

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS
FÁTIMA COSTA DE LIMA
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA
MONIQUE VANDRESEN
TEREZA MARA FRANZONI
(ORGS.)

IMAGENS DE FEDERICI

REVERBERAÇÕES DA OBRA DE SILVIA FEDERICI
EM PESQUISAS NAS ARTES DA CENA



O grupo de pesquisa Imagens Políticas – Poéticas Políticas da Cena Contemporânea (CNPq/Udesc) investiga as dimensões políticas dos diversos aspectos poéticos da construção cênica teatral atual. A partir de reflexão teórica originada nas obras de Bertolt Brecht e Walter Benjamin, avançando para outras autoras e autores da Teoria Crítica, da Teoria Crítica Feminista e dos Estudos Decoloniais, dentre outros campos teóricos críticos contemporâneos, o grupo pretende estimular análises de fenômenos da “virada performativa” e do “teatro como situação de encontro” com o político e o social. Interessa aos membros e membras do grupo tanto estabelecer uma historiografia de poéticas políticas para o teatro brasileiro atual quanto criar um corpo de reflexões que responda às seguintes questões: como fazer/se faz hoje um teatro de modo político? Como uma subjetividade política se faz evidenciar/se evidencia na construção cênica? Quais poéticas de máscara cênica ou de figura teatral surgem dessa subjetividade marcada como política? Quais organizações cênicas espaciais resultam de um interesse político nas poéticas teatrais contemporâneas?

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS

MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

UDESC CEART

fapesc

Fundação de Amparo à
Pesquisa e Inovação do
Estado de Santa Catarina

UDESC | **CEART**

ppgac

Programa de
Pós-Graduação
em Artes Cênicas
CEART - UDESC

**IMAGENS
CENICAS**
GRUPO DE PESQUISA

COMITÊ CIENTÍFICO

Dra. Adriana Patrícia dos Santos (Udesc)
Dra. Camile Cecília dos Anjos (UFGD)
Dra. Carolina Demaman Pommer (Udesc)
Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs (Udesc)
Dr. Everton Lampe de Araújo (UNESPAR)
Dra. Fátima Costa de Lima (Udesc)
Dra. Inês Saber de Mello (Udesc)
Dra. Jeniffer Jacomini de Jesus (UnB)
Dra. Joana Kretzer Brandenburg (Udesc)
Dra. Liliana Pérez Recio (UFMA/PUC Chile)
Dra. Lorena Verzero (IIGG UBA/CONICET)
Dra. Luciana Fátima Rocha Pereira de Lyra (UERJ)
Dr. Luiz Gustavo Bieberbach Engroff (UNESC)
Dra. Maria Brígida de Miranda (Udesc)
Dra. Meran Muniz da Costa Vargens (UFBA)
Dra. Monique Vandresen (Udesc)
Dra. Rocio Judith Galicia Velasco (CITRU/INBAL)
Dra. Stephanie Liz Polidoro (Udesc)
Dra. Tereza Mara Franzoni (Udesc)
Dra. Zilá Maria Muniz (Udesc)

APOIO DE REVISÃO TÉCNICA

Cali Ossani (mestranda em Artes Cênicas – Udesc)
Erica Lirano de Sousa (mestranda em Artes Cênicas – Udesc)
Fabricio Theiss (doutorando em Artes Cênicas – Udesc)
Franciele Rodrigues da Silva Garcia (doutoranda em Artes Cênicas – Udesc)
Geane Salasário (graduanda em Artes Cênicas – Udesc)
Marina Silvério (doutoranda em Artes Cênicas – Udesc)
Natacha Kamila Vieira (mestranda em Artes Cênicas – Udesc)
Patrícia Cretti (doutoranda em Artes Cênicas – Udesc)
Raquel Pereira (graduanda em Artes Cênicas – Udesc)

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS
FÁTIMA COSTA DE LIMA
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA
MONIQUE VANDRESEN
TEREZA MARA FRANZONI
(ORGS.)

IMAGENS DE FEDERICI

REVERBERAÇÕES DA OBRA DE SILVIA FEDERICI
EM PESQUISAS NAS ARTES DA CENA



mórula
EDITORIAL

Este livro foi publicado com recursos da FAPESC – Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina e Udesc – Universidade do Estado de Santa Catarina.

CONSELHO EDITORIAL Ana Lole, Eduardo Granja Coutinho,
José Paulo Netto, Lia Rocha, Manoel Ricardo de Lima,
Márcia Leite, Mauro Iasi e Virgínia Fontes

COORDENAÇÃO EDITORIAL Vitor Castro

EDIÇÃO Marília Pereira

REVISÃO Giselle de Almeida

FOTO (CAPA) Vivian Gradela

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP) DE ACORDO COM ISBD

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB 8/9410

I31

Imagens de Federici: reverberações da obra de Silvia Federici em pesquisas nas artes da cena / organizado por Daiane Dordete Steckert Jacobs ... [et al.]. – Rio de Janeiro : Mórula Editorial, 2025.

354 p. ; 14cm x 21cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-6128-153-9

1. Arte. 2. Imagens. 3. Cena. 4. Silvia Federici. I. Jacobs, Daiane Dordete Steckert. II. Lima, Fátima Costa de. III. Miranda, Maria Brígida de. IV. Vandresen, Monique. V. Franzoni, Tereza Mara. VI. Título.

