirma Bilge, em que as autoras propõem o uso da interseccionalidade como ferramenta analítica para compreender como as categorias das relações de poder operam e se interconectam. O livro é dividido em oito capítulos e nos capítulos são sempre abordados algum tipo de situação ou acontecimento para refletir sobre as questões que norteiam o conceito de interseccionalidade. Aqui, irei somente trazer reflexões que conectam com a minha pesquisa-criação.

O domínio interpessoal do poder refere-se ao modo como os indivíduos vivenciam a convergência de poder estrutural, cultural e disciplinar. Esse poder molda identidades interseccionais de raça, classe, gênero, sexualidade, nação e idade que, por sua vez, organizam as interações sociais. A interseccionalidade reconhece que a percepção de pertencimento a um grupo pode tornar as pessoas vulneráveis a diversas formas de preconceito, mas, como somos simultaneamente membros de muitos grupos, nossas identidades complexas podem moldar as maneiras específicas como vivenciamos esse preconceito. Por exemplo, homens e mulheres frequentemente sofrem racismo de maneiras diferentes, assim como mulheres de diferentes raças podem vivenciar o sexismo de maneira bastante distintas, e assim por diante. A interseccionalidade lança luz sobre esses aspectos da experiência individual que podemos não perceber. (BILGE; **COLLINS**, 2021, p. 28-29).

Para mim, a citação acima propõe de maneira objetiva e eficaz a problematização que está ao redor do conceito de interseccionalidade, pois não há como reconhecer/analisar as sujeitas e sujeitos sem considerar suas experiências individuais. Pergunto-me como seriam as experiências de corpos de pessoas pretas realizando as ações dos programas performativos nas ruas? Algo que também indaguei em nossa experiência em *CONCRETA*, na qual os policiais nada fizeram. Os olhos que condenam as pessoas pretas em seu cotidiano racista iriam condenar da mesma maneira o corpo de uma pessoa lida socialmente como parda ou branca? Percebo uma linha tênue que atravessa os corpos de quem realiza os programas performativos nas ruas, pois, dependendo de no que consistir aquele programa performativo, ele pode se tornar um “brecha” ou “desculpa” para o assédio, o racismo,

a violência de gênero, ou pode ser simplesmente considerado e lido como “somente” um trabalho artístico.

Não existe uma prática feminista, sem analisarmos as experiências individuais de cada sujeita que está ao nosso redor; de cada sujeita que divide a cena junto comigo, de cada sujeita que performa/dança/programa junto comigo; de cada sujeita que assenta na cadeira ao lado do ônibus; de cada sujeita que compartilha as telas do *Zoom* ou *Google Meet*²⁸; de cada sujeita que divide a sala de aula comigo; de cada sujeita que corre ao meu lado na orla da praia do Janga, Paulista/PE.

NÃO HÁ sujeita SEM

experiências INDIVIDUAIS

NÃO HÁ corpo SEM

experiências POLÍTICAS

NÃO HÁ corpo SEM

experiências INTERSECCIONAIS

No segundo capítulo do livro *Interseccionalidade* (BILGE; COLLINS, 2021), há outro aspecto que se conecta diretamente com questões que trago nessa pesquisa-criação, como também com minhas vivências em sala de aula e em meu cotidiano político, pois, nesse capítulo, a interseccionalidade é lida como possibilidade de investigação e práxis crítica.

A interseccionalidade como práxis crítica requer o uso do conhecimento adquirido por meio da prática para orientar ações subsequentes na vida cotidiana. A solução de problemas está no cerne da práxis da interseccionalidade, e os tipos de problemas sociais gerados pelos sistemas interseccionais de poder prestam-se ao conhecimento desenvolvido pela práxis. A práxis entende que o pensar e o fazer, ou a teoria e a ação, estão intimamente ligados e moldam um ao outro. (BILGE; COLLINS, 2021, p. 34).

²⁸ As plataformas *Zoom* e *Google Meet* foram os espaços/salas virtuais em que compartilhamos as aulas do mestrado do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA/UFBA).

Desde que comecei a entender e pesquisar sobre os feminismos durante minha caminhada artístico-política, percebi que não desejava ser apenas aquela feminista que esbarrava em frentes intelectuais dentro de um cenário acadêmico ou nos cenários artísticos elitistas. Esse modo feminista é algo que me incomoda, penetra em sensações que me dão enjoo e agonia.

Para mim, desde as minhas primeiras vivências em alguns atos feministas nas ruas, pensar feminismos e nomear-se como feminista²⁹ vai muito além das páginas de livros. Os feminismos que proponho dialogar são, sobretudo, práticas políticas, modos de vida que se interconectam com as teorias. Não existem feminismos sem uma prática inerente. Por isso, para mim, é de grande importância abordar e praticar nos programas performativos, nessa pesquisa-criação, o conceito de interseccionalidade, pois o mesmo possibilita investigar e criticar teorias associadas com as práticas.

A interseccionalidade vai muito além de uma escolha como método de pesquisa, é algo que está relacionado com o empoderamento, autonomia e possibilidades para pensarmos resistências frente às hierarquias de poder e sociais. Até onde nossos feminismos transbordam as páginas dos livros? Quais são as minhas/suas práticas cotidianas que condizem com os pensamentos feministas?

Argumentamos que as relações de poder devem ser analisadas tanto por meio de suas intersecções (por exemplo, racismo e sexismo) quanto entre domínios do poder (estruturais, disciplinares, culturais e interpessoais). A violência pode ser analisada tanto pela maneira como atravessa os sistemas de poder interseccionais como pela maneira como é organizada entre os domínios do poder. Em contextos sociais variados, o uso ou a ameaça de violência é central nas relações de poder que produzem desigualdades sociais. Uma análise interseccional revela não apenas como a violência é entendida e praticada dentro de sistemas fechados de poder, mas também como constitui um fio comum que liga racismo, colonialismo, heteropatriarcado, nacionalismo e capacitismo. Ao questionar como as formas de violência dentro de sistemas separados podem de fato se interconectar e se apoiar mutuamente, a estrutura analítica da interseccionalidade abre novos caminhos de investigação. Como a violência tem sido uma preocupação para feministas, lideranças antirracistas, intelectuais, lideranças comunitárias e profissionais de

²⁹ É importante ressaltar que nem todas as mulheres que adotam os feminismos como um modo de vida escolhem nomear-se como feministas ou até mesmo nem utilizam o termo feminismo para nomear suas práticas. Muitas mulheres, sobretudo, mulheres negras, utilizam por exemplo o termo mulherismo para falar de suas práticas políticas.

diversos campos de estudo, a investigação e a práxis interseccionais oferecem uma compreensão mais sólida da violência. (BILGE; COLLINS, 2021, p. 79).

Como já ressaltai nas linhas acima utilizar/adotar/referenciar a interseccionalidade como forma de práxis crítica em pesquisas acadêmicas é de extrema importância, pois, como pesquisadoras feministas contracoloniais, precisamos ficar atentas às relações de poder que moldam o conhecimento dentro e fora das universidades. Pensar a interseccionalidade como forma de decolonizar tanto o conhecimento como as metodologias.

Questionar sobre nosso método de pesquisa e de ensino aliado ao pensamento da interseccionalidade possibilita diminuir as violências interseccionais que existem dentro das estruturas de poder acadêmicas, como também abre caminhos para que outras falas e narrativas possam ser inauguradas dentro de um cenário de silenciamento e apagamento de epistemologias.

Retomando e abrindo novamente espaço para as primeiras questões dessa escrita, que falam sobre minha crise identitária, me deparei com o capítulo seis do livro da Bilge e **Collins** (2021), no qual elas propõem o uso da interseccionalidade como ferramenta para ampliarmos nossa perspectiva sobre identidades coletivas:

A interseccionalidade também promoveu um entendimento complexo das identidades individuais. O vasto corpo de estudos no interior da interseccionalidade, envolvendo o tema das identidades individuais como interseccionais e performativas, mudou o significado de identidade de algo que se tem para algo que se constrói. Em vez de uma essência fixa que a pessoa carrega de uma situação para outra, entende-se agora que as identidades individuais se aplicam diferentemente de um contexto social para outro. E esses contextos sociais são moldados pelas relações de poder interseccionais. O trabalho de Stuart Hall resume essa tensão entre a natureza performativa da identidade e o significado das estruturas sociais: A identidade não é um conjunto de atributos fixos, a essência imutável do eu interior, mas um processo de posicionamento em constante mudança. Tendemos a pensar que a identidade nos leva de volta a nossas raízes, à parte de nós que permanece essencialmente a mesma ao longo do tempo. De fato, a identidade é sempre um processo de devir que nunca se completa – um processo de identificações mutáveis, não um estado de ser singular, acabado. A ideia – que hoje se tornou senso comum – de que identidade individual é moldada por múltiplos fatores que se destacam diferentemente de um contexto social para outro deve muito à premissa da

interseccionalidade a respeito das identidades interseccionais. Em nível elementar, uma pessoa não precisa mais se perguntar: “Sou primeiro chicana, mulher ou lésbica?”. A resposta “sou simultaneamente chicana e mulher e lésbica” expande esse espaço de subjetividade e abrange múltiplos aspectos da identidade individual (BILGE; COLLINS, 2021, p. 187 e 188).

Para mim, pensar a interseccionalidade aliada às questões sobre identidades individuais e coletivas possibilita o empoderamento das sujeitas e do coletivo, pois situar as identidades através de uma perspectiva de interseccionalidade viabiliza compreender como o poder estrutural, disciplinar, cultural exercem sua violência e atuam sobre as identidades individuais. Pergunto-me como essas trajetórias individuais e coletivas afetam nossa forma de viver, saber, relacionar-se. Como seria a leitura dos policiais no programa performativo que narro acima, se não fosse marcada por essas trajetórias de relações de poder? O quanto as nossas trajetórias e a forma como fomos socializadas, bem como as marcas de raça, gênero, classe atravessam nossa perspectiva sobre o mundo? Como elas atravessam nossa forma de produzir conhecimento?

Lanço-me mais ainda sobre algumas questões: quais categorias analíticas nós mobilizamos para produzir conhecimento? Como organizamos nossas experiências e trajetórias para construir uma epistemologia crítica? Como são organizados os saberes produzidos através dos nossos corpos de mulher? A partir dessa perspectiva, convoco o pensamento construído nas linhas do Manifesto do Coletivo **Combahee River** (COLETIVO, 2019), entre os anos 1974 e 1980, em Boston/EUA, como uma organização feminista negra e lésbica.

No Manifesto (COLETIVO, 2019), são narradas questões que dialogam e atravessam a mesma perspectiva do pensamento da interseccionalidade, sem necessariamente citá-la. O Coletivo **Combahee River** (2019) defende uma política que esteja comprometida com as lutas antirracistas, antipatriarcais, anticlassistas, anti-heteronormativas. O Coletivo compreende que os sistemas de opressões estão interligados e criam as condições sobre o modo como vivemos. As vidas das mulheres negras são narradas pelas múltiplas e simultâneas formas de opressões. O Coletivo acredita “que a política mais profunda e potencialmente radical vem diretamente de nossa própria identidade” (COLETIVO, 2019, p. 200).

Aprendi nas linhas do Coletivo também que:

[...] as únicas pessoas que se importam o suficiente conosco para trabalhar consistentemente por nossa libertação somos nós. Nossa política deriva de um amor saudável por nós mesmas, nossas irmãs e nossa comunidade, que nos permite continuar nossa luta e trabalho. (COLETIVO, 2019, p. 200).

Então, somos nós mesmas que precisamos inaugurar epistemologias críticas que possam derrubar a manutenção de saberes produzidos por homens brancos. Somos nós mesmas que precisamos enegrecer e feminilizar nossa produção de conhecimento. Somos nós mesmas que precisamos abrir fissuras, trincas e até mesmo rachaduras nas relações do poder estrutural, disciplinar, cultural que atuam sobre as identidades individuais e coletivas. A libertação dos corpos de mulheres negras abre uma centelha de possibilidades que não existiam, até então, em suas vidas.

Escrevo e observo que a narrativa desse capítulo é um vai e vem das questões que me movem; lanço-as nas primeiras linhas, vou engrossando o caldo aos pouquinhos, e elas vão retornando nestas últimas etapas do capítulo. Então, lendo o Manifesto, me deparei com questões que propus no debate sobre branquitude e o pensamento feminista negro.

Uma questão de grande preocupação para nós, e que começamos a abordar publicamente, é o racismo no movimento de mulheres brancas. Como feministas negras, somos frequente e penosamente forçadas a constatar quão pouco esforço mulheres brancas fazem para reconhecer e combater o racismo, o que requer, entre outras coisas, algo além de uma compreensão sobre raça, cor e sobre a cultura e histórias negras. Eliminar o racismo no movimento das mulheres brancas é, por definição, um trabalho para mulheres brancas, mas continuaremos a falar sobre, a cobrar responsabilidade. (COLETIVO, 2019, p. 200).

Sendo assim, ressalto novamente que não há como pensar em uma luta feminista dissociada de outras lutas que combatem outros tipos de opressões. Nós(?),³⁰ mulheres brancas, precisamos compreender que o racismo é operado tanto

³⁰ Escrevo o ponto de interrogação entre parênteses porque ainda permaneço em um emaranhado de dúvidas sobre minha identidade racial.

por homens brancos como por mulheres brancas. Então, quais são as práticas cotidianas que nós(?), mulheres brancas, podemos adotar para contribuir com uma vida menos desigual e mais justa? Professoras e professores brancos, quantas referências de pessoas negras fazem parte do seu plano de aula? Chefes brancos, quantas pessoas negras obtêm vínculo empregatício nas suas empresas? E quantas pessoas negras estão em cargos elevados nas suas empresas? Consumidoras e consumidores brancos, quantas vezes você já fortaleceu e valorizou o empreendedorismo de pessoas negras? Mulheres e homens brancos, que contêm uma conta na plataforma do *Instagram*, quantos digitais influencers negras e negros possuem na sua conta do *Instagram*?

No texto *Mulheres negras: moldando a teoria feminista*, **hooks** (2015) escreve que:

[...] as mulheres brancas que dominam o discurso feminista – as quais, na maior parte, fazem e formulam a teoria feminista – têm pouca ou nenhuma compreensão da supremacia branca como estratégia, do impacto psicológico da classe, de sua condição política dentro de um Estado racista, sexista e capitalista. (**hooks**, 2015, p. 196).