2026-3057

CDD: 700

CDU: 7

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte 700

2. Arte 7



Rua Teotônio Regadas 26 sala 103
20021_360 _ Lapa _ Rio de Janeiro _ RJ
www.morula.com.br _ contato@morula.com.br
 morulaeditorial  morula_editorial

PREFÁCIO — 9

APRESENTAÇÃO — 11

PARTE 1

IMAGENS DA RUA — 17

“Eu adorei as almas”: a militância alegre de corpos
que dançam no carnaval de blocos afro do Brasil — 19

CÍNTIA PAULA LOPEZ

FÁTIMA COSTA DE LIMA

Reencantando o mundo e o Artigo 6: mulheres em marcha
e mulheres fazendo arte para que não esqueçamos as
esterilizações involuntárias do Peru de Fujimori — 44

MONIQUE VANDRESEN

MARIA CRISTINA CHADE

RAQUEL JÚLIO MASTÉY

Resistências aos novos cercamentos: o Campeche
e os desafios da verticalização — 64

TEREZA MARA FRANZONI

PARTE 2

IMAGENS DO CUIDADO — 79

Imagens de curandeiras na obra de Federici e suas
reverberações no espetáculo *Candeia* — 81

MARICLÉCIA BEZERRA DE ARAÚJO

MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

**Palhaça Brum no contexto hospitalar e a subversão
do cuidado — 113**

DAIANI CEZIMBRA SEVERO ROSSINI BRUM

**Imagens de Federici costuradas no tecido da história
das mulheres artistas — 133**

ADRIANA MARTINEZ MONTANHEIRO

MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

PARTE 3

IMAGENS SONORAS — 161

Romper o silêncio: caça às bruxas e voz-coragem — 163

MAYRA MONTENEGRO DE SOUZA

**Reencantando a voz negra: reflexões a respeito da voz
no processo de criação do monólogo *Poeira* — 179**

LUAN RENATO RODRIGUES TELLES

**Vocalidade negra *queer* em *Solo* e a (re)criação
dos comuns em cena — 197**

JACKSON BOSA DOS SANTOS

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS

PARTE 4

IMAGENS DO MOVIMENTO — 217

**O golpe contra Dilma e o rapto de Perséfone: reflexões sobre
gênero, trabalho e política a partir de uma dança — 219**

FABRICIO THEISS

**Caminhos de resistência traçados pelas ancestrais:
um processo de criação em dança — 239**

JOÃO VÍTOR FERREIRA NUNES

PARTE 5

IMAGENS DA RESISTÊNCIA — 255

Distorcendo os trilhos e criando outros caminhos:
teatro feminista aquilombado enquanto estratégia
de resistência — 257

FRANCIELE RODRIGUES DA SILVA GARCIA

Só tem o arroz e o feijão? Crítica ao capitalismo,
a partir do espetáculo *Chorume* — 277

CLEILSON QUEIROZ LOPES

Plantar uma peça: a semente como resistência
de um uso não capitalista da terra — 302

PATRÍCIA CRETTI

PARTE 6

DRAMATURGIA — 319

Fendas: deixa crescer uma flor
no topo da cabeça — 321

MARINA BENTO

MARIANA CORALE

PAULA MANOEL

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES — 341

PREFÁCIO

Quais as implicações de alçar a bandeira feminista? O que querem essas tantas pessoas que se reúnem para ler, estudar e compartilhar vivências em campo tão árido de nossa sociedade? Vale o desassossego? Vale o caminhar sem respostas? Vale ir além do que está posto para erguer uma sociedade mais justa?

Ora pois, certa feita, durante a realização de um estágio pós-doutoral na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)¹, recebi o convite para estar entre estas pessoas guiadas pelo grupo de pesquisa Imagens Políticas, justamente quando se debruçavam sobre a obra de Silvia Federici.

Precisei me render. Afrouxar resistências. Serenar ânimos para ser capaz de rever minha própria história por outro prisma. Acolher memórias e sonhos, fatos e projetos, individualidades e coletividades habitando o tempo presente com menos subterfúgios inconscientes.

O grupo de pesquisa Imagens Políticas realiza um trabalho aguerrido e afetivo, colaborativo e conscientizador. Oferece um território consequente para abrigar e fazer mover

1 Pesquisa de estágio pós-doutoral intitulada *A dimensão poética-política-integrativa da voz na contação de histórias que curam*, desenvolvida por Meran Muniz da Costa Vargens, sob supervisão de Daiane Dordete Steckert Jacobs, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Udesc (2022-2023).

inquietações. Abraça com sabedoria os desafios de levantar, analisar, responder e equacionar questões e, principalmente, elaborar poeticamente as demandas postas pelo movimento feminista. Essa tem sido uma das suas ações mais significativas.

Ao agregar diversas gentes de diferentes lugares do Brasil e propor o estudo das obras de Federici, o grupo abriu frestas em nossos horizontes colonizados e colonizadores. Organizou encruzilhadas teóricas e poéticas para desvendar caminhos possíveis e nos presenteou com o gosto por desbravar o conhecido e o desconhecido.

Ora pois, Silvia Federici abriu, sem cerimônia, as portas do sótão e do porão que ocultavam as implicações da estrutura patriarcal com as metas e anseios da fome de lucro e da acumulação capitalista. Colocou o dedo na ferida dos meios de produção desta sociedade, identificando e desmistificando o papel imposto às mulheres. Acendeu uma luz assertiva e propositiva na percepção da armadilha em que estamos postas todas nós, todos nós, todes nós. Trouxe para a sala e colocou à mesa as cartas que estão em jogo nos chamando a reconfigurá-las.

Agora, fruto destas encruzilhadas, nasce este livro. Ele é como um convite para seguirmos de mãos dadas na criação diária de uma humanidade plural, socialmente mais justa, emocionalmente mais saudável e criativamente mais potente.

Salvador, outubro de 2025.

Meran Muniz da Costa Vargens

Professora titular da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA)

APRESENTAÇÃO

Entre os anos de 2020 e 2024, o grupo de pesquisa Imagens Políticas — Poéticas Políticas da Cena Contemporânea (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq/Udesc), vinculado ao Departamento de Artes Cênicas (DAC) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Artes, Design e Moda (Ceart) da Udesc, realizou a leitura e a discussão de quatro obras da filósofa feminista italiana Silvia Federici, publicadas em português pela Editora Elefante: *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019), *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns* (2022) e *Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo* (2023).

Após esse longo ciclo de leituras e discussões, as pesquisadoras e os pesquisadores do grupo foram provocados a escrever textos relacionando suas pesquisas em artes da cena com as ideias e teorias de Federici. Nessa coletânea de textos, procuramos destacar a abordagem feminista marxista da autora nas leituras dialéticas da contemporaneidade em intersecção com a criação, a pedagogia e a produção cênica no contexto brasileiro.

Pela multiplicidade das pesquisas, optamos por dividir esta obra em seis seções: “Imagens da rua”, “Imagens do cuidado”, “Imagens sonoras”, “Imagens do movimento”, “Imagens da resistência” e “Dramaturgia”.

O texto “Eu adorei as almas: a militância alegre de corpos que dançam no carnaval de blocos afro do Brasil”, de Cíntia Paula Lopez e Fátima Costa de Lima, abre a seção “Imagens da rua”. Inspiradas no canto-lamento “Eu adorei as almas” — entoado pela escola de samba Acadêmicos do Salgueiro em 2025 e presente em terreiros de umbanda como ponto de Preto Velho —, as autoras desenvolvem as noções de “militância alegre” e “corpos que dançam”, de Silvia Federici, abordando o corpo como estratégia de superação das amarras do capitalismo e como receptáculo de poderes e memórias ancestrais.

O segundo artigo da seção, “Reencantando o mundo e o Artigo 6: mulheres em marcha e mulheres fazendo arte para que não esqueçamos as esterilizações involuntárias do Peru de Fujimori”, de Monique Vandresen, Maria Cristina Chade e Raquel Júlio Mastey, revisita a trágica década de 1990 durante o governo Fujimori. Baseadas na análise de Silvia Federici sobre o uso de dispositivos simbólicos de denúncia e memória nos movimentos sociais, as autoras examinam as estratégias da artista e pesquisadora peruana Lucía Cuba para abordar as esterilizações involuntárias realizadas no período, destacando o papel da arte como instrumento político e memorial.

Encerrando a seção, Tereza Mara Franzoni, em “Resistências aos novos cercamentos: o Campeche e os desafios da verticalização”, recorre à leitura de Silvia Federici sobre o “comum” como contraponto à lógica capitalista da privatização, para analisar os recentes processos de especulação imobiliária na região Leste da Ilha de Santa Catarina. O texto discute as lutas de resistência dos movimentos comunitários em defesa das terras de uso comum, evidenciando o enfrentamento local às novas formas de cercamento urbano.

A seção “Imagens do cuidado” reúne três textos que relatam e refletem sobre como experiências locais e contemporâneas no campo das artes da cena retomam e reinventam práticas feministas de cuidado e cura. Em “Imagens de curandeiras na obra de Federici e suas reverberações no espetáculo *Candeia*”, as autoras Mariclécia Bezerra de Araújo e Maria Brígida de Miranda historicizam a própria experiência de encontrar e lidar com as imagens de bruxas e curandeiras difundidas no Brasil no final do século XX e as tensionam a partir da obra *Calibã e a bruxa* (2017), de Silvia Federici. Ao apontarem como a filósofa italiana se inspira na peça *A tempestade*, de William Shakespeare, para imaginar as personagens-guias, Calibã e Sycorax, Araújo e Miranda propõem o caminho inverso, ou seja, relatam como mulheres da prática teatral inspiradas na pesquisa de Federici escrevem e encenam uma peça teatral feminista intitulada *Candeia* (2021). Nesse movimento de reflexão prática e acadêmica, é proposto um imaginário no qual a curandeira é enraizada nos costumes e práticas de cuidado e saúde da população do Rio Grande do Norte, pelo projeto Farmácia Viva.

O texto seguinte, escrito pela pesquisadora Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum e intitulado “Palhaça Brum no contexto hospitalar e a subversão do cuidado”, propõe uma reflexão sobre as práticas cênicas atuantes na área da saúde. Sua escrita ancora-se na sua experiência de criar e coordenar projetos de palhaçaria hospitalar no Sistema Único de Saúde (SUS) para estabelecer uma profunda reflexão sobre o conceito de “retomada dos comuns” e propõe uma potente reflexão, que elenca tanto as obras de Federici como obras de Michel Foucault, Gisele Sanglard, Martha Narvaz e Henrique Caetano Nardi. Brum demonstra como o conceito federiciano se corporifica em uma prática palhacesca.

No último texto da seção, as autoras Adriana Martinez Montanheiro e Maria Brígida de Miranda optam por um formato dialógico. Em “Imagens de Federici costuradas no tecido da história das mulheres artistas”, as autoras imaginam e inventam uma conversa entre mulheres-professoras-artistas. A proposta de “conversar” é vista como curativa e tomada como ato de rebeldia e insubordinação pelas autoras, que iniciam sua reflexão ao contemplarem a gravura de um “mulher resmungona” presente na obra *Calibã e a bruxa* (2017, p. 201). O que acontece quando mulheres conversam, e sobre o que conversam, é o mote para rememorar suas trajetórias como mulheres em áreas artísticas que insistem em escrever “o” artista e em apagar e menosprezar os trabalhos e pesquisas das artistas da cena, da moda e das artes visuais.