Aprendi com a teoria feminista negra decolonial que nós, mulheres, não temos as mesmas condições; não temos os mesmos lugares de fala; não compartilhamos as mesmas experiências de opressões. As mulheres brancas ainda ocupam vantagens, privilégios e, muitas vezes, possuem o lugar de escolha, podem até mesmo ocupar o papel do opressor, ao mesmo tempo, em que ocupam o papel do oprimido, enquanto as mulheres negras ocupam somente o papel do oprimido. Durante anos, a ausência de opções foi destinada à vida das mulheres negras na sociedade.

Por isso, nós(?), mulheres brancas, que ocupamos lugares de privilégios, mesmo que sejam pequenos lugares de privilégio, podemos resistir à dominação machista, racista, misógina, questionando, criticando e explorando outros modos de **pensar-socializar-saber-produzir-amar-educar-perceber-criar-mover**.

É necessário expandir nossa consciência para criação de estratégias que possam transbordar muito além de uma teoria e/ou pensamento. Como podemos expandir nosso conhecimento para outros lugares que não sejam somente os espaços legitimados?

CAPÍTULO 2 - PROGRAMANDO NARRATIVAS FEMINISTAS

Nasci em 24 de julho de 1992, meus pais me nomearam de Marcela Gomes Aragão. Recifense, cidade da lama ao caos, ultimamente, conhecida por “Hellcife”. Apaixonada pelas ruas do Recife, pelas quais transito cotidianamente, carregadas de experiências movediças que constroem minha corporeidade, que evocam memórias carnavalescas, que ditam regras e costumes para os corpos que nela habitam. A relação com a cidade se inicia desde pequena, quando percorria qualquer caminho pelo centro do Recife. Meu pai sempre falava os nomes das ruas por onde transitávamos e, ao mesmo tempo em que mencionava os nomes, pedia a mim e a minha irmã que os aprendêssemos. Até hoje, não sei os nomes das ruas que percorrem ou percorreram meu trajeto, mas, de algum modo, quando transito pelas ruas, tenho uma sensação de pertencimento, enraizamento e algo que desperta um estado de porosidade para o que está localizado ao meu redor.

Paradoxalmente, são nessas mesmas ruas que me deparo com a vulnerabilidade, o medo e a impotência. Ruas que objetificam meu corpo, meu movimento, minha existência; que ditam a velocidade do meu passo; que convocam meu olhar periférico para as encruzilhadas; impedem o momento de pausa e a respiração fluida.

As ruas são espaços que escolho para falar sobre violência contra mulher, machismo, patriarcado. Ruas que causam apneia em meu modo de existir como feminista em relação com o mundo. Ruas que moldam minha voz, cara e até mesmo meus desejos e subjetividades, pois nada mais escapa do mecanismo de controle patriarcal, que infiltra, veda e detona os modos de existir como tanques de guerra. Como detonador para minha escrita em movimento e palavras, utilizo as relações entre o poder e a vida, através de um corpo feminista, que transita em espaços sobrecarregados pelo poder patriarcal, que tenta sobreviver em uma cultura do medo, gerada por uma violência machista, e que sempre é silenciada pelas hierarquias patriarcais.

Abro caminhos por meio das ruas – que, para mim, é, sobretudo, lugar que desmonta minhas certezas e ativa minha fagulha de criação –, para criar uma atmosfera de afetos por onde permeia este segundo capítulo, no qual narro três programas performativos nomeados de *COR (R) (P) O em Obras*, *MÁQUINAS DE RABA*, *EMPIRULITAR-SE*. Os três programas performativos foram realizados no ano de 2019, na cidade de Salvador, Bahia/BA.

2.1 *COR (R) (P) O EM OBRAS*

O programa performativo *COR (R) (P) O em Obras* foi movido através de um compartilhamento de objetos de afeto durante as aulas da Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, em 2019, realizada pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). A professora doutora Clara Trigo, que estava à frente do componente *Seminários avançados em Dança Contemporânea*, solicitou que cada estudante trouxesse um objeto de afeto. Relembro que fui arrebatada pela luva de boxe cor de rosa que uma amiga havia trazido como objeto de afeto. A colega era Gabriela Sampaio, uma das mulheres por quem eu tinha carinho e respeito dentro daquela sala com mais de quarenta estudantes – não sei responder o motivo. Ela trazia uma luva de boxe rosa choque, óculos amarelos *vintage* e vários batons com cores escuras e vibrantes. Mesmo sendo apaixonada por batons, fui afetada por aquela luva de boxe rosa choque... Fui capturada por um instante em que me imaginava correndo de biquíni e usando aquelas luvas de boxe rosa choque. Decidi criar um programa performativo correndo de biquíni e usando luvas de boxe, em um trecho da orla onde havia vários homens trabalhadores de uma obra de desmontagem dos camarotes do carnaval, na Avenida Oceânica, em Salvador – Bahia/BA:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa

é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. (FABIÃO, 2013, p. 4).

Não há um modo estético definido sobre como realizar os programas performativos. Eleonora Fabião (2008 e 2013) vai criando pistas e narrativas sobre as possibilidades de pensar-criar um programa performativo e, ao longo desse capítulo, vou narrando essas possibilidades juntamente com a criação dos meus programas performativos.

Para a criação do programa performativo *COR (R) (P) O em Obras*, escolhi me mover junto com verbos, pois os verbos são ações em movimento que me ajudam a criar conexão com a própria ação e ideia do programa performativo. Enfrentar e golpear foram dois verbos que escolhi para realizar o programa performativo. Os verbos presentificavam meu estado de presença durante o programa performativo e ajudavam a criar uma narrativa com começo, meio e fim. Escolho esses verbos para criar uma corporeidade que encoraja, provocando momentos de revide, aguçando as revoltas silenciadas e instigando o devir revolucionário. A ação correspondeu a correr um trecho do percurso que estava em obras e, em alguns momentos, fazia gestos de soco (golpe) em minha frente e direcionava um olhar de enfrentamento para frente e para os lados. Durante o programa, não tinha vontade de responder aos ataques dos homens que estavam na obra, no ônibus, na moto ou na pista de corrida. Os ataques vinham de todos os lados, mas não sentia o desejo de retrucar aqueles insultos, que eram intercalados entre ser chamada de vadia, desocupada, louca, delícia do pai, delícia; apenas me mantinha firme com minha presença e os socos.

Correr tornou-se uma experimentação política. Correr também pode ser uma experimentação de modo de vida. Correr e as outras ações que narro nesse capítulo são um conjunto de práticas, que desorganizam meu corpo, o espaço e o outro. Desorganizam quando, por exemplo, sou chamada de "delícia do pai", trazendo um lugar de vulnerabilidade e medo, diante do histórico de pedofilia aqui no Brasil e na nossa história; como também desorganizam quando sou chamada de vadia por uma mulher, pois muitas mulheres, sobretudo, mulheres que legitimam e/ou reproduzem o machismo se sentem intimidadas quando outras mulheres fogem da normativa hetero-cis-branca. "Através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática, acelera circulações e intensidades, deflagra encontros,

reconfigurações, conversas” (FABIÃO, 2013, p. 4). As ações são pequenas dramaturgias que vão produzindo acontecimentos, corporeidades, encontros e que funcionam também como disparadores para outros fazeres políticos-poéticos.

Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos. [...] Tenho experimentado programas como vias de encontro e agenciamento, como elementos de troca e diálogo dentro de grupos, entre grupos e entre artistas. Programas podem ser dados, ofertados, presenteados. Podem ser armas, escudos, geradores de conflito, elementos “disruptivos”. Criam-se programas para serem realizados individual ou coletivamente; oferecemos programas uns aos outros; concebemos aquele um específico, destinado àquela determinada pessoa, naquele exato momento; criamos programas para a elaboração de novos programas. (FABIÃO, 2013, p. 5 e 9).

Relembro que, anteriormente, à escolha do meu objeto de afeto que a professora Clara Trigo solicitou em seu componente ou ao próprio conceito das relações de gênero que atravessa minha criação artística, decidi me relacionar com o conceito de programa performativo, pois me propõe uma abertura infinita para idealizar ações que envolvam concepções estético-políticas. O conceito programa performativo sugerido por Eleonora Fabião (2013) é

[...] motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. (FABIÃO, 2013, p. 4).

São experimentações afetadas pelas relações de força, entendendo as estruturas do poder como relação de força no meu corpo, como mulher – pelo sentido

da política em nosso mundo e momento histórico, pela necessidade e importância da representatividade em atos de fala, por ler um contexto histórico narrado pelo poder patriarcal e enxergar marcas e traumas nos corpos femininos.

Chamo as ações performativas programa, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. (FABIÃO, 2008, p. 3).

Escolho pensar nas ações que produzo como programas performativos, porque não existe um ensaio prévio; são ações que acontecem na relação com o espaço, com o espectador ou transeunte; e, ao mesmo tempo, estão abertas para os encontros do acaso. Ou, como Fabião escreve, são “configurações momentâneas de aderências-resistências, modos relacionais em devir” (FABIÃO, 2013, p. 6).

As narrativas que escrevo são de momentos distintos das experiências: aquelas que antecedem o programa performativo, aquelas durante a ação do próprio programa e as que são parte dos desdobramentos que surgem quando “encerro” os programas performativos. Coloco a palavra encerrar entre aspas porque acredito que nenhuma dessas ações que produzo são encerradas ou finalizadas. Acredito que elas deixam possíveis rastros no espaço e no tempo do fazer, na relação com o outro e no meu fazer artístico: são, portanto, respostas provisórias.

Se durante os programas performativos lanço-me em um território de afetos, o que me afeta quando realizo os programas performativos? Como isso me afeta? Qual a parte do meu corpo que é mobilizada por esses circuitos de afetos que são gerados durante o programa performativo? Quais os afetos que me fazem calar, que impedem minha circulação, que provocam apneia? Quais os desdobramentos ou microprogramas performativos que surgem diante desse território de afetos? Quais rastros eu crio, em mim e nos outros, ao realizar um programa performativo?

Compreendo afeto como a capacidade que nós, seres humanos, temos de sermos afetados por algo, alguém, e, até mais do que isso, a capacidade de podermos permitir que esses afetos nos modifiquem. O afeto profundo ou, na verdade, o sentido profundo. É isso que nos faz converter. A conversão envolve uma ação, é o verbo-ação, palavra-ação, um dizer performativo. Um dizer que também é fazer. Surge, então, a necessidade de produzir algo. É nessas experiências que me desvelo, me reconheço como artista e, sobretudo, como ser humano.

Além dos desvelamentos e reconhecimentos expostos, acredito que algumas experiências, principalmente, aquelas que nascem em nossos corpos ou os põe a mover, não são contempladas por explicações, traduções, teorizações ou conceitualizações por meio das palavras. A palavra não é suficiente para expressar todos os encontros. Certas experiências separam-se das palavras que habitualmente a nomeiam. Mesmo sabendo que a palavra tem poder, ação, cheiro, memória, corpo, efemeridade, ou seja, experiência, permaneço afirmando que ela não dá conta de registrar ou produzir acontecimentos que tange experiências no corpo e no movimento.

No despertar de necessidades e prazeres, deparo-me novamente com a rua. É na rua que algo me tira, rouba meu olhar, aguça um estado inventivo e poético em mim. É na rua que, normalmente, realizo os programas performativos. Sou possuída pelas imagens do cotidiano, que me provocam a pensar-fazer um programa performativo, e pelos transeuntes. Das imagens, observo as formas grotescas, sujas, sutis. Observo que esses encontros com as imagens surgem a partir do meu próprio olhar para elas, ainda não consigo definir o que é esse olhar, mas observo que as imagens estão sempre no mesmo lugar e que é necessário um desprendimento meu para vê-las. Imagens que me tiram do meu andamento constante, do aceleração da vida e, assim, dilatam o meu tempo cotidiano. Imagens que me causam traumas, e que me pedem para expressá-las para o mundo, para expressar o estranhamento que tenho diante delas. Penetro em imagens que estão banalizadas no cotidiano; são imagens ordinárias e imagino a possibilidade de transformá-las em algo compatível com sua potência que gera tensão. A tensão que é própria do movimento da vida, como o constante equilíbrio e desequilíbrio.

Fabião (2008) ressalta, que:

Programas criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A biopolítica dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramática do corpo, é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo, é para tornar evidente o corpo-mundo. (FABIÃO, 2008, p. 3 e 4).

Corpo político.

Corpo máquina.

Corpo em guerra.

Corpo que produz acontecimentos.

Corpo afeto.

Corpo vibrátil.

Corpo volátil.

Corpo devir.

Corpo potência.

Corpo frágil.

Corpo marcado.

Corpo evidente.

Corpo dopado.

Corpo vítima.

Corpo algoz.

Corpo entorpecido pelo sistema.

Corpo que (re)produz.

Corpo aberto.

Corpo que possui uma infinidade de camadas de afeto.

Corpo domesticado.

Os programas performativos são possibilidades de desprogramar aquilo que é pré-estabelecido pelos sistemas que regem os padrões normativos em sociedade, convoca a estarmos porosos e abertos para vivenciar experiências e para o como elas podem interferir em nossas relações em sociedade.

A concepção e realização de programas possibilita, para além de gêneros ou técnicas específicas, pesquisar capacidades, propriedades, especificidades do corpo, investigar dramaturgias do corpo. Programas tonificam o artista do corpo e o corpo do artista. Tenho experimentado programas como vias de encontro e agenciamento, como elementos de troca e diálogo dentro de grupos, entre grupos e entre artistas. Programas podem ser dados, ofertados, apresentados. Podem ser armas, escudos, geradores de conflito, elementos “disruptivos”. Criam-se programas para serem realizados individual ou coletivamente; oferecemos programas uns aos outros; concebemos aquele um específico, destinado àquela determinada pessoa, naquele exato momento; criamos programas para a elaboração de novos programas. E claro, há também a possibilidade de inserção de programas na malha do espetáculo aumentando sua vibração performativa. Depende. Depende das aventuras de significância, subjetivação e organização que queiramos proporcionar uns aos outros; que queiramos proporcionar a nós mesmos e aos espectadores, participantes, colaboradores, coautores, cúmplices ou testemunhas dos trabalhos. Depende das temperaturas relacionais, dos tipos de contato que queiramos vivenciar. Depende. Depende das poéticas e éticas em questão. Tudo depende. (FABIÃO, 2013, p. 8 e 9).

A partir dessa possibilidade de desprogramar aquilo que é pré-estabelecido pelas normativas racistas, sexistas e misóginas, proponho uma conexão com o programa performativo *MÁQUINAS DE RABA*.

2.2 *MÁQUINAS DE RABA*

O programa *MÁQUINAS DE RABA* surge da inquietação de despolitizar e desobedecer aos padrões héteros, cis, brancos e cristãos. O programa performativo surgiu também no ano de 2019, na Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, no componente *Seminários avançados Dança e Tecnologia*, ministrado pelas professoras doutoras Beth Rangel, Daniela Guimarães e Rita Aquino.