A seção “Imagens sonoras” se inicia com o texto “Romper o silêncio: caça às bruxas e voz-coragem”, de Mayra Montenegro de Souza, que dialoga com Federici para a estruturação do conceito de “voz-coragem”, desenvolvido no processo criativo da palestra-espetáculo *Violetas em desmontagem*. A autora evidencia o percurso sócio-sonoro da trajetória pessoal e artística da voz da atriz que rompe com o silenciamento patriarcal.

Em “Reencantando a voz negra: reflexões a respeito da voz no processo de criação do monólogo *Poeira*”, Luan Renato Rodrigues Telles aborda a relação entre negritude e voz a partir do processo criativo do espetáculo, desdobrando reflexões sobre as implicações do patriarcado na vocalidade e na existência negra.

Jackson Bosa dos Santos e Daiane Dordete Steckert Jacobs encerram esta seção com o texto “Vocalidade negra *queer* em *Solo* e a (re)criação dos comuns em cena”, refletindo sobre os

conceitos de “cercamento” e “trabalho reprodutivo” de Federici em diálogo com a criação do espetáculo.

A seção “Imagens do movimento” une duas reflexões sobre dança. Tendo como pano de fundo as discussões de Silvia Federici sobre a reprodução social do trabalho feminino e doméstico, em “O golpe contra Dilma e o rapto de Perséfone: reflexões sobre gênero e trabalho a partir de uma dança” o autor Fabrício Theiss aproxima as atribuições de tarefas domésticas em seu lar de infância aos ataques sofridos pela presidenta brasileira, por ser mulher. A seguir, discute as agressões contra Dilma Rousseff à luz do mito do rapto de Perséfone, tematizado na criação coletiva em dança intitulada *Improvisações míticas: alquimias de Perséfone*.

João Vítor Ferreira Nunes parte da problematização da violência contra a mulher nas sociedades capitalistas por Federici para escrever “Caminhos de resistência traçados pelas ancestrais: um processo de criação em dança”. Em sua reflexão, o autor investiga o drama social de mulheres presentes na sua vida familiar como vítimas do patriarcado e da misoginia, tomando tal drama como referência do solo de dança *Desalojadas*, realizado pelo autor no âmbito de sua pesquisa de doutorado.

A penúltima seção deste livro, “Imagens de resistência”, reúne os textos “Plantar uma peça: a semente como resistência de um uso não capitalista da terra”, de Patrícia Cretti; “Só tem o arroz e o feijão? Crítica ao capitalismo a partir do espetáculo *Chorume*”, de Cleilson Queiroz Lopes; e “Distorcendo os trilhos e criando outros caminhos: teatro feminista aquilombado enquanto estratégia de resistência”, de Franciele Rodrigues da Silva Garcia. Os capítulos iluminam, a partir de perspectivas distintas e práticas artísticas plurais, a centralidade das reflexões de Silvia Federici sobre corpo, trabalho e terra.

As imagens que emergem desses escritos problematizam a violência estrutural do capitalismo, assim como forjam, no teatro e nas organizações coletivas, rotas de insurgência guiadas por mulheres e seus modos de fazer mundo. Entre sementes que dormem como gesto de rebeldia, catadoras que produzem dignidade em territórios de descarte e quilombos cênicos que desobedecem à docilização dos corpos, a leitora encontra aqui formas potentes de fabular o comum e de reivindicar futuros onde vida, criação e terra permaneçam indissociáveis.

Por fim, na última seção desta obra, “Dramaturgia”, as autoras Marina Bento, Mariana Corale e Paula Manoel se inspiraram na figura da bruxa, como elaborada pela reflexão crítica de Federici, para criar a dramaturgia *Fendas: deixa crescer uma flor no topo da cabeça*. Nela, mulheres brasileiras do passado convocam companheiras da cena e do público teatral a refletir sobre o estado da arte da luta feminista e sua continuidade no presente.

São pesquisas de iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado desenvolvidas no âmbito do grupo de pesquisa que puderam problematizar, de modo interseccional, a produção cênica em sua relação com a sociedade na qual o teatro é criado e circulado, em um pensamento situado.

Esperamos que leitoras e leitores possam vislumbrar, a partir destes textos, um pouco da obra e das reflexões da filósofa feminista Silvia Federici em diálogo com as artes da cena e suas multiplicidades de enfoques de pesquisa. E que se sintam convidados a se aproximar das produções desta que é uma das pensadoras mais expressivas da atualidade.

As organizadoras

PARTE 1

IMAGENS

DA RUA

“EU ADOREI AS ALMAS”: A MILITÂNCIA ALEGRE DE CORPOS QUE DANÇAM NO CARNAVAL DE BLOCOS AFRO DO BRASIL

CÍNTIA PAULA LOPEZ

FÁTIMA COSTA DE LIMA

Neste artigo apresentamos uma reflexão sobre estratégias para driblar os desafios impostos ao corpo pelo capitalismo, recorrendo às ideias sobre “militância alegre” e “corpo que dança”, elaboradas pela filósofa crítica italiana Silvia Federici (2023).

Para realizar nossa tarefa, partimos do “lamento”¹ da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, um canto que deu ponto de partida a seu desfile no Grupo Especial da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa) no carnaval de 2025. O lamento “Eu adorei as almas” inspira a construção de uma contradição: entre os “corpos encantados das ruas” (Simas, 2019) carnavalescas e corpos aos quais foi imposta a mudança da percepção, o que implica uma histórica e progressiva alienação de si, nas sociedades capitalistas.