O programa performativo consistia em convocar as mulheres da turma a fazer um paredão de **RABAS** que se moviam de um canto do Teatro Experimental até o lado oposto. O movimento da **RABA** funcionando como máquina de guerra. Nós, mulheres, fomos e ainda somos colonizadas por um modelo que controla e veda as possibilidades de movimento com o nosso quadril. O quadril, que sempre foi alvo sexual do patriarcado e do machismo, ignorado por algumas danças europeias, e, principalmente, posto como parte “intocável” e temível pela religião.

Escrevo a palavra máquina no intuito de construir uma metáfora em relação às máquinas capitalistas, patriarcais e cristãs, pois a *MÁQUINA DE RABA* que construo é uma tentativa de criar brechas ou fissuras nos sistemas rígidos e fixos que nos oprimem cotidianamente. Escrevo a palavra **RABA** como forma de referenciar as danças do brega *funk* e *funk*, danças pretas e periféricas, idealizadas nas comunidades do Recife/PE e Rio de Janeiro/RJ. Destaco em negrito o nome **RABA** porque, durante muito tempo e até hoje, não existem muitos espaços formais que legitimam essas danças como produção de conhecimento. Mover a **RABA** é uma possibilidade de linguagem para pensar o corpo do futuro, uma tecnologia social que envolve percepção de território, sexualidade e relações de gênero. Percebo como movimentar a **RABA** é um tipo de mecanismo que nós, mulheres, encontramos para combater o machismo, visto, por exemplo, através da ética cristã, que diz: rebolar é algo errado e mulher que rebola é suja, vulgar; é a mulher que não serve para ter filhos, que não trabalha e que não merece respeito. Nós, mulheres, nos empoderamos com nossos corpos, que, historicamente, foram controlados e violentados pelo machismo opressor.

Ativar a percepção sobre o movimento com a **RABA** pode ser algo que impulsiona/aciona o reconhecimento identitário de mulheres negras e explora potências de vida inomináveis. Como já foi mencionado no capítulo anterior, mulheres negras sempre tiveram seus corpos sob permanentes estruturas de controle e silenciamentos. Mover a **RABA**, então, pode ser um mecanismo que rompe com essas múltiplas formas de subordinação por meio da linguagem no corpo e ação.

No ensaio *A transformação do silêncio em linguagem e ação*, que faz parte do livro *Irmã Outsider*, da escritora Audre **Lorde** (2019), é narrado que mulheres negras foram socializadas a partir do mecanismo de se manterem em silêncio por medo da censura, aniquilação e desprezo e que, para sobreviver “na boca desse dragão que

chamamos de América” (LORDE, 2019), como ela escreve, é necessário aprender estratégias de sobrevivência. O silêncio era uma dessas formas de sobrevivência. No entanto, esse mesmo silêncio também imobiliza, sufoca e corrói, aos poucos, a existência dos corpos de mulheres negras. Lorde (2019) escreve que as linhas de fuga para a quebra desses silenciamentos são transformar os silêncios em linguagem e ação.

A morte, por outro lado, é o silêncio definitivo. E ela pode estar se aproximando rapidamente, agora, sem considerar se eu falei de tudo o que precisava, ou se me trai em pequenos silêncios enquanto planejava falar um dia, ou enquanto esperava pelas palavras de outra pessoa. E comecei a reconhecer dentro de mim um poder cuja fonte é a compreensão de que, por mais desejável que seja não ter medo, aprender a vê-lo de maneira objetiva me deu uma força enorme. [...] Eu ia morrer, mais cedo ou mais tarde, tendo ou não me manifestado. Meus silêncios não me protegeram. Seu silêncio não vai proteger você. Mas a cada palavra verdadeira dita, a cada tentativa que fiz de falar verdades das quais ainda estou em busca, tive contato com outras mulheres enquanto analisávamos as palavras adequadas a um mundo no qual todas nós acreditávamos superando nossas diferenças. [...] E é claro que tenho medo, porque a transformação do silêncio em linguagem e ação é um ato de revelação individual, algo que parece estar sempre carregado de perigo [...] (LORDE, 2019, p. 52 e 53).

Movimentar a **RABA** em uma sociedade racista, sexista, que limita as múltiplas formas de existência, é propriamente a possibilidade de linguagem e ação que Lorde escreve em seu ensaio. É uma forma de ressignificar uma linguagem que foi idealizada para ser contra mulheres negras. É importante ressaltar que movimentar a **RABA** ainda é algo censurado³¹ em alguns espaços, visto como algo sujo, vulgar, obsceno. Explorar essa **RABA** em suas diversas possibilidades movimenta uma engrenagem que inverte as lógicas opressoras das estruturas de poder.

³¹ Não quis adentrar no corpo do texto neste assunto, mas, no ano de 2019, em Pernambuco, existiu um projeto de lei proposto pela deputada Clarissa Tércio (PSC), que integrava a bancada evangélica da Assembleia Legislativa de Pernambuco (ALEPE), no qual proibiu, nas escolas públicas de Pernambuco, a realização de danças e manifestações cujo movimento fosse “obsceno”, sobretudo, as danças de brega funk.

O quadradinho³², além de ser muito útil na perspectiva do exercício pra gente que tá trabalhando quadril, resistência física e tal, ele é um passo que, aqui no Rio de Janeiro, marca um antes e um depois. [...] Esse é um movimento que tem uma marca social e explode com outras danças de bunda que também explodiram na mesma época. São danças de periferia do mundo todo e que, num certo momento, geram cena mundial de bunda, vamos dizer assim. Antes rebolar era vulgar, agora, pra muitas mulheres, em escala global, rebolar é empoderamento (MACHADO³³, 2020, p. 41).

Figura 6 - Oficina *Não foi cabral: decolonizando corpos em movimento*³⁴, dezembro de 2022, Varadouro - Olinda/PE.



Fonte: Foto Rayanne Moraes.

³² O quadradinho é um movimento do *funk* que consiste em flexionar o joelho ao mesmo tempo em que empinamos e desempinamos o quadril, realizando um desenho de frente, lado, trás e o outro lado do quadril.

³³ Taísa Machado, conhecida como “chefona mermo”, artista carioca que movimenta uma cena funk com mulheres negras na Lapa - Rio de Janeiro/RJ e na periferia carioca. Propõe um espaço seguro e criativo em suas aulas. Machado foi uma das minhas inspirações para criar essa pesquisa-criação e o projeto *Máquinas de RABA* que aprovei pelo Fundo de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), pelo Governo do Estado de Pernambuco.

³⁴ Compartilhei esta imagem da oficina *Não foi cabral: decolonizando corpos em movimento* porque não obtive uma imagem de qualidade do programa performativo *MÁQUINAS DE RABA*. Entretanto, essa oficina fez parte do projeto que realizei para o Fundo de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), pelo Governo do Estado de Pernambuco, que foi um desdobramento da própria pesquisa-criação do programa performativo *MÁQUINAS DE RABA*. O projeto do FUNCULTURA teve como objetivo principal investigar as danças de *funk* e brega *funk* aliadas à perspectiva interseccional de gênero, raça e classe. Essa oficina foi ministrada pela artista-pesquisadora Yuriê Perazzini, mulher preta, periférica, mestranda do Programa de Graduação em Dança (PPGDANÇA), no qual suas pesquisas estão aliadas ao pensamento de enegrecer as narrativas com/em dança.

Figura 7 - Oficina *Brega funk (SE): feminismos, autonomia e empoderamento*³⁵, novembro de 2022, Varadouro - Olinda/PE.



Fonte: Foto Rayanne Morais.

O programa performativo *MÁQUINAS DE RABA* me conecta diretamente com a pergunta dessa pesquisa-criação, pois proponho mover minha **RABA** dentro de um espaço acadêmico, o qual, por muito anos, legitimou as pesquisas em danças associadas às danças eurocêntricas e, mesmo com todas as discussões sobre enegrecimento dos currículos de danças nas universidades, ainda sustenta a realidade de poucos componentes que debatam as danças periféricas como o pagode, a *swingueira*, o *funk* e o *brega funk*. Então, para mim, *MÁQUINAS de RABA* me convoca a construir pequenos levantes políticos que surgem de uma necessidade;

³⁵ A imagem foi da oficina *Brega funk (SE): feminismos, autonomia e empoderamento* também realizada pelo projeto que idealizei por meio do Fundo de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), sendo um incentivo do Governo do Estado de Pernambuco. A oficina foi ministrada por Briê Silva, artista da dança, mulher preta, mãe, que foi uma das pioneiras no Nordeste a pesquisar a dança *twerk* e fundou a Twerk Recife. Compartilho as imagens das duas oficinas porque acredito que foi um espaço seguro e criativo, no qual pudemos trocar experiências potentes que atravessaram discussões sobre autonomia, empoderamento, prazer, saúde, identidades, conquista de espaços. O pensamento das oficinas conecta com todas as percepções sobre o pensar/fazer os programas performativos.

me arrisco a escrever uma necessidade coletiva sobre como desautomatizar as estruturas coloniais que determinam/autorizam as danças que podem ou não estar em um espaço acadêmico.

MÁQUINAS DE RABA lançou também pequenas centelhas sobre a fruição do próprio programa performativo, que me fizeram refletir sobre quais são os dispositivos que posso oferecer enquanto realizo os programas. De que maneira os programas performativos podem agir de forma mais direta e revelar com mais exatidão aquilo que vem à tona?

Pensar/fazer os programas performativos nessa pesquisa-criação vai muito além de ações propriamente lidas como ações performáticas ou intervenções, expandindo o conceito de programa performativo para aliá-lo também ao pensamento metodológico dessa pesquisa; para criar movimentos e narrativas insurgentes. Os programas performativos proporcionam desarticular as linhas de raciocínio que manipulam minha percepção cotidiana, possibilitando o que Fabião escreve sobre as “vias de encontro e agenciamento” (FABIÃO, 2013, p. 8). Os programas possibilitam inaugurar essas políticas de encontro que alimentam modos de pensar, criar e relacionar tanto na arte, como na vida.

Propor políticas de encontro como quase um estado de vida movimentada engrenagens falidas pelo sistema capitalista, que sucumbe silenciosamente as relações/conexões humanas. As políticas de encontro me propõem pensar como podemos criar programas performativos em que todas as pessoas que são atravessadas por esses programas também sejam coautoras dos mesmos, pois quando, por exemplo, existe uma (re)ação diante dos programas, compreendo que essa (re)ação modifica e interfere no próprio programa, provocando uma relação de coautoria do mesmo. São as políticas de encontro como um lugar de força motriz do pensamento e ação dos próprios programas performativos.

Observo que, anteriormente à pandemia, os encontros corpo a corpo e afetivos entre as pessoas vinham se esvaziando pelas relações ilusórias que criamos através dos mecanismos tecnológicos, e esse esvaziamento das relações humanas reflete e afeta as formas como podemos criar narrativas insurgentes sem a presença dos nossos corpos. Para mim, não tem como pensar/fazer política sem nossos corpos. Então, as políticas de encontro desaguam também sobre como estar/pensar em

coletividade é tão somente um lugar que já é uma ação própria, que já proporciona um desvio nas linhas calculadas pelos sistemas de poder e retoma o sentido das lutas políticas.

O sangue jorra por minha cabeça
 escorre
 banha
 face
 corpa[o].
 Ele segue grunhindo de dentro do coletivo
 BANDO DE PUTA! VADIA! RAPARIGA!
 Ela, a viva, observa... Olhos de estranheza... Assombro... Nada diz.
 Nós, as mortas, seguimos andada pela Aurora
 Quem me matou? [repito]
 Eu, trajeto
 De costas
 como quem
 precisa
 Re
 Tornar
 O que era antes?
 O que vem?
 Um bando de Vadias está junto
 na Aurora
 Para quê? Conluio?
 Algazarra?
 Protesto?
 Vadiagem?
 Arte?
 VÃO PROCURAR O QUE FAZER!!
 BANDO DE DESOCUPADA!
 VAGABUNDA!
 BOLSONARO PRESIDENTE!
 Gritam eles
 Mas...
 Ainda não fizemos...
 Nada.
 Nada?
 9 mulheres estão reunidas na Aurora.
 Conversam
 Premonição deles
 Na certa
 Nos causarão problemas
 Ponteiros
 Certeiros
 Na beira do rio Capibaribe
 Às 16 horas
 Raios tocam nossas peles
 Nos desfazem
 tiros à queima a roupa [repito?]

facadas
 marretadas
 pauladas.
 Mortas[?]
 (COLETO³⁶, 2022, p. 60).

Aliar as políticas de encontro ao pensamento de coletividade reflete sobre como realizar os programas performativos, pois não existe ensaio ou ensaio geral para a realização dos programas; a ação que se quer realizar não se elabora ensaiando, é na própria ação do fazer que movimenta os sentidos dos programas performativos. Não existir ensaios permite que o lugar da imprevisibilidade seja inaugurado, que o coletivo possa agir a partir do aqui e do agora. Não ensaiar os programas performativos e negociar pequenas estruturas anteriormente possibilitam caminhar para os lugares desconhecidos, as interferências, as trocas, os conflitos, as tentativas, os excessos, as fragilidades, os deslocamentos, os acasos.

É importante ressaltar a perspectiva sob a qual proponho a lógica do ensaio, pois pensar criação em dança a partir de estruturas com ensaios não impede que a imprevisibilidade exista, mas defendo que, dentro da criação e realização dos programas performativos, a lógica de ensaios poderia impedir que acasos e possibilidades fossem inaugurados.

Sentimos o fim.
 Vibra
 Frio?
 Presenças?
 O que invisíveis escondem?
 Explodo balde verde e amarelo no chão.
 Em Silêncio
 Nos abraçamos e sentimos
 força coletiva
 pulsar
 Juntas
 Te/me Proteja[e][o]

³⁶ Gardênia Fernandes Coleto é uma das integrantes da COLETIVA que, mais adiante nesse capítulo, irei mencionar. Este trecho faz parte da sua dissertação do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que é intitulada *[DES]INTEGRADA: inflamações para uma dança coletiva* (2022), orientada pela Profa. Dra. Daniela Guimarães. O trecho narra as experiências vivenciadas na ação ROJAS da COLETIVA, coletivo artístico do qual faço parte em Recife/PE. Abro espaço para compartilhar que Gardênia ou búfala, como chamo-a, é uma parceira e inspiração que está comigo desde 2011 e, de lá para cá, estamos juntas reinventando modos de vida e criando narrativas inflamadas.

(COLETO, 2022, p. 72).

Quando proponho os programas performativos com o outro e em qualquer espaço, disparo-os como um lugar de ir contra o sistema de poder. Lanço-me na tentativa de pensar luta de outra maneira, revirá-la do avesso. A possibilidade de destampar a maneira de pensar, amar, relacionar, sentir, perceber. Potencializar outros modos de me relacionar com o outro, o espaço, o tempo e o corpo, e tão somente, instaurar outras maneiras que nomeio de viver em vida.

Quando menciono viver em vida, proponho a possibilidade de viver ao invés de sobreviver. Viver em vida é presentificar meus moveres no tempo presente. Relaciono esse modo de existir com a poeticidade dos instantes. Vejo estes tempos-instantes como centímetros, soluços ou suspiros de uma supra tomada de consciência de todas as partes do corpo, como elas se movem, os impulsos, os detalhes, as vísceras e o que está ao redor. São instantes apaixonados... Atenção apaixonada.

Os programas performativos podem ser também uma tentativa de furar o sistema capitalista, criar brechas ou fissuras nesse mesmo sistema rígido e fixo, redesenhar os mapas pré-estabelecidos pelas máquinas capitalistas, patriarcais e cristãs. Entendo também que os programas performativos são apenas tentativas, às vezes, falidas, às vezes, utópicas, mas são tentativas que nascem como linhas de força e linhas de fuga. Deparo-me com os questionamentos lidos em uma troca de e-mails entre Eleonora Fabião e o diretor, ator e dramaturgo carioca Márcio **Abreu** (2016). Neles, Fabião escreve: “Como agir propositivamente, e não reativamente? Repito: como agir propositivamente, e não reativamente? Eis a questão. Como inverter a lógica da violência, da desonestidade, do oportunismo, do egoísmo?” (**ABREU; FABIÃO**, 2016, p. 346). Os programas performativos são também modos propositivos, entendendo-os como ativadores de presenças e corporeidades em um corpo que dança, performa e age em um mundo político; como convocadores de convivências, estar-viver com o outro: coexistir.

A pesquisa-criação desse mestrado nasce com a mesma força e inquietação de quando iniciei minha trajetória acadêmica na dança, em 2011, no curso de Licenciatura em Dança, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Na universidade, me deparei com estruturas orgânicas e não-orgânicas de hierarquias de poder, legitimação dos discursos e validação de conhecimento. Estruturas como

essas me fizeram compreender que, mesmo em um curso acadêmico em dança, a minha dança ou meu discurso não-verbal não seriam possíveis de se manterem “sozinhos” diante desse sistema. Havia sempre a necessidade de legitimar/justificar minha dança junto com os discursos validados pelas hierarquias de poder que compõem o mundo acadêmico nas universidades.

2.3 *EMPIRULITAR-SE*

As estruturas que apresento nas sessões anteriores serviram como detonadores para a criação do programa performativo *EMPIRULITAR-SE*, idealizado muito tempo antes, no ano de 2016, no 6º Seminário de Pesquisas em Andamento da USP – SPA, na Universidade de São Paulo (USP). O programa se desenvolve através da ação de enfiar pirulitos dentro da minha boca, a cada pirulito enfiado, verbalizo nomes de escritores e filósofos, nos quais tive que me aprofundar durante o curso de Licenciatura em Dança, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), especialmente, quando iniciei o processo de escrita acadêmica para o trabalho de conclusão de curso (TCC).

Já realizei o programa performativo *EMPIRULITAR-SE* em diferentes tempos e territórios e, a cada realização do programa, modifico; verbalizo diferentes palavras, verbos, sujeitos. O pirulito revela um epistemicídio de povos pretos dentro das universidades; o pirulito revela um apagamento de mulheres negras nas esferas macro e micropolíticas; o pirulito revela os estupros, os assédios e as violências físicas e psicológicas que mulheres sofreram e sofrem dentro de suas próprias casas; o pirulito revela aquilo que embota as potências de vida dos seres humanos que não estão nas linhas de privilégio da boca do dragão racista, misógino, homofóbico; o pirulito revela as relações não humanizadas.

Figura 8 - Programa performativo EMPIRULITAR-SE, agosto de 2016, Recife Antigo - Recife/PE.



Fonte: Foto Vanessa Alcântara.

Figura 9 - Programa performativo EMPIRULITAR-SE, agosto de 2016, Recife Antigo - Recife/PE.



Fonte: Foto Vanessa Alcântara.

PAU BRANCO HEGEMÔNICO. 33. BOMBAS. FUZIL. BOMBARDEIO. CANCELAMENTO. BOAVENTURA. MÁQUINAS DE GUERRA. GILLES. PENETRAR. GENOCÍDIO. PEDRO. CONTROLE. BRANCO. ADESTRAMENTO. ESTUPRO. BICHO VIRIL. PRIVAÇÃO. OBJETIFICAÇÃO. DO SENHOR. PADRÃO. BANDIDO GENERAL. O PAU. A COLONIZAÇÃO. FOI UM ESTUPRO.

Verbalizo alguns dos nomes acima ao mesmo tempo em que vou enfiando um a um pirulito dentro da minha boca. Eles vão sendo enfiados até provocar uma sensação de sufocamento e não ter mais espaço vazio na minha boca para enfiá-los. Enfiar pirulitos em minha boca cria respostas momentâneas sobre aquilo que proponho como problema de pesquisa.

Criar programas performativos é dar respostas momentâneas, pois permite uma criação com narrativas mais abertas, flexíveis, em um constante fluxo de movimento e mudança. Sobretudo, pensar em programas performativos não necessariamente precisa dar a ver um produto estético, pois, por exemplo, posso propor uma roda de diálogo, que tenha esse pensamento político-estético embasado em um programa performativo.

Sugiro que podemos encontrar em programas performativos alguns elementos dramaturgicos discerníveis. Porém, veja-se bem, restrinjo-me a apontar tendências gerais, pois considero vão, mesmo equivocado, qualquer esforço no sentido de definir o que seja “performance”. Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de “arte”, “artista”, “espectador” ou “cena”. Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “zonas de desconforto” onde sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar (FABIÃO, 2008, p. 238 e 239).

Ainda na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 2012, me deparei já com outras estruturas. Na verdade, denominar estruturas não é o suficiente ou a palavra certa para descrever algo que foi tão extraordinário naquele momento. Conheci quatro mulheres, com as quais pude encorajar minhas revoltas e anseios

que impulsionavam minha existência, como mulher, dançarina, pesquisadora e educadora.

Em ordem alfabética, Gardênia **Fernandes**, Natalie Revorêdo, Rebeca **Gondim** e Uana **Mahin** foram mulheres e companheiras que encontrei no meu percurso acadêmico, que me fizeram não silenciar as palavras presas que poderiam se tornar tumores, e revolucionaram todas as Marcelas que havia naquele passado-presente. Criamos um coletivo chamado Rua das Vadias, onde discutíamos sobre qualquer coisa que se relacionasse ao corpo da mulher, de atos políticos a danças utópicas. Foi na Rua das Vadias que compreendi os verbos de ação como subversão, desviar, rachar, friccionar aliados aos discursos performativos-políticos. Foi na Rua das Vadias que também pude encontrar outras possibilidades de existência, outras formas de amar, perceber, educar, resistir. Criávamos ações nas ruas como uma possibilidade estética de extrapolar e contaminar movimentos de insurgências.

O Coletivo Rua das Vadias ainda (re)existe com essas mulheres acima, com exceção de Uana **Mahin**³⁷, e com a chegada de outras mulheres como Bruna Mascaró, Marcela **Felipe** e Maria Agreli. Hoje, somos sete mulheres³⁸ e, recentemente, decidimos modificar o nome do Coletivo Rua das Vadias para COLETIVA, no intuito de afirmar os substantivos femininos nas gramáticas e compreender as dimensões que carregam a palavra vadia na história das mulheres negras.

Não há como dissociar minha pesquisa no mestrado da história e dos processos da COLETIVA, pois haveria uma grande lacuna na minha escrita, porque escrever e justificar esse projeto é também um modo que encontrei para afirmar toda a pesquisa da COLETIVA em outros espaços e formatos.

³⁷ Uana Mahin é cantora e compositora desde seus 17 anos de idade. Atualmente, compõe um dos cenários da cena brega *funk* com mulheres pretas.

³⁸ Bruna Mascaró é artista da dança, capoeirista, pesquisadora, professora e produtora cultural. É formada em Licenciatura em Dança pela UFPE e mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANÇA/UFBA). Gardênia Fernandes é mestra pelo Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANÇA/UFBA) e integra o Coletivo D'Improvizzo Gang. Marcela Felipe é improvisadora, compositora, performer e pesquisadora da dança. Dedicou-se a investigar as conexões entre dança e música, bem como as manifestações populares da América Latina. Maria Agreli é formada em Design de Moda pela Faculdade Maurício de Nassau e pós-graduada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. É também artista-pesquisadora do Coletivo Lugar Comum. Natalie Revorêdo é iluminadora, artista e performer. Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Assina projetos de luz, assessoria e consultoria técnica em iluminação para artes cênicas e outras linguagens artísticas. Rebecca Gondim é assistente de rua, pesquisadora e professora de dança. Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Integra também o Coletivo Encruzilhada.

33 bombas em cima de mim: cartografias feministas na relação entre vida e poder é o nome que escolhi para justificar tudo aquilo que embota afetivamente minha existência e subjetividade. A criação dos programas performativos é a maneira que encontro de revirar a biopotência contra o biopoder contemporâneo. São dispositivos de combate, máquinas de guerra e modos propositivos que encontro para problematizar as relações de gênero inscritas em uma sociedade patriarcal, misógina, sexista, cristã e machista.

Imagino que a criação dos programas performativos são modos de tornar inoperantes as relações de poder, e não apenas desativar aquilo que me opõe, mas desativar aquilo que me deixa intacta, imóvel, rígida. A criação dos programas é também ação de revide e levante frente ao biopoder contemporâneo. Para mim, o que move os levantes são todos os desejos de ser diferente daquilo que se foi, o desejo de deixar para trás algo e torna-se outra. Talvez, uma insurreição? Entendo os programas como essa potência de vida indomável que não consegue ser capturada pelas estruturas e relações de força que estão/são (n)o poder.

Quando escolho os programas performativos como possibilidade estética, tenho a intenção de criar/reinaugurar relações permeáveis e abertas entre as ações e o transeunte-espectador. Os circuitos de afetos que movem os programas performativos possibilitam a transformação do espaço e do tempo, a própria criação dos programas e o espectador desavisado. Entendo ainda que a obra artística nunca se encerra nela mesma, pois continua em processo de transformação nos corpos daqueles que foram capturados pelas potências indomáveis.

A estrutura dos programas performativos também possibilita gerar inúmeras ações dentro de uma única ação, por exemplo: em um dos programas, convoco mulheres para compor junto comigo a cena/ação. A ação de convocar já inicia um movimento que gera mobilização, atenção e coletividade. Quando convoco outras mulheres para estarem presentes junto comigo, aciono outras formas de criar diferentes percepções para o discurso performático, pois a leitura de um corpo sozinho em um espaço urbano é diferente de quando existem vários outros corpos. São formas de potencializar aquilo que imagino que os programas performativos produzem, uma espécie de barragem que impede o fluxo da água. Nesse caso, a água seria apenas uma metáfora para pensar qualquer coisa que se relacionasse com os sufocamentos que expropriam os modos de vida de nós, mulheres.

A ação dos programas performativos mobiliza algo na minha existência, que ainda não sei nomear; desloca minha percepção sobre como coabitar com o mundo, as coisas, o outro e decolonizar minha maneira de olhar. A experiência de vivenciar os programas performativos provoca outras formas de pensar o processo de aprendizagem na dança e na arte, entendendo que os programas são ações que podem sensibilizar os corpos que agem direta e/ou indiretamente na prática, possibilitando experiências estéticas e movendo os sentidos.

Quando realizo os programas performativos, minha existência vibra na relação com o outro. Corpo que está em relação com o outro. Corpo que produz em relação com o outro. Corpo que se abre em relação com outro. Corpo que abre as costelas na relação com o outro. Quando me movo nos programas, algo move junto comigo e eu movo o mundo ao problematizá-lo.

Proponho a pesquisa-criação com esses programas performativos como forma de criar barragens, destoar das estruturas normativas, fraquejar os sistemas de poderes. É o corpo político ou militante que encontrei, em 2012, junto com a COLETIVA. Há três ou quatro anos atrás, em uma das ações de protesto contra a violência contra a mulher, em Recife, Rebeca **Gondim**, uma das mulheres da COLETIVA, me falou que militar é vida.

Hoje, compreendo e expando esse lugar da militância como vida no intuito de dignificar minha existência. Ir contra os sistemas de poderes são maneiras de entender que existe ar e respiração na minha existência; existe vida ao invés de sobrevivida. Criar programas performativos é um respiro de insurgências nesse mundo fracassado.

CAPÍTULO 3 - EXPERIENCIANDO OUTROS FAZERES COM PROGRAMAS PERFORMATIVOS

No mês de março de 2020, aqui no Brasil, fomos tomados por um colapso que transitava entre uma crise sanitária, política, financeira, ideológica. Nos deparamos com a pandemia do novo coronavírus e fomos forçados a pausar, entrar em estados de suspensão, sobreviver em isolamento social.

Entretanto, com a pandemia instalada, fomos levados ainda mais para um contexto de total isolamento social. Até porque, como já sabemos, o isolamento social foi uma das formas pela qual conseguimos conter a proliferação do vírus. Dessa maneira, a escolha de se manter afastados das pessoas que amamos foi um ato de amor. Entretanto, nós falhamos. Sabemos que falhamos, mas nós sabemos também que falhamos por não existir, naquele momento, um Governo que priorizasse nossas vidas. A nossa falha foi justificada por não existir um Governo que implementasse projetos de sustentabilidade de renda para aqueles que não puderam deixar de sair de suas casas e para aqueles que perderam as condições mínimas de se manter vivos. Vivemos durante a pandemia, aqui no Brasil, um Estado necropolítico, genocida, negacionista e, como Vladimir Safatle³⁹ (2021) escreve, um “estado suicidário”.

O Brasil mostrou definitivamente como é o palco da tentativa de implementação de um estado suicidário. Um novo estágio nos modelos de gestão iminentes ao neoliberalismo. Agora, é a sua face a mais cruel, sua fase terminal. Engana-se quem acredita que isto é apenas a já tradicional figura do necroestado nacional. Caminhamos em direção a um para além da temática necropolítica do estado como gestor da morte e do desaparecimento. Um estado como o nosso não é apenas o gestor da morte. Ele é o ator contínuo da sua própria catástrofe, ele é o cultivador de sua própria explosão. Para ser mais preciso, ele é a mistura da administração da morte de setores de sua própria população e do flerte contínuo e arriscado com sua própria destruição. O fim da Nova República terminará em um macabro ritual de emergência de uma nova forma de violência estatal e de rituais periódicos de destruição de corpos. (SAFATLE, 2021, p. 1).