1 Uma chamada curta em forma de canto, com a qual um intérprete de samba de enredo dá partida ao desfile carnavalesco de uma escola de samba.

Ao dançar, os corpos encantados manifestam as “almas”, cujo sentido carrega em si a ancestralidade convocada pelo ponto² de Preto Velho, no contexto das religiosidades afro-brasileiras (Salgueiro [...], 2024). Nos blocos afro de duas capitais de estados brasileiros — Florianópolis, em Santa Catarina, e Salvador, na Bahia —, corpos animados pela ancestralidade viva se manifestam dando continuidade, em sua militância alegre e carnavalesca, à resistência histórica da população negra brasileira ao capitalismo racista e colonialista.

Militância alegre de corpos que dançam: corpos encantados contra desanimados

Em *Além da pele*, a filósofa crítica italiana Silvia Federici afirma que a produção típica de relações sociais no sistema capitalista

[...] escondeu o fato de que nosso corpo é um receptáculo de poderes, capacidades e resistências que foram desenvolvidos em um longo processo de coevolução com nosso ambiente natural e em práticas intergeracionais, que fizeram dele um limite natural à exploração (Federici, 2023, p. 161).

Em contraposição a esse ocultamento, a autora apresenta algumas proposições acerca do “corpo que dança”. Em sua

2 Pontos são cantos (geralmente curtos) acompanhados de dança, gestualidade e toques de tambores, por um grupo de praticantes em rituais religiosos afro-brasileiros. Em geral, seus elementos remetem e pertencem a um orixá ou uma entidade convocada ao ritual.

reflexão, a filósofa feminista nos provoca a pensar o corpo reconnectedo a outros sentidos, como estratégia de superação das amarras do capitalismo, na busca por um futuro mais equitativo, por um “futuro ancestral”³ (Krenak, 2022).

Em suas considerações, Federici nos provoca a refletir sobre a contraposição entre o corpo implicado na cultura ocidental dominante no sistema capitalista e outros corpos, de culturas que resistem dentro desse mesmo sistema. Dentre elas, a cultura negra de origem africana no Brasil, em sua relação imanente com as práticas das religiosidades afro-brasileiras. Propomos, então, observar a contradição entre corpos encantados e corpos alienados de si.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (2017) denuncia as mudanças de percepção nos corpos da modernidade europeia, a qual recebemos como herança colonialista. Não se trata apenas de uma transformação racional e sim de uma redução no modo como se vê, ouve, cheira, tateia e sente o gosto das coisas⁴. Essa mudança conduzida pela emer-

3 Quando Ailton Krenak (2022) fala sobre futuro, ele explica que o futuro objetivamente não existe e, portanto, só pode ser imaginado. A partir dessa premissa, nossa posição perante o futuro só pode ser encontrada na imaginação e, a partir dela, na construção do futuro. Onde se encontram os elementos dessa construção? Para o pensador originário, o elemento de acesso a esse futuro inexistente, mas passível de ser imaginado e construído, é a “antiguidade”. Não uma antiguidade que ficou no passado, mas aquela que existe e sobrevive no presente, é a que nos cobra o compromisso com um “futuro ancestral”.

4 De acordo com Benjamin (2017), com a chegada dos meios de reprodutibilidade técnica, a transformação mais profunda acontece nos corpos. A câmera de cinema, por exemplo, enxerga detalhes que o olho humano não vê, o que acarreta uma mudança radical na tradição da relação com a obra de arte. Para

gência da sistemática e cada vez mais ampla atuação dos meios de reprodutibilidade técnica afeta os corpos, que se alienam de si e de possibilidades de reconhecer o mundo à sua volta.

Em contrapartida e de acordo com o filósofo carioca da cultura das ruas e das macumbas Luiz Antonio Simas (2019), o “corpo encantado das ruas” é concebido por epistemologias produzidas por realidades e experiências de corpos que habitam um Brasil periférico e suburbano. Convocando Walter Benjamin, Simas (2019, p. 8) propõe

Escovar a história a contrapelo. A importância de atentar para os fazeres cotidianos como caminho para escutar e compreender as outras vozes, além da perspectiva do fragmento como miniatura capaz de desvelar o mundo, é a chave da desamarração do ponto. [...] é a miudeza que vela e desvela a aldeia, as suas ruas e as nossas gentes (Simas, 2019, p. 8).

Sacudindo os corpos a partir das reflexões de Silvia Federici, Walter Benjamin e Luiz Antonio Simas, confirmamos que as “almas” do lamento do Salgueiro se referem, primeiramente, aos “encantados” — as energias ancestrais que, cultuadas coletivamente, protegem os corpos vivos. Todavia, nesta reflexão, as “almas”, no plural, também se apresentam como

Benjamin, a percepção humana muda com as transformações dos períodos históricos. Mais do que uma transformação no corpo individual, o que ocorre é uma mudança no corpo social, dado que se trata de corpos humanos dentro das coletividades, das sociedades e suas culturas.

convocação do corpo coletivo que toma para si a árdua tarefa de sobreviver — ou, antes, de supraviver⁵.

Um lamento de carnaval: “eu adorei as almas”

No carnaval das escolas de samba de 2025, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro começou seu carnaval no desfile do Grupo Especial das Escolas de Samba da Liesa cantando repetidamente um lamento (Salgueiro [...], 2025). Abrindo seu desfile intitulado *Salgueiro de corpo fechado*, a agremiação encantou a pista carnavalesca cantando um ponto de Preto Velho da umbanda: “Eu adorei as almas” (Ponto [...], 2023).