³⁹ Vladimir Safatle é professor da Universidade de São Paulo (USP), filósofo e escritor.

O cenário artístico anterior à pandemia já estava sendo alvo de perseguição desde a posse do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, em janeiro de 2019, quando muitas obras e trabalhos artísticos foram vítimas de muita opressão e censura. Um dos casos aconteceu quando o ex-presidente decidiu transferir para Brasília a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e quis impor uma espécie de “filtro” nas produções audiovisuais brasileiras. Outro exemplo foi quando a artista e mulher trans Renata Carvalho e sua obra *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (2019) foram alvos de extrema violência com opressão e controle, causando o cancelamento do espetáculo em alguns festivais brasileiros⁴⁰. Esses episódios, bem como o corte de verbas destinadas aos incentivos de cultura e arte, que foram reduzidos ao mínimo para as artistas brasileiras e os artistas brasileiros, ampliaram e reforçaram um plano político que capturou e deturpou as forças e os projetos de nós, artistas.

A pandemia foi mais um cenário que colapsou nossos modos de fazer-pensar arte. E o que nos resta? Como seguir adiante vivendo de arte nesse Brasil que devora seu próprio povo? Como seguir dançando longe dos palcos e da rua? Como seguir dançando sem a presença do outro, que ao mesmo tempo, nos assiste e compõe junto com nossos trabalhos artísticos? Como experienciar processos de criação com arte ao mesmo tempo em que enfrentamos processos de uma sobrevivência de vida?

O estado de pausa forçado pela conjuntura social possibilitou que nós, artistas, pudéssemos recriar e reinventar nossas formas de existir na cena, no palco, na vida. Reconstruímos os modos de dançar, iluminar, atuar, ensaiar, do que fazíamos desde quando nós escolhemos e decidimos ser quem somos: artistas. A partir dessa perspectiva, abro os caminhos para narrar as experiências de três programas performativos: *Dispositivo bomba: desenhando cartografias em corpos feministas* e *Eu grito pelo fim da violência contra as mulheres*, nos quais pude reinventar os modos de fazer dessa pesquisa-criação, em virtude da pandemia; e, por último, *Conjurando novos modos de pensar-fazer programas performativos em contextos não*

⁴⁰ É importante registrar e citar como exemplo que, no ano de 2019, em Recife/PE, houve o cancelamento do espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* de Renata Carvalho, no Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, realizado pela APACEPE (Associação dos produtores de artes cênicas de Pernambuco).

performáticos, em que pude experienciar outra forma estética de pensar-fazer programa performativo.

As experiências que narro dos programas performativos neste capítulo e nos anteriores surgem a partir do conceito de experiência sugerido por Jorge Larrosa (2017), no qual propõe experiência como o tempo em movimento que produz acontecimento. Experiência como um lugar de travessia, deslocamento, que envolve mudança, acontece nos momentos de interrupção nos quais paramos, de fato, para observar e escutar. A experiência é um encontro, instaura possíveis brechas, possibilita marcas, produz afeto. Um espaço onde têm lugar os acontecimentos. A experiência nos transforma e nos converte em outra coisa.

A experiência é o que nos acontece, não o que acontece, mas sim o que nos acontece. Mesmo que tenha a ver com a ação, mesmo que, às vezes, aconteça na ação, não se faz a experiência, mas sim sofre, não é intencional, não está do lado da ação, e sim do lado da paixão. Por isso, a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição. [...] A experiência é sempre do singular, não do individual ou do particular, mas do singular. E o singular é precisamente aquilo do que não pode haver ciência, mas sim paixão. (LARROSA, 2017, p. 68).

Observo que nas experiências em que os automatismos perceptivos cotidianos são rompidos, inaugura-se um estado de vulnerabilidade em que as certezas que constituem a “sujeita” e o “sujeito” são questionadas e destituídas de seu caráter determinante. A experiência surge nos momentos de permissão e desprendimento de si, para que algo nos afete; para que algo nos tire dos nossos lugares esvaziados e massacrados de um cotidiano marcado por dinâmicas de relações de gênero, raça e classe.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2017, p. 24).

Tornar meu cotidiano poroso para os acontecimentos do mundo, é quando, de fato, abro meus sentidos, meus buracos, estímulo as porosidades do meu corpo. É quando, durante a ação do programa performativo, tenho a coragem de dar vazão a algo que me pede por expressão.

Quando leio o trecho acima de Larrosa, percebo como os modos de vida que operam neste “dragão América”, como escreve Audre **Lorde** (2019), não permitem que possamos nem suspender nossos automatismos. Talvez, de uma maneira romântica, acredito que essas experiências que Larrosa (2017) propõe são capazes de revelar aquilo que nos incomoda, que temos medo e, até mesmo, aversão. Compreender, muitas vezes, como as relações sofisticadas do poder atuam em nossas subjetividades necessita que paremos para entender aquilo que nos extermina. As experiências que me aconteceram durante os programas performativos possibilitaram que eu redesenhasse não somente o problema de pesquisa, como também aquilo a que queria, de fato, me dedicar e aprofundar nessa dissertação. As condutas dos policiais que narro no primeiro capítulo, ou os ataques que trago no programa performativo *COR (R) (P) O em Obras* e a própria pandemia são formas de interrupções que me possibilitaram repensar estratégias, desejos e narrativas. Foram acontecimentos que suspenderam e reativaram minha percepção.

Era uma conversa com uma mina branca
 Só uma conversa
 Com uma mina branca
 Só uma conversa
 Em uma conversa com uma menina branca
 Ela disse que sofre como eu e não teve pai que banca
 E eu que tive pai daqueles que sempre me cobra bença
 E quer meu bem-estar
 Por roubar meu próprio carro, fui dormir na tranca
 Eu tive uma conversa com uma menina branca e poucas
 E com 25, ela vendeu droga pra comprar umas roupa'
 E eu que vi com 13 meu primo tipo na vida loka
 Com 25, já teria 12 anos de boca
 Em uma conversa com uma menina branca
 Ela disse que odeia as cantada' no busão
 É nojento, eles passam a mão
 Que não anda mais de busão
 E a moça da área que foi abusada no busão
 Enquanto o caso tá em apuração
 Ainda é cobradora no busão

Na conversa com uma menina branca
 Ela que disse que já apanhou
 Que ninguém apoiou, que neguin' adorou
 Sim, que "neguin" adorou
 Lá na rua, facada no mano
 Podiam ajudar, mas ninguém encostou
 Ninguém quer ter culpa, se é que 'cê me entende
 "Neguin" tá morrendo e os "neguin" só olhou
 Tive uma conversa com uma menina branca
 E ela disse que sofreu bullying
 Que na infância, era geral junto e
 Que raça não era conteúdo e
 Que ela tinha vó preta e tudo e
 Brincava de pular o muro e
 Só uma vez que um não voltou
 Coincidência foi só a cor
 Na conversa com uma menina branca
 Eu disse que não era sobre ela
 Que se fosse individual
 Existia uns barraco e não tinha favela
 E ela disse que preferia
 Debater com uma mina preta
 Homens negros são violentos
 Quase sempre perdem a cabeça
 Ouvir aquilo me machucou
 Levantei a voz e senti a malícia
 Ouvir aquilo me machucou
 Levantei a voz
 Ouvir aquilo me machucou
 Levantei a voz e senti a malícia
 A conversa com a mina branca
 Acabou com ela chamando a polícia⁴¹

Trago esta música do *rapper* mineiro **Djonga** como um lugar de provocação sobre as experiências, pois gostaria de compreender sobre o porquê essas violências de poder – que são experiências – fazem com que somente a própria vítima reflita e indague sobre o sistema. Como provocar espaços e ativar mecanismos que possibilitem experiências que atravessem os alçózes? Por isso, reafirmo a necessidade de debater, por exemplo, sobre a branquitude, aprofundar pesquisas sobre masculinidade tóxica e a cisgeneridade (*MIRMÃ, COMO A GENTE REDIMENSIONA ESSA DIMENSÃO HERDADA PELA COLONIALIDADE?*)⁴².

⁴¹ Esta letra é da música *Conversa com uma menina branca* do rapper mineiro Djonga, faz parte do seu último álbum, *O dono do lugar*, lançado em 2022. A letra da música está disponível em: <[conversa com uma menina branca - Djonga - LETRAS.MUS.BR](https://letras.mus.br/djonga/conversa-com-uma-menina-branca)>.

⁴² Anotei esta frase aleatoriamente, em momentos de insight, no meu diário de bordo, durante o processo dessa pesquisa-criação. Lembro que anotei essa frase quando estava imersa nas leituras de Audre Lorde, bell hooks, Patrícia Hill Collins e nas músicas do álbum *O dono do lugar*, de Djonga.

Deixar que a palavra “experiência” nos venha à boca (que tutele nossa voz, nossa escrita) não é usar um instrumento, e sim colocar no caminho, ou melhor, no espaço que ela abre. Um espaço para o pensamento, para a linguagem, para a sensibilidade e para a ação (e, sobretudo, para a paixão). Porque as palavras, algumas palavras, antes que se desgastem ou se fossilizem para nós, antes de permanecerem capturadas, também elas, pelas normas do saber e pelas disciplinas do pensar, antes que nos convertam, ou as convertamos em parte de doutrina ou de uma metodologia, antes que nos subordinem, ou as subordinemos a esse dispositivo de controle do pensamento que chamamos de “investigação”, ainda podem conter um gesto de rebeldia, um não, e ainda podem ser perguntas, aberturas, inícios, janelas abertas, modos de continuar vivos, de prosseguir, caminhos de vida, possibilidades do que não se sabe, talvez. (LARROSA, 2017, p. 75).

Pensar a experiência como um espaço propositivo que possa sensibilizar as relações humanas e, ao mesmo tempo, acione mecanismos que não contribuam com as mesmas lógicas/violências de controle. Repito: *MIRMÃ, COMO A GENTE REDIMENSIONA ESSA DIMENSÃO HERDADA PELA COLONIALIDADE?*

Antes de iniciar o relato das experiências dos programas performativos *Dispositivo Bomba: desenhando cartografias em corpos feministas*, *Eu grito pelo fim da violência contra as mulheres* e *Conjurando novos modos de pensar-fazer programas performativos em contextos não performáticos*, proponho um jogo de perguntas para essas reinvenções artísticas, que serve como forma de construir uma cartografia conceitual e criar uma conexão/elo entre os trabalhos. São perguntas que derivam, como: que danças sobrevivem a uma crise sanitária? Como me manter viva nesses sistemas em tempos pandêmicos? Como instaurar micros devires revolucionários na produção dos programas performativos dentro da minha casa? Como criar narrativas de afeto que não escapem dos olhos de quem assiste em uma tela? Isso é possível? Como criar relações – estar juntas –, dançar juntas, através dos dispositivos com telas? Quando haverá a possibilidade de nos tocarmos livremente? Quais são as relações que serão estabelecidas entre o convívio social depois do isolamento? E o trauma e possíveis medos que irão afetar essas relações? Quando poderemos tocar e sentir o outro livremente dessas angústias pós-pandemia? Por quanto tempo nossos corpos irão conseguir sobreviver diante do isolamento social?

O jogo de perguntas é sugerido a partir da metodologia *Jogo das perguntas: o modo operativo “and” e o viver juntos sem ideias*, dos pesquisadores Fernanda Eugênio e João Fiadeiro (2013). A metodologia constitui-se a partir de um jogo em espiral, de improvisação em tempo real e de modos relacionais. A consistência e as regras desse jogo se dão a partir das experiências que nos acontecem e do que é vivenciado e partilhado no tempo presente. As regras não são baseadas somente em coerências. Talvez, não haja nem espaço para habitar a coerência nesse jogo das perguntas. Como os autores escrevem, “um jogo que só acontece porque deixamos de nos ocupar em ‘saber por que’ e nos concentrarmos em ‘saborear o quê’, desdobrando ‘a que sabe’ o acontecimento” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013, p. 223).

Não há também pretensão em responder de modo afirmativo as questões colocadas no jogo, e sim respondê-las com outras novas perguntas. O que move o jogo são os fluxos ininterruptos de inquietações e desejos. Um método e um modo que permite experimentar o ato criativo individual. Este laboratório metodológico me permite adentrar tanto no tempo do presente, como me atentar às questões que surgem para as novas criações de danças em tempos de pandemia.

Um dos conceitos-ferramenta que é utilizado nesse jogo é sobre como os acidentes que nos interrompem, nos tiram de uma zona de conforto, muitas vezes, de lugares esvaziados, nos convocam como um tipo de inquietação que nos leva a detonar processos de criação e reconfigurar nossos modos de fazer. Isto é: como a pandemia provocou e acionou detonadores que puderam recriar outros modos de sobrevivência com arte? De um modo violento e abrupto, acredito, a pandemia possibilitou esses detonadores para pensarmos em formas de conjurar nossas existências artísticas nesse futuro virtual.

Outro conceito-ferramenta que me deparo junto com o jogo das perguntas é o que os autores chamam de o “viver juntos”, que está conectado com uma ideia de que juntos é o modo que conseguiremos elaborar tarefas, pensar ou não em futuros utópicos, criar planos comuns. Na pandemia, esse “viver juntos”, mas separados por telas e fronteiras, possibilitou que a classe artística pudesse estar mais conectada e conseguisse conjurar estratégias e planos de sobrevivência para a classe trabalhadora da arte. Os autores propõem que “é no ‘juntos’ que se re-para e repara” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013, p. 225).

Por último, me deparo com o que os autores Fernanda Eugênio e João Fiadeiro escrevem sobre o Mapa do Como, que é construído por uma tática que sempre pretende desviar das respostas, possibilitando que nós possamos viver e habitar no como-fazer. Percebo que quando nós, artistas, nos lançamos nesses outros modos de fazer arte, no momento de isolamento, não sabíamos se iria dar certo; ainda não havia respostas e resultados obtidos, entretanto, fomos desenhando cartografias nas quais o como-fazer era a força motriz dos nossos trabalhos artísticos reinventados nessa pandemia.

Fazer o Mapa do Como acontece somente na medida em que somos capazes de interrogar o que “convém” à própria operação a fim de executá-la. Viver e habitar com franqueza o Mapa do Como só é possível se, no terreno e com ele, nos dispusermos a descobrir, a cada vez, os materiais a serem acionados (palavra, corpo, imagem etc.), onde os vamos situar (num teatro, numa galeria, numa interface audiovisual, fotográfica, presencial, etc.) e qual sua temporalidade (a do instante, a da duração, qual duração, etc.). (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013, p. 223).

3.1 *DISPOSITIVO BOMBA: DESENHANDO CARTOGRAFIAS EM CORPOS FEMINISTAS*

A videoarte *Dispositivo Bomba: desenhando cartografias em corpos feministas*⁴³ foi pensada como produção audiovisual, em virtude da pandemia. Foi produzida junto com os artistas olindenses Gabriela Holanda e Thiago Neves e orientada pela professora-artista-pesquisadora Daniela Guimarães, a mesma que orienta essa pesquisa-criação. Realizada através de projeto que contou com um pequeno recurso financeiro do Edital TESSITURAS – Apoio à Extensão na Pós-Graduação, realizado pela Proext junto à Universidade Federal da Bahia (UFBA). Aprovado no ano de 2020, só pode ser realizado em fevereiro de 2021, devido ao atraso do pagamento.

⁴³ Disponível na plataforma do YouTube: [Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas - YouTube](#)

A videoarte possui três minutos. Cada minuto corresponde a um diferente programa performativo que narro no segundo capítulo dessa pesquisa-criação, que são: *MÁQUINAS DE RABA*, *EMPIRULITAR-SE* e *COR (R) (P) O em Obras*. Os três programas foram desenvolvidos e criados a partir de contextos anteriores à pandemia, que envolviam rua, aglomeração, relação e contato com outras e outros.

Figura 10 – Imagem de minutos antes de iniciar as gravações da videoarte *Dispositivo Bomba: desenhando cartografias em corpos feministas*, janeiro de 2021, Janga - Paulista/PE.



Fonte: Imagem de Marcela Aragão, retirada de sua própria rede social, *Instagram*.

Como mencionado no segundo capítulo, os programas performativos foram pensados, inicialmente, em estruturas que aconteciam em tempo real, possuindo a característica da efemeridade, na relação da presença. Aconteciam entre as camadas do toque, calor, proximidade e aglomeração. Com a pandemia, me deparei com o desafio de criar programas performativos em uma sociedade que estava se configurando pelo medo do toque, da proximidade, da invasão do espaço do outro. Então, retomo: como criar programas performativos que possibilitassem ainda insurgências poéticas?

Quando escolho os programas performativos como possibilidade estética, tenho a intenção de inventar, ao meu modo, relações permeáveis e abertas entre as ações e o transeunte-espectador. Os afetos que movem os programas performativos possibilitam a transformação do espaço, da própria criação dos programas e do espectador desavisado. Entendo, assim, que a obra artística nunca se encerra nela mesma, pois a obra continua em processo de transformação nos corpos daqueles que foram capturados pelas potências indomáveis. Então, como me relacionar com a outra ou o outro estando longe?

Observo a possibilidade que encontrei de transformar o compartilhamento dos programas performativos através da videoarte, permitindo a expansão das várias camadas que existem em um trabalho artístico. Por exemplo, pensar a relação com a câmera, os diversos ângulos que ela possibilita, ou até mesmo como ela modifica o estado de corpo dos transeuntes e da cena em que o programa performativo acontece. Tudo isso vai gerando e construindo inúmeras narrativas para a própria criação dos programas performativos.

Me deparei com o processo de edição e suas infinitas possibilidades de (re)criar somente uma tomada da filmagem (ação). Modificar velocidade, intensificar cor da cena, borrar o que já é estabelecido, entre tantas outras. O processo de edição para nós, dançarinas e dançarinos, apresenta modos de construir outra coreografia. Conseguimos decupar o que não queremos dizer e focar no que queremos enfatizar. Sobre a edição, a pesquisadora de dança Daniela Guimarães⁴⁴ (2012) escreve:

⁴⁴ Daniela Guimarães, além de orientadora dessa pesquisa-criação, é também professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA (2017/2012). Docente permanente do PPGDANÇA/UFBA e PRODAN. Líder do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN.

A ação de improvisar é conectada aqui à ação de um editor de imagens na timeline, ou seja, às escolhas que se realiza para a composição de imagens visuais e sonoras no ato da criação. Metaforicamente, neste estudo, editor e improvisador agem da mesma maneira ao criar suas composições. (GUIMARÃES, 2012, p. 74).

No processo de edição do *Dispositivo Bomba: desenhando cartografias em corpos feministas*, destacamos o som de buzina de uma moto e os olhares de alguns homens transeuntes que me julgavam, ao mesmo tempo em que flertavam com meu corpo coberto por um biquíni; repetimos diversas vezes as cuspidas dos diversos pirulitos enfiados em minha boca, como também capturamos em vários ângulos o momento em que enfiava os próprios pirulitos na boca; ampliamos um recorte sob minha costelas para destacá-las e enfatizar a sensação de sufocamento.

As infinitas possibilidades com que me deparei a partir dessa nova forma de criar me impulsionaram também a pensar sobre a materialidade não-efêmera dos programas performativos. Ter a oportunidade de revisitar e assistir como espectadora da minha própria criação suscita novos disparadores para meu fazer artístico.

Figura 11 - Filmagem do programa performativo *COR (P) (R) O EM OBRAS*, janeiro de 2021, praia de Zé Pequeno - Olinda/PE.



Fonte: Foto de Thiago Neves.

Retomo algumas perguntas que vomitei no início dessa pesquisa-criação, e que, talvez, façam mais sentido agora, pois, para mim, são perguntas que têm a necessidade de se reafirmar e perguntar várias vezes: como instaurar micros devires revolucionários na produção dos programas dentro da minha casa? Como criar narrativas de afeto que não escapem dos olhos de quem assiste em uma tela? Isso é possível? Como criar relações – estar juntas –, dançar juntas, através dos dispositivos com telas? Por quanto tempo nossos corpos irão conseguir sobreviver diante do isolamento social?

Lanço-me novamente nos jogos das perguntas e sou provocada por outras inquietações que acabam de me interromper: como possibilitar/mover/criar dispositivos que possibilitem políticas de encontro e afeto em uma sociedade em estado de guerra? Como instaurar políticas de encontro na criação dos programas performativos através das/com telas virtuais? É possível criar levantes virtuais que possam estilhaçar nossas telas e instaurar narrativas micropolíticas em nossas casas?

A partir dos relatos das experiências que me atravessaram durante a pesquisa da produção dessa videoarte, abro um parêntese nesse fluxo, junto com uma pausa, que me leva a uma reflexão: será que esse novo modo que nós encontramos para reinventar nossas existências é apenas um *looping* frenético que o capitalismo nos impõe e obriga para sempre estarmos capturados como massa de manobra?

Acredito que a pandemia seria este acontecimento em que a humanidade é forçadamente interrompida, e que poderíamos tentar escrever uma outra história, forjar outras maneiras de habitar a Terra. Entretanto, sou sugada por um pessimismo e questiono sobre essas produções frenéticas que tivemos que nos adentrar para nos manter vivos nessa sociedade em tempos de pandemia.

O historiador Achille **Mbembe**⁴⁵ (2021), no texto *O direito universal à respiração*, questiona essas relações digitais que foram ainda mais intensificadas com o confinamento, e afirma que estamos vivendo em ilusões:

⁴⁵ Achille Mbembe é historiador camaronês, filósofo, pesquisador e professor universitário.

Acredita-se que, por meio do digital, o corpo de carne e osso, o corpo físico e mortal, será aliviado de seu peso e de sua inércia. Ao final desta transfiguração, ele poderá finalmente atravessar o espelho, subtraído à corrupção biológica e restituído ao universo sintético dos fluxos. Isto é uma ilusão: assim como dificilmente haverá humanidade sem corpo, a humanidade também não poderá conhecer a liberdade sozinha, fora da sociedade às custas da biosfera. Precisamos recomeçar de outro lugar, já que, para nossa própria sobrevivência, é imperativo restituir a todo vivo (incluindo a biosfera) o espaço e a energia de que precisa. Em sua vertente noturna, a modernidade terá sido, do começo ao fim, uma guerra interminável travada contra o vivo. E ela está longe de terminar. A sujeição ao digital constitui uma das modalidades desta guerra, que conduz diretamente ao empobrecimento do mundo e à dessecação de grande parte do planeta. (MBEMBE, 2021, p. 4).

A partir disso, não consigo afirmar, nem tão pouco chegar em uma conclusão precipitada, afinal de contas, ainda estamos vivendo um momento de transição da pandemia. Então, decido, por agora, continuar no fluxo e no exercício de uma escuta ativa e reflexiva através do jogo das perguntas.

3.2 *EU GRITO PELO FIM DA VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES*

Abro caminhos com o programa performativo *Eu grito pelo fim da violência contra mulheres*, um programa criado junto com a COLETIVA, realizado quando estávamos, literalmente, confinadas, pois era o momento da pandemia em que só podíamos sair das nossas casas para realizar necessidades básicas, como ir ao supermercado e/ou farmácia.

A quarentena teve um número elevado de feminicídios e violência doméstica tanto no Brasil, como em toda América Latina. Diante dessa crise, decidimos criar uma ação que consistia em colocar um pano na frente da sua casa, na sua varanda, na sua janela, com os dizeres: “Eu grito pelo fim da violência contra mulheres”. Fizemos uma campanha através das redes sociais, convocando mulheres (cis e trans) para fortalecerem esta rede.

Colocar um pano com esses dizeres foi/é uma forma simbólica de sinalizar que aquele lar está aberto para receber e acolher alguma mulher que esteja sofrendo ou necessitando de alguma ajuda. Sabemos que há um contexto diverso de lares de mulheres. Muitas precisam ficar omissas e se calar diante de situações de violências ou abusos, pois são dependentes (alguns casos, emocionalmente; outros, financeiramente) dos seus opressores. Inclusive, pelas minhas vivências de militância, escutei muitas mulheres que não se sentiam seguras em ligar para polícia, pois muitos retornos não eram efetivos. Então, criar espaços que possam oferecer uma acolhida e escuta são possibilidades de praticarmos lutas contra os sistemas de poder.

Figura 12 - Programa performativo *Eu grito pelo fim da violência contra mulheres*, abril de 2020, Morro da Conceição – Recife/PE.



Fonte: Foto de Rebeca Gondim.

Figura 13 - Programa performativo *Eu grito pelo fim da violência contra mulheres*, abril de 2020, Altinho – Recife/PE.



Fonte: Foto de Marcela Felipe.

Figura 14 - Programa performativo *Eu grito pelo fim da violência contra mulheres*, abril de 2020, Várzea – Recife/PE.



Fonte: Foto de Natalie Revorêdo.

Relembro que, anteriormente ao processo dessa ação, não sabíamos o que fazer diante do cenário pandêmico e violento. Então, foi o momento em que nós, da COLETIVA, pudemos mais dialogar. Para mim, o diálogo circunscreve uma instância necessária na condução de nossas lutas e vidas. Foi extremamente importante naquele momento tão difícil e delicado em que estávamos, assim como será em outros que virão. Acredito que o diálogo é também um lugar de risco, por isso, ele é tão difícil de ser realizado, e quando trago a palavra risco é no sentido de que é necessário criar movimentos de escuta para realizar um diálogo. Considero que esse processo de escuta nos diálogos é um lugar em que nem todas as pessoas se colocam disponíveis para estar-ocupar, pois envolve muita disponibilidade, presença e interesse. Como vivemos em tempos digitais, em que consumimos somente aquilo que desejamos, e que, por exemplo, um *reels*⁴⁶ de até um minuto já é algo suficiente para preencher nossa curiosidade, então, o que resta de interesse no diálogo?

Participar desses processos foi algo que nunca pude imaginar que um dia iria vivenciar – a construção de um trabalho artístico sendo realizado dessa forma. A primeira questão que surge é a respeito do contato com o outro longe das cenas, do palco, que sempre foi algo importante para mim. Então, conseguir estabelecer conexão a partir de outro modo de pensar-fazer criação, até então, para mim, era impensável. Entretanto, vivenciar esses programas performativos foi essa quebra das certezas que, até aquele momento, estavam sendo consolidadas há um tempo no meu fazer artístico.

Com o contexto da pandemia, os trabalhos artísticos tiveram que repensar suas formas de criação através da produção audiovisual, o que implicava entender como perpassam as relações de criação (na) e (para) a tela, na imersão do corpo que performa em novas dimensões de espaço e tempo, fazendo surgir novas sensibilidades, poéticas e estéticas para os programas performativos, sobre os quais debruço essa minha pesquisa-criação. A produção e criação desses trabalhos artísticos realizados na pandemia possibilitou não somente a construção de outro

⁴⁶ O *reels* é uma ferramenta utilizada pela plataforma *Instagram*, no qual você pode publicar mini conteúdos em vídeo de até um minuto.

olhar estético e sensível sobre eles como tornou possível o compartilhamento dessas criações em diferentes e novos territórios ainda não alcançados.

Nessa perspectiva, Ailton **Krenak**⁴⁷, em seu livro *O amanhã não está à venda* (2020), discute sobre a pandemia e todas as questões e mudanças que estão circunscritas a nesse novo modo de existir, e afirma que não podemos adiar o futuro, ele é aqui e agora, e que não fiquemos à espera de uma normalidade. Então, refletir sobre a dança nesses novos modos é pensar também sobre outros agenciamentos, curadorias, gestões, no aqui e agora.

Retorno aqui com o jogo das perguntas e sou tomada por novas questões que reverberam após narrar as experiências desses trabalhos artísticos: que danças de contágio circunscrevem o agora? Quais danças e corporeidades movem/vibram nesse tempo do agora? Quais são aquelas que consigo partilhar? Quais são aquelas que sempre retornam e se mantêm em um fluxo ininterrupto de inspirações? Quais são as danças que são capazes de quebrar/furar/estilhaçar/perfurar as telas e os sentidos que ainda nos restam nesta vida “pós-pandêmica”?

3.3 CONJURANDO NOVOS MODOS DE PENSAR-FAZER PROGRAMAS PERFORMATIVOS EM CONTEXTOS NÃO PERFORMÁTICOS

Abro este programa performativo com a ideia e o pensamento do verbo conjurar⁴⁸. Conjurar é nada mais que forjar, criar, manipular (**RAMOS**, 2021). Mesmo vivendo em um Brasil que normaliza 700 mil mortes em uma pandemia; banaliza as mortes e desumaniza os corpos de mulheres negras e homens negros; fortalece o epistemicídio de sujeitas e sujeitos negros nas universidades; manipula discurso de

⁴⁷ Ailton Krenak é um líder indígena, professor, ambientalista e filósofo.