De acordo com a justificativa do samba na seção do Salgueiro no livro *Abre-Alas/Segunda-feira* da Liesa, “eu adorei as almas” aparece numa estrofe que

[...] marca a abertura do desfile do Salgueiro. Neste momento da apresentação, a vermelho e branco invoca suas entidades protetoras para fechar o corpo da própria agremiação. O samba revela um ritual de entrada na Avenida para afastar toda energia negativa e proteger os desfilantes (G.R.E.S [...], 2025, p. 66).

É em terreiros de umbanda e alguns outros cultos das religiosidades afro-brasileiras que encontramos o ponto de Preto

5 Nas palavras de Fátima Costa de Lima (2021, p. 223), “supravivência” é um neologismo criado pelos investigadores cariocas Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020), que nomeia a produção que ultrapassa o ato de sobreviver nas culturas vivas das ruas, das matas e das favelas do Brasil.

Velho, que invoca a adoração das almas. Além do lamento, o desfile do Salgueiro foi aberto por uma alegoria do Preto Velho no seu carro abre-alas, que “pede a benção pra Vovô”. Na justificativa que o Salgueiro apresenta para a alegoria,

Na frente do carro, está a figura de um preto-velho, detentor de toda a sabedoria ancestral. Essa entidade é procurada nas macumbas como verdadeiro conselheiro e protetor espiritual. [...] O “preto velho mandingueiro” [...]. É nessa energia de proteção, cara à história da nossa escola, que queremos saudar nessa abertura. Ao redor da escultura, estão cerca de oitenta integrantes da Velha-Guarda, eles representam o próprio morro do Salgueiro e os guardiões dos saberes de nossa trajetória, verdadeiros pretos velhos, a quem recorremos como forma de proteção (G.R.E.S. [...], 2025, p. 28).

O que podemos perceber é que, em concordância com o sentido de sua alegoria no carro abre-alas cercada pela Velha Guarda, o ponto do Preto Velho remete às almas antigas: ancestrais. Nas culturas negras brasileiras de origem africana, a ancestralidade evoca a proteção que essas almas antigas podem oferecer às pessoas vivas. Por sua vez, em diferentes concepções de herança africana no Brasil, o corpo vivo é considerado como unidade conectada ao termo iorubá *èmi* (“sopro” ou “energia vital”).

Com esse princípio também recorremos, a fim de corporificar os sentidos da palavra “alma”, seu sentido de “anima”, que anima a vida, para postular a questão: em que termos o corpo se torna capaz de buscar forças para enfrentar a opressão cotidiana vivida num país como o Brasil, que foi colonizado a partir da lógica da exploração capitalista? A presente reflexão é uma

tentativa de enfrentamento dessa questão, no contexto das religiões e dos terreiros⁶ de matriz africana no Brasil.

Por um lado, nossas experiências e práticas no interior dessas religiosidades nos ensinam que sua relação com a ordem do ‘sagrado’ se constitui, primordialmente, como conexão com a natureza; em particular, com o contato profundo com a natureza presente em nossos corpos. À energia partícipe desse modo de conexão se nomeia *axé* ou *asé*: a potência vital presente na natureza e em cada ser vivo. Por outro lado, o corpo que dança num *xirê* (uma gira ou roda ritual) ou manifestado numa entidade (*orixá*, *vodum*, *inquire* ou *encantado*) canaliza a energia presente na natureza externa a nossos corpos: nas folhas, nos ventos, nos raios, nas águas doces dos rios ou nas águas salgadas do mar. Por fim, a mesma energia remete objetivamente às “almas”, em sua condição de ancestrais: aqueles/as que, em tempos passados, viveram entre nós e, de alguma maneira, seguem entre nós, que adoramos suas “almas”.

Portanto, nesta reflexão, a expressão “adorei as almas” se torna um elemento do enfrentamento aos problemas da vida, na forma de invocação à potência ancestral para que se apresente, acompanhe e proteja cada corpo adorador. Sendo o lamento do Salgueiro uma alegoria dessa ideia, as lembranças do

6 Entendemos “terreiro” em sentido ampliado, como propõem Simas e Rufino (2018, p. 42): “os terreiros, as esquinas, as rodas, os barracões são expressões de caráter inventivo e das sabedorias das populações afetadas pela experiência da dispersão do não retorno. [...] como tempo/espço onde o saber é praticado. Assim, todo espaço em que se risca o ritual é terreiro firmado. Neste sentido, esta noção alarga-se, não se fixando somente nos referenciais centrados no que se compreende como contextos religiosos”.

passado servem ao presente, rearranjando nossas forças como parte das estratégias de sobrevivência. Dentre elas, as estratégias no interior das batalhas culturais.

Corpos e almas que dançam nos terreiros

De nossa pesquisa, compartilhamos algumas experiências dentro de comunidades de terreiro. Nesses espaços de referência das religiosidades afro-brasileiras, a transmissão de cultura se dá na oralidade que atravessa os corpos, seus sentidos, percepções e experiências produtoras de conhecimento. Nessa perspectiva, podemos falar do “corpo-oralitura” que, segundo Leda Maria Martins (2001, p. 84), “indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento”.

Podemos falar também de “corporalidades”: desde formas de preparar a comida até os modos de vestir e confeccionar vestes, dançar, tocar tambores e se comportar são experiências corporais que remontam a regimes de temporalidade não ocidentais.

Segundo o pesquisador Lau Santos, esse

[...] corpo é o lugar que produz, recebe e conduz de forma rítmica as ações cênicas. O ritmo é determinado na conexão dessas ações com o instante presente, não existe procura por uma logicidade narrativa no sentido ocidental de um ordenamento congruente das ações cênicas; a coerência interna dessas ações corporais está atrelada a outros critérios e sentidos, não existe uma lógica espaço-temporal linear determinante. A sobreposição, o acoplamento das sensações do corpo em movimento

delineiam campos imagéticos riscados no espaço por emoções; emoções estas guiadas por uma musicalidade tecnicamente produzida na figura rítmica da síncopa. Essa perspectiva de inscrição no mundo, firmada nas matrizes africanas, determina as especificidades dos processos criativos aqui estudados e os diferencia do modo europeu de agir e produzir possibilidades frasais, sejam elas musicais, verbais e/ou corporais (2022, p. 11).

Ao mesmo tempo, os terreiros atualizam “textos da cultura”⁷ carregados de *àwò* (segredo e mistério ritual), que são compartilhados pelas comunidades de terreiro. Trata-se de uma experiência coletiva, mas o processo — ou como se diz na “roça” (outro modo de dizer “terreiro”): o caminho é de responsabilidade de cada corpo. Nas palavras de Mãe Stella de Oxóssi (2007, p. 90): “O caminho espiritual pode ser comunitário, porém é sempre solitário”.

Na roça, não há “aulas” que ensinem os ofícios praticados dentro da comunidade de terreiro, tampouco existe algo como uma “doutrina”: o que acontece é uma prática cotidiana intergeracional e multidisciplinar, onde as trocas se dão no convívio e na repetição de atos ancestrais. De que forma se compreende (se é que deve ou pode ser compreendido racionalmente) a manifestação de um orixá em sua dança ritual, senão revivendo seus ritos e incorporando seu axé?

7 De acordo com o semioticista e historiador da cultura russo Iuri Lotman (2023), o conceito de “texto da cultura” implica os diversos segmentos da cultura que transcendem o texto escrito, abrangendo diferentes e múltiplos arranjos em outros campos, como os dos rituais, da culinária, da dança e das imagens.

Nessas experiências intensamente vividas, os conteúdos abrangem desde o que deve ou não ser dito até a forma de se relacionar com os mais velhos. Enfim, é da ordem da experiência para além das palavras ditas: quando iniciado num terreiro, o que chamamos de corpo-oralitura podemos associar à noção de corpo encantado; um corpo que busca aprender e ensinar, num processo de repetição que inclui participar, tocar, batucar, cozinhar e dançar, compreendendo cada etapa desse caminho com a totalidade do corpo, individual e coletivo.

Minha experiência de corpo que dança num terreiro⁸

Minha iniciação no candomblé aconteceu aos três meses de gravidez de minha filha; além disso, aproximava-se a defesa de minha dissertação de mestrado. Nessa conjuntura, fiquei mais de três meses recolhida no Ilê Axé Opô Afonjá: minha iyalorixá, Mãe Stella de Oxóssi⁹, mandou buscar minha mudança, e fiquei morando na comunidade do terreiro por mais cinco anos.

8 Este subtítulo é escrito em primeira pessoa do singular, pois se trata da experiência pessoal de uma das autoras: Cíntia Paula Lopez.

9 Em 2025, Mãe Stella de Oxóssi completaria 100 anos. Ela nos deixou em 2018, aos 93, com um legado que transcende o espaço do terreiro. Enfermeira de formação, Iyalorixá por quarenta anos à frente do Ilê Axé Opô Afonjá, escritora e intelectual com sua obra reconhecida pela Academia Bahiana de Letras, onde ocupou a cadeira de número 33. Foi reconhecida como Doutora Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia (2005) e pela Universidade do Estado da Bahia (2009).

Como dançarina e professora de dança (atualmente, *iyawo*¹⁰ no terreiro), o primeiro impacto aconteceu ao perceber meu corpo desvinculando-se dos “saberes” técnicos de dança¹¹: uma sensação de esvaziamento. Imediatamente após meu primeiro xirê, fui questionada por minha iyalorixá sobre como me senti em relação à dança. Respondi que me parecia ter duas pernas esquerdas: desengonçada. Ela replicou, rindo: “É para você entender que, no candomblé não é o ritual que está a serviço da dança, e sim o corpo e a dança a serviço do ritual. Portanto, confie no orixá e se entregue”.

A partir desse momento entendi que, no terreiro, do som do atabaque às folhas do chão do barracão preparam meu corpo para o ritual. Nada da racionalidade ou da técnica que eu vivera antes na dança: o ritual necessitava de um corpo entregue, confiante e fortalecido na potência de uma energia que devolve meu corpo para uma vida em comum.

Como professora, iniciei minhas aulas de dança no espaço do terreiro em 2009. Numa sala cheia de crianças de diferentes idades, na maioria filhas ou parentes de filhos de santo da casa, foi encantador presenciar a facilidade de entrega e a dedicação delas. Fui percebendo a naturalidade da resposta corporal a simples

10 *Iyawo*, em iorubá significa “esposa”. É um termo utilizado no candomblé no Brasil para definir um iniciado no segredo ou no *asé*, mas que ainda não completou o ciclo ritual de sete anos. Marca o período de vínculo ritual com o orixá, como uma criança que renasce para uma vida de dedicação e aprendizado minucioso e complexo, dentro do candomblé.

11 Quando fui iniciada já tinha trinta anos de experiência como capoeirista e bailarina e pelo menos vinte como professora e coreógrafa de danças afro-brasileiras.

exercícios de percepção rítmica e improvisação sobre diferentes bases percussivas, assim como a criação de vocabulário corporal e apropriação de novas gramáticas. Tudo isso facilitava o desenvolvimento de processos criativos e configurações de dança.