⁴⁸ O pensamento e o verbo conjurar me inspiraram por meio dos Estudos para Conjura proposto pela professora, pesquisadora e artista da dança Luciane Ramos. “Estudos para Conjura foram uma série de encontros abertos ao público e gratuitos com os profissionais referência da dança, teatro e performance e das ciências humanas, com pesquisas e práticas ligadas às discussões das estéticas e políticas afro-diaspóricas.” (RAMOS, 2021). Disponível em: <[ESTUDOS PARA CONJURA | Luciane Ramos-Silva](#)>.

ódio contra os corpos subordinados; mesmo vivendo em todo esse Brasil banhado por água vermelha, ainda acredito que há possibilidade de conjurar novas formas de (re)existir nesse país, atravessado por tantos traumas, marcas e cicatrizes.

Figura 15: Homenagem coletiva e roda para mulheres da dança popular realizada pelo 25º Festival de Dança do Recife, novembro de 2022, Salão Nobre do Teatro de Santa Isabel - Recife/PE.



Fonte: Foto de Marcos Pastich.

Hoje, estou como chefe do Setor de Dança da Fundação de Cultura da Cidade do Recife. No ano de 2022, pude estar à frente desde a construção do pensamento curatorial até a realização do 25º Festival de Dança do Recife⁴⁹. O Festival é um momento consolidado pela cidade e os artistas da dança contemporânea, entretanto, sempre foi questionado pela classe artística da dança popular, danças urbanas e dança de salão. Proponho, como abertura dessa possível conclusão, a foto da homenagem coletiva para as mulheres da dança popular porque são formas de

⁴⁹ A programação do 25º Festival de Dança do Recife pode ser visualizada pela plataforma do *Instagram*. Existe uma aba de destaque com o nome do próprio Festival, onde se pode conferir tudo o que foi produzido pelo Festival. Link: [Cultura do Recife \(@culturadorecife\)](https://www.instagram.com/cultura_dorecife/) • Fotos e vídeos do Instagram

conjuras nesta cidade que ainda valoriza as danças europeias.

Durante a construção do pensamento curatorial, fui movida pelos direcionamentos da minha ex-chefa, Ivana **Motta**⁵⁰, com a qual pude construir reflexões e questionamentos sobre: quantas artistas negras e negros estavam compondo as programações dos anos anteriores do Festival de Dança do Recife? Quantas artistas negras e negros ocuparam lugares de fala através das mesas de debates que possuíam as edições anteriores do Festival de Dança do Recife? Quais os lugares de poder, como o espaço da curadoria, foram ocupados por artistas negras e negros? Quantos artistas trans estavam compondo as programações das outras edições do Festival? Quantas artistas trans ocuparam lugares de fala através das mesas de debates das programações anteriores do Festival de Dança do Recife? Quais os lugares de poder, como o espaço da curadoria, foram ocupados por artistas trans? Quais danças circulam na programação do Festival de Dança do Recife dentro dos equipamentos culturais?

As perguntas feitas desta maneira podem parecer prolixas, mas, desde o primeiro capítulo, venho ressaltando que é urgente e necessário dividi-las para que possamos compreender as múltiplas formas de opressão. Através de um pequeno mapeamento⁵¹ das edições anteriores, pude observar como o Festival de Dança do Recife reforçou, durante muito tempo, escolhas estéticas eurocêntricas, concentrando grande parte de sua programação em danças embranquecidas e feitas, sobretudo, por pessoas brancas. Portanto, ocupando meu espaço de privilégio, como gestora de dança, programadora e curadora, como poderia, de fato, criar mecanismos para que o Festival pudesse empretecer toda sua programação?

No primeiro capítulo dessa pesquisa-criação, pude compreender que criar narrativas aliadas ao pensamento feminista negro, é algo que não se encerra nas linhas que escrevo aqui. Para criar narrativas aliadas ao pensamento feminista negro, é necessário borrar as frentes teóricas e ir ao encontro de movimentos insurgentes. Movimento, para mim, é prática, conjura, fazer, ação. É quando me deparo com

⁵⁰ Ivana Motta é artista-pesquisadora da dança e gestora cultural. Desenvolve pesquisas com o pensamento da dança aliado à perspectiva negra decolonial. Reverencio e trago o nome de Ivana como forma de conectar ainda mais com o pensamento trazido no texto de Ângela Figueirêdo (2020), no qual a autora vai reverenciando todas as mulheres que atravessaram sua construção para uma *Epistemologia INSUBMISSA feminista negra decolonial*.

⁵¹ O pequeno mapeamento foi realizado através das pesquisas dos folders das edições anteriores do Festival de Dança do Recife.

pequenas estruturas que podem ser redesenhadas com outros *modus operandi*.

Realizar uma homenagem coletiva com essas onze mulheres é uma das formas de conjurar outras narrativas dentro de um sistema patriarcal, misógino e machista. Conjurar aqui, hoje, nessa dissertação, é desafiar-se a criar a possibilidade de outros mundos. É compreender que as lutas dessas mulheres já existem e estão sendo conjuradas há muito tempo. Reconhecer os lugares de fala e das ações micropolíticas em toda a luta macropolítica são também formas de furar/estilhaçar as estruturas de poder. Abrir a roda com essas doze mulheres para reconhecermos suas pautas como possíveis brechas, restrições, interrupções, afrontamentos, rachaduras foi uma ação de levante.

A roda que abrimos foi para ouvir, sentir, prestigiar. É compreender como as histórias e narrativas dessas mulheres produziram e continuam produzindo possibilidades de conjuras. Convoquei para essa grande roda de homenagem coletiva: Adriana do **Frevo**, Betânia Salustiano, Conceição dos **Prazeres**, Dadinha **Gomes**, Gaby **Conde**, Iaci **Silva**, Leilane Nascimento, Lucélia Albuquerque, Lucicleide **Maria**, Marize Félix, Vilma **Carijós** e Zenaide **Bezerra**⁵².

⁵² Essas foram as mulheres que escolhemos para homenagear coletivamente no 25º Festival de Dança do Recife. Adriana do Frevo é dançarina, coreógrafa, arte-educadora, professora de Frevo. Graduada em Pedagogia, graduada em Licenciatura em História, na FUNESO/UNESF. Betânia Salustiano é bailarina, coreógrafa, vice-presidente do Maracatu Piaba de Ouro, professora de Dança Popular e faz parte do primeiro cavalo-marinho somente de mulheres, Flor de Manjerona. Conceição dos Prazeres é mulher negra, produtora e ativista cultural, coreógrafa, bailarina, cantora, arte-educadora, uma das detentoras do axé do Quilombo dos Prazeres. Dadinha Gomes é passista de frevo desde 1992, artista da dança, professora de danças populares, coreógrafa, artesã e diretora da Escola Viradança – Escola de Dança do Maracatu Nação PE. Gaby Conde é mulher negra, feminista, arte-educadora, contramestra de capoeira angola, iniciou sua prática com a capoeira e com as danças populares do nordeste em 1992. Iaci Silva, é presidenta do caboclinho Canindé do Recife, fundado em 1987; entrou no Canindé ainda adolescente, local onde morou com sua madrinha Juracy. Assumiu a presidência após a morte da grande líder Juracy Simões, em 2015. Leilane Nascimento é brincante-quadrilheira, coreógrafa, pesquisadora da cultura popular. É diretora artística e coreógrafa da Quadrilha Junina Raio de Sol e do Grupo Matulão de Dança. Lucélia Albuquerque é membro-fundadora do Instituto Brasileiro do Frevo, e fundadora, professora, passista e coordenadora pedagógica do Grupo de Pesquisas e Ações em Frevo Guerreiros do Passo, a partir de onde investiga o universo da mulher no passo. Lucicleide Maria é filha de coquista, comunicadora social pela Rádio Comunitária Alternativa FM da AMUNAM. Vem desenvolvendo suas habilidades como musicista do Maracatu Feminino Coração Nazareno, o primeiro e único maracatu do mundo na categoria Baque Solto, do Grupo Cultural Feminino Flores do Coco e Ciranda das Flores da Amunam. Marize Félix é mãe, pedagoga, vice-presidenta da Gigantes do Samba e contribui ativamente na agremiação desde criança. Vilma Carijós é mulher afro-indígena, presidenta do Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, atua como mestra da Cultura Popular, por meio das danças afro, dança popular e gerenciando as ações da Cia. de Dança Daruê Malungo, do Maracatu Nação Estrelar e do Bloco Afro Daruê Malungo. Zenaide Bezerra é passista de frevo desde os 8 anos de idade, reconhecida como patrimônio vivo pela prefeitura da cidade do Recife. Hoje, continua dançando com os seus 73 anos de idade.

DANÇAS INSURGENTES: EXPERIENCIANDO OUTROS TERRITÓRIOS EM MOVIMENTO foi o tema que propus para o 25º Festival de Dança do Recife. Pensamentos. Territórios. Modos. Experiências. A proposta do Festival de Dança era pensar em uma plataforma que convocasse experiências que inaugurassem-friccionassem-subvertessem os modos de pensar-fazer dança. Foi abrir o diálogo para experiências que possibilitassem outras formas de relação do festival com a própria dança. Expandir e ocupar novos territórios com dança. Os mecanismos que conjurei para a realização do Festival foram elaborados a partir dos modos de pensar-fazer programas performativos.

Como programas performativos podem orientar a organização de eventos científicos na área de artes na busca por outras éticas e dramaturgias para a troca de ideias e experiências? Como criar eventos baseados em programas performativos pode possibilitar a busca por outras cenas acadêmicas? E (mesmo que constrangedoramente básico, mais uma vez), para além da intencionalidade dos agentes e da auto nomeação, o que constitui em “cena”? O que faz com que um acontecimento seja ou torne-se performativo? (FABIÃO; ALCURE, 2020, p. 187 e 188).

Convoco o Festival de Dança do Recife como um possível desdobramento de toda a construção do pensamento dessa pesquisa-criação, pois, ao longo da pesquisa, compreendi que os programas performativos poderiam expandir e transbordar para outros fazeres em minha vida. Quando Fabião e Alcure (2020) escrevem acima como os programas performativos podem conduzir outras éticas e dramaturgias para outras formas de produzir arte, relaciono diretamente com o processo vivenciado no Festival de Dança do Recife. O ato de partilhar fazeres poéticos, políticos e propositivos pode estar diretamente conectado com a própria criação dos programas performativos, ou até mesmo com como o pensamento produzido pelos programas podem borrar outros fazeres artísticos.

É importante referenciar também que, para essa grande roda de mulheres, pude convidar como mediadora Lara Campos, uma artista da dança e do teatro, arte-educadora e produtora cultural. Integrante e brincante do Caboclinho 7 Flexas do Recife, desde 2004.

Não consigo responder até o presente momento sobre até onde os programas performativos que narrei nessa pesquisa-criação foram modos, de fato, que puderam friccionar todas as relações de opressão entre gênero, raça, classe. Talvez, não consiga dimensionar os lugares que foram movidos e afetados por estes programas performativos, mas acredito que pequenas brechas e centelhas foram levantadas em sua menor dimensão.

Mesmo não conseguindo mensurar os lugares afetados, a criação desses programas performativos me levou a pensar e criar um festival de dança, do qual resultaram materiais concretos sobre como conjurar outras rotas e levantes e, talvez, não permanecer com narrativas opressoras e discriminatórias.

Criar um edital com políticas afirmativas; convidar uma mulher trans e preta e um homem preto periférico para compor a curadoria⁵³; selecionar quase setenta por cento da programação dos espetáculos e produção audiovisual feitas por pessoas pretas; abrir o Festival na rua, com danças urbanas, feitas por mulheres e homens pretos e periféricos (durante muitos anos, o Festival consolidou sua abertura em teatros convencionais e com danças legitimadas pela classe acadêmica); selecionar uma programação em que se valorizasse as danças populares, danças de matrizes africanas e danças periféricas; propor uma roda e homenagem coletiva com onze mulheres da dança popular, em sua grande maioria, mulheres pretas e periféricas; propor, como encerramento do Festival, uma batalha de passinho somente com mulheres, atribuindo a perspectiva de valorizar a cultura do brega *funk*, vindo das comunidades da Região Metropolitana do Recife; tudo isso foi pensado e realizado.

Tudo que escrevo acima foram acontecimentos vivenciados pelo 25º Festival de Dança do Recife; são formas que posso mencionar e compreender como conquistas a partir dos desdobramentos dessa pesquisa-criação. Quando vou escrevendo, essas resoluções me soam como algo panfletário, mas aprendi com Gaby **Conde**, no dia da homenagem e roda das mulheres, que é necessário celebrar, reconhecer e valorizar nossas conquistas.

⁵³ Iara Izidoro é performer, artista visual e coreógrafa. Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (Brasil), dedica-se à integração de linguagens artísticas, tendo o corpo como catalisador de questões. Okado do Canal é rapper, bboy, arte-educador, ator, atuante na Favela do Canal, Zona Norte do Recife, e na cena hip-hop recifense. Os dois foram curadores escolhidos para compor a equipe curatorial do 25º Festival de Dança do Recife.

Por último, narro um rompimento que aconteceu durante o Festival de Dança do Recife. Selecionamos a exposição *Centelha*, da artista recifense Bruna Mascaro⁵⁴, segundo a qual a obra:

[...] fricciona questões de gênero em um exercício de cozinhar invenções e modulações do sistema operatório. A exposição evoca aspectos como esgotamento e crise que, ao mesmo passo que são elementos de um afogamento, são ações que revelam outros desejos e deveres. (MASCARO, 2021).

Propus essa exposição como um momento de ruptura, pois durante muitos anos existiu uma exposição fixa dentro do Centro de Formação Hermilo Borba Filho. Era uma exposição que trazia as obras do escritor, pesquisador e dramaturgo Hermilo Borba Filho, a menina dos olhos do gestor do Centro de Formação Hermilo Borba Filho. Entretanto, como a proposta do Festival consistia em realizar uma exposição, decidimos que seria necessário ocupar aquele espaço com outras exposições, pois o Centro de Formação Hermilo Borba Filho tem o intuito, desde sua concepção, de promover ocupações e movimentar o espaço com outras propostas artísticas.

Como o escritor Hermilo Borba Filho sempre foi o “queridinho” para o gestor do equipamento cultural, houve resistências e lágrimas com a decisão de retirar as obras de Hermilo Borba Filho e expor a obra *Centelha*. Esse movimento de rompimento é, para mim, uma forma concreta de redimensionar os lugares enrijecidos ocupados pelos poderes de homens brancos e privilegiados. *Centelha* foi, de fato, um lugar inquieto e de revide frente às estéticas burguesas e embranquecidas na arte. *Centelha* foi uma derrubada na casa do “sinhô”.