Após o período de comemoração de cem anos do terreiro em 2010, demos um intervalo de dez anos nas atividades de dança, recentemente retomadas. O grupo de dança foi denominado pela atual iyalorixá, Ana de Xangô (filha de santo e sucessora de Mãe Stella), como Grupo Afrogestual. A proposta atual é de que seus participantes não apenas dançam, mas cantem, toquem e representem.

Antes um grupo de gênero misto, atualmente é exclusivamente feminino, formado por novas integrantes e “ex-crianças”, como as chamo: hoje jovens adultas que já participavam dez anos atrás. Todas filhas e netas da casa, elas expressam maior maturidade no que se refere à compreensão corporal e dos costumes laborais e rituais, durante as experimentações propostas nos processos criativos de dança. Em pouco tempo, construímos de forma colaborativa um repertório com diferentes linguagens, que integraram as celebrações de homenagem à Mãe Stella de Oxóssi em 2025¹².

O tempo-espaço encantado se mistura à vida dentro do ambiente da comunidade do terreiro, fortalecendo os corpos e dando a eles sentido e coragem para enfrentar os desafios impostos pelo sistema capitalista excludente e epistemicida.

12 No ano de 2025, o Ilê Axé Opô Afonjá preparou um calendário de atividades repleto de homenagens a Mãe Stella de Oxóssi, com cerimônias especiais celebradas pela Câmara de Vereadores de Salvador, pela Assembleia Legislativa da Bahia, pelo Ministério da Igualdade Racial e pelo Congresso Nacional.

Desde a fundação de nossa comunidade e paralelamente aos cuidados espirituais, as zeladoras do axé se preocupam também com a formação intelectual e profissional de seus filhos e filhas. Nesse sentido, a comunidade criou: o Museu Ilê Ohun Lailai (casa das coisas antigas), em 1982; a Biblioteca Maria Stella Azevedo Santos, em 1996; a Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos¹³, em 1998; e a Casa do Alaká (Casa do Pano da Costa)¹⁴, em 2002.

Portanto, é na rotina dos afazeres do terreiro que se aprende a cultivar o orixá e fortalecer o *ará* (corpo), para enfrentar os desafios da vida. Assim a comunidade do terreiro encara os desafios, as dificuldades e as demandas próprias da periferia de Salvador, onde os corpos insistem em dançar.

Blocos afro de Florianópolis e Salvador

Voltamos nossos olhares para os blocos afro de Florianópolis e Salvador, para a presença de seus corpos encantados e animados nas ruas e na cena política de cada uma dessas cidades. No âmbito da pesquisa da tese de Cíntia Paula Lopez, são estudados: em Florianópolis, o Bloco Africatarina, liderado desde 2001 por Edison Roldan da Silveira, o Mestre Edinho, e o Bloco

13 A escola Eugênia Anna dos Santos foi municipalizada em 1998. Com a implantação do projeto político pedagógico Irê Ayó (caminho da alegria) em 1999, por Vanda Machado e Petrovics, tornou-se a primeira escola brasileira afrocentrada.

14 A Casa do Alaká reúne um grupo de tecelãs liderado por Iraíldes Maria dos Santos. Seu objetivo é produzir e ensinar a tecer os panos da costa, vestimenta ritual usada por senhoras do candomblé.

Cores de Aidê, criado em 2015 por Sarah Massí¹⁵; em Salvador, o Ilê Ayê¹⁶, o Malê Debalê¹⁷ e o Didá¹⁸.

Sobre os blocos de Salvador¹⁹, a antropóloga Goli Guerreiro (2016, p. 7) afirma “o campo estético como campo de batalha”. Ela lembra que, na virada dos anos 1980 para os anos 1990, um movimento da negritude baiana ganhou valor social e espaço através da música dos blocos afro, que

[...] afirmavam em alto e bom som sua africanidade [...]. Um olhar retrospectivo mostra que a transformação das organizações afro-carnavalescas: Batuques – Clubes – Afoxés – Escolas de Samba – Blocos de Índio – Blocos afro, é resultado de migrações e mesclas tecidas na evolução das entidades negras [...].

15 Em Florianópolis, mais dois blocos participam do Desfile dos Blocos Afro da cidade — uma iniciativa do Bloco Africarina que acontece desde o ano de 2018, em volta da Praça XV, no centro da cidade. Para além do Africarina e do Cores de Aidê, há dois maracatus: o Arrasta Ilha e o Baque Mulher Floripa. Nesta reflexão, assim como na pesquisa da tese de Cíntia Paula Lopez, são analisados os blocos de samba-reggae, pela possibilidade de estabelecer um diálogo mais próximo com os blocos afro-baianos.

16 O Ilê Ayê (“Casa de Todos”) surgiu em 1974, no bairro da Liberdade. Do iorubá “Ilê”, que significa “casa”; e “Aiye”, que tem o sentido de “mundo dos vivos”.

17 Em 1979 nasceu o Malê Debalê, no bairro de Itapuã. O termo “Malê” alude aos irmãos escravizados mulçumanos, que participaram da Revolta dos Malês, em 1835; e “Balê” tem o sentido de “festa” ou “celebração”.

18 No ano de 1993, Neguinho do Samba criou no Pelourinho a Banda Feminina Didá (“Poder da Criação”), com a proposta de colocar as mulheres na percussão, com demandas de equidade social e racial.

19 Nesta reflexão, há uma assimetria de informações entre os blocos afros de Salvador e Florianópolis. O motivo