⁵⁴ Bruna Mascaro é artista da dança, capoeirista, pesquisadora, professora e produtora cultural. É formada em Licenciatura em Dança pela UFPE e mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA/UFBA). Bruna é também minha parceira e integra a COLETIVA.

Figura 16 - Exposição *Centelha*, de Bruna Mascaro, novembro de 2022, Centro de Formação Hermilo Borba Filho, Recife Antigo - Recife/PE.



Fonte: Foto de Bruna Mascaro.

Figura 17 - Exposição *Centelha*, de Bruna Mascaro, novembro de 2022, Centro de Formação Hermilo Borba Filho, Recife Antigo - Recife/PE.



Fonte: Foto de Bruna Mascaro.

Para aquelas entre nós que vivem na margem
de pés sobre limites constantes da decisão
crucial e solitária
para aquelas entre nós que não podem se dar ao luxo
de abrir a mão dos sonhos de ter escolhas
que amam em vãos de portas indo e vindo
nas horas entre os amanheceres
olhando para dentro e para fora
ao mesmo tempo antes e depois
em busca de um agora que possa cultivar
futuros
como pão nas bocas de nossos filhos
para que os sonhos deles não reflitam
as mortes dos nossos;
Para aquelas de nós
que fomos marcadas com o medo
como uma linha tênue no meio de nossas testas
aprendendo a sentir medo desde o leite materno
pois com essa arma
essa ilusão de alguma segurança a ser encontrada
esperavam nos silenciar com seus pés pesados
Para todas nós
este instante esse triunfo
Nós nunca estivemos destinadas a sobreviver.
E quando o sol nasce nós temos medo
de que não dure
quando o sol se põe nós temos medo
de que ele não levante de manhã
quando nossas brigas estão cheias nós temos medo
da indigestão
quando nossas barrigas estão vazias nós temos medo
de nunca vir a comer outra vez
quando somos amadas nós temos medo
de que o amor desapareça
quando estamos sozinhas nós temos medo
de que o amor nunca volte
e quando falamos nós temos medo
de nossas palavras não serem ouvidas
nem bem-vindas
mas quando estamos em silêncio
ainda estamos com medo
Então é melhor falar
lembrando
nunca estivemos destinadas a sobreviver
(LORDE, 2020, p. 82 e 83).

Não há nada extraordinário e novo realizado no 25º Festival de Dança do Recife, nem tão pouco nas outras criações dos programas performativos que narro nos capítulos anteriores, mas existe algo que deságua em lugares de experimentação de possibilidades, potências e formas para que possamos revigorar os sentidos de uma

existência mais digna. Percebo a humanidade como um projeto que fracassou, mas que novos projetos estão por aí, vivos, disponíveis; isso é potência de desejo, é apostar que podemos mais, podemos outra coisa. A dança e a existência dessas mulheres que referencio no Festival de Dança são potências do desejo. Um desejo que pulsa por um desejo de se manterem vivas.

IN-CONCLUSÃO

Os lugares de experimentação desta pesquisa que trago junto com os programas performativos são disparados em instâncias micropolíticas e conectam diretamente com o conceito de cartografia sugerido por Suely Rolnik (2014). A autora sugere uma diferença em relação aos mapas, sendo estes representados como esferas estáticas, fixas e rígidas. Já na cartografia, encontram-se paisagens que estão em constante transformação, em devir, em movimento, existindo a possibilidade de construir sentidos, mundos, ao mesmo tempo em que se pode vir a desconstruí-los. A cartografia possibilita o espaço para o encontro: encontro com o outro; encontro com a possibilidade de refazer rotas; encontro com os desejos; encontro com a necessidade de referenciar atos de fala; encontro com a desobediência para criar estratégias em como se manter viva.

Rolnik escreve que na cartografia é possível encontrar o corpo vibrátil, e nele coabitam, numa relação paradoxal, a capacidade de percepção e a vibratilidade do corpo. Nesse paradoxo, existe uma tensão que “mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos” (ROLNIK, 2014, p. 13).

A relação desse corpo vibrátil, nessa pesquisa-criação, me impulsiona a refazer tudo aquilo que havia projetado desde a escrita do meu pré-projeto. Quando iniciei a escrita e aprofundei meus estudos sobre gênero, relacionando-os ao pensamento feminista negro, tive crises com tudo aquilo que havia desejado inicialmente para minha pesquisa. Então, com essa necessidade de refazer as cartografias, pude me deparar com o principal desejo dessa pesquisa-criação, que teve e tem a ver com meu problema de pesquisa e se expande para um pensamento e modo de vida.

Quando lanço o problema de pesquisa – como ocupar e friccionar espaços de poder a partir da criação e da reflexão sobre programas performativos que surgem por meio de um pensamento feminista aliado às políticas antirracistas, antissexistas e anti-homofóbicas? –, me proponho a estar em uma pesquisa que se conecta com mecanismos que podem ser acionados como modos de vida.

Por exemplo: o problema de pesquisa me impulsiona a subverter lógicas enrijecidas em um festival de dança que, durante muito tempo, se manteve com um pensamento embranquecido sobre a dança, sendo realizado, em sua maioria, por pessoas brancas e restrito há um público que já experiencia a dança em suas diversas maneiras; isto é, o Festival, por anos, não se propôs a um diálogo com o público espontâneo. O problema de pesquisa me provoca também a criar encontros revolucionários que pude vivenciar durante o projeto aprovado pelo FUNCULTURA que citei no capítulo dois: *Máquinas de Raba*. Inclusive, escrevo sem medo a palavra revolucionário, porque provocar um encontro com mulheres cis, trans e pretas para moverem suas rabas e aprofundar discussões sobre empoderamento, autonomia, saúde, prazer, é uma ferramenta que derruba também a casa do “sinhô”.

O corpo vibrátil me provoca também a estar em estado de vigília e atenta sobre quais escolhas políticas antirracistas, antissexistas e anti-homofóbicas podem ser ainda reveladas durante a tentativa de uma possível conclusão. Refazer as narrativas desses programas performativos foi o primeiro mecanismo que encontrei, mas, agora, me deparo com a necessidade de expandir e desdobrar essa potência de criação para construção, por exemplo, de uma gestão pública com dança que possa estar aliada ao pensamento feminista negro, acionando frentes com uma política antirracista, antissexista e anti-homofóbica. Por mais que isso possa parecer algo mínimo ou pequeno dentro dos estudos das universidades, quando entramos em uma instituição pública, nos deparamos ainda mais com estruturas enrijecidas e que normalizam violências de gênero, raça e classe em suas práticas cotidianas.

33

bombas

em

cima

de

nós

ou

deles?

33 bombas em cima de nós são detonadores de tudo aquilo que embota minha existência, detono essas bombas em ou como forma de pesquisa-criação; de manifesto; de revide. 33 bombas em cima de nós somos eu, elas, nós reavivando os modos de vida; nós reescrevendo as memórias apagadas; nós quebrando e transformando os silêncios; nós criando estratégias de guerrilhas; nós refazendo as histórias contada por eles; nós criando barricadas; nós honrando as memórias daquelas que fizeram por nós e por aquelas que virão; nós conjurando futuros igualitários e humanizados; nós fazendo balbúrdia⁵⁵.

bell **hooks** (2020) escreve no livro *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática* como educadoras feministas devem acionar um desejo coletivo para “continuar a luta pela liberdade, para continuarmos a usar nosso intelecto e nossa imaginação para criar novas e libertadoras formas de saber, pensar e ser, para trabalhar por mudança” (**hooks**, 2020, p. 254). Ao longo dessa pesquisa-criação, argumentei sobre a importância e necessidade de uma análise interseccional para além dos programas performativos, uma análise interseccional que possa expandir nossa consciência crítica durante nossa prática cotidiana. A importância de construir um feminismo aliado ao pensamento da interseccionalidade possibilita refletirmos sobre nossas práticas políticas, éticas e epistêmicas, possibilitando outras formas de organizar e transformar o mundo.

Defendi, durante os três capítulos, que não há como debater sobre gênero dissociando-o das frentes políticas antirracistas, anti-homofóbicas e anticlassistas. Por meio dos diversos lugares de fala que ocupo e atravesso, me atento sempre sobre como posso criar mecanismos e estratégias que possam, minimamente, estilhaçar as estruturas de poder e controle que atravessam nossa sociedade racista, sexista e homofóbica. Vivemos em uma sociedade que faz, constantemente, apologia à violência; são tempos perigosos, que nos fazem refletir ainda mais sobre práticas feministas que vão muito além de uma consciência crítica, isto é, nossa luta feminista é criar, de fato, diferentes estratégias de pensar-estar que desestremem o patriarcado supremacista branco.

⁵⁵ Trago a palavra balbúrdia para não esquecermos que, no ano de 2019, o ex-ministro da educação Abraham Weintraub, do governo do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, mencionou, em rede nacional, que as universidades brasileiras promoviam balbúrdia. Este exemplo só enfatizou o cenário de um desmonte para educação durante o governo de Jair Bolsonaro.

Durante as reflexões no livro de **hooks** que menciono acima sobre feminismo e educação, ela convoca o pensamento da autora Audre **Lorde** (2019) para pensarmos ensinamentos e experiências para além da raça e gênero. No livro, ela nos conta que, certa vez, Audre **Lorde** pediu para “nos reconectarmos ao que é misterioso e antigo e divino dentro de nós, porque isso ajuda em nossa fala, nosso sonho, nosso modo de vida” (**hooks**, 2020, p. 254).

Quando ambas nos convocam a reconectarmos com o misterioso divino, é um convite para movermos para além das categorias de raça e gênero que ocupamos, pois é transcendendo essas categorias que “podemos construir a mente que é capaz de resistir, que é capaz de re-imaginar, que é capaz de criar mapas que nos libertará quando forem seguidos” (**hooks**, 2020, p. 255).

Talvez, seja até contraditório ativar esse lugar de provocação nesse momento de uma possível conclusão, pois, após caminhar durante esses três capítulos em uma direção distante daquilo que **hooks** e **Lorde** propõem nesse trecho, me pergunto se é possível ou quando será possível nos movermos para além das categorias. É importante ressaltar que ambas estão aliadas ao pensamento da análise interseccional, mas lançam essa proposição em suas escritas. Eu as trago também para o lado de cá.

P

A

U

S

A

Na vida, aprendi que o tempo nos pede desobediência. O tempo que nos pede pausa para podermos ter tempo de pensar, agir e criar outros futuros e amanhãs. O tempo que, às vezes, cura e abre espaço para outras histórias e narrativas. O tempo

que move nossos desejos, potências e conjuras. O tempo que interrompe e cria fissuras. O tempo que alimenta o desejo para investigar outros programas performativos mais à frente, um futuro projeto para um doutorado. PAUSA. O tempo que me permite olhar para trás, para o agora e o depois, possibilitando que eu re programe aquilo que já estava estabelecido. Que eu re programe novamente *CONCRETA, MÁQUINAS DE RABA, COR (R) (P) O em Obras, EMPIRULITAR-SE, Dispositivo Bomba: desenhando cartografias em corpos feministas, Eu grito pelo fim da violência contra as mulheres e Conjurando novos modos de pensar-fazer programas performativos em contextos não performáticos.*

PAUSA.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcio; FABIÃO, Eleonora. Troca de e-mails entre Marcio Abreu e Eleonora Fabião. **Sala Preta**, v. 16, n. 2, 2016.

BENTO, Maria Aparecida. **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BILGE, Sirma; COLLINS, Patrícia Hill. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

BUTLER, Judith. **Catálogo Levantes**. Org. de Georges Didi-Huberman. Tradução de Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza Bosco, Eric Heneault. São Paulo: Ed. Sesc São Paulo, 2017.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrílica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista. **Revista Latinoamericana de Ciências Sociais**, p. 607-630, 2010. Disponível em: <<http://www.umanizales.edu.com/revistacinde/index.html>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 117-132, 2003.

COLETIVO COMBAHEE RIVER. Manifesto do Coletivo Combahee River. Tradução de Stefânia Pereira e Leticia Simões Gomes. **Plural**: revista de Ciências Sociais, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 197-207, 2019. Título original: The Combahee River Collective Statement.

COLETO, Gardênia Fernandes. **[DES] INTEGRADA**: inflamações para uma dança coletiva. 2022. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DJONGA. **Conversa com uma menina branca**. Disponível em: <[conversa com uma menina branca - Djonga - LETRAS.MUS.BR](http://conversa.com.uma.menina.branca-Djonga-LETRAS.MUS.BR)>. Acesso em: 23 set. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. Jogo das perguntas: o modo operativo “and” e o viver juntos sem ideias. **FRACTAL: REV. PSICOL.**, v. 25, n. 2, p. 221-246, maio/ago., 2013.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. **ILINX - Revista do Lume**, Campinas, n. 4, 2013.

_____. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, 2008.

FABIÃO, Eleonora; ALCURE, Adriana Schneider. Arte agora: partilhas da matéria. **Concinnitas**, v. 21, n. 37, Rio de Janeiro, 2020.

FIGUEIREDO, Ângela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 12, n. 29, jan./mar. 2020. Disponível em: <<http://dx.doi.org/105965/2175180312292020e0102>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

FRANZ, Fanon. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GALINDO, D.; MILLIOLI, D. Coreocartografia: corpos, dança pesquisa em psicologia. **Rev. Polis e Psique**, 7(3):, p. 26-42, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afrolatinoamericano**. *Revista Isis International*, Vol. IX, jun, 2011, p. 133-141.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Dramaturgias em tempo presente: timeline da improvisação cênica da Companhia Ormeo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

hooks, bell. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. Tradução de Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

_____. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2014.

SIMONE, Nina. **Ain't Go No / I Got Life**. Disponível em: <[AIN'T GOT NO / I GOT LIFE \(TRADUÇÃO\) - Nina Simone - LETRAS.MUS.BR](#)>. Acesso em: 08 mar. 2022.

SOARES, Elza. **A carne**. Disponível em: <[A Carne - Elza Soares - LETRAS.MUS.BR](#)>. Acesso em: 09 mar. 2022.

SAFATLE, Vladimir. **Bem-vindo ao estado suicidário**. São Paulo: N-1 Edições, 2021. Disponível em: <[Bem-vindo ao estado suicidário | N-1 Edições \(n-1edicoes.org\)](#)>. Acesso em: 10 nov. 2022.

VITROLIRA, Luna. **Aquenda**: o amor às vezes é isso. São Paulo: V. de Moura Mendonça, 2018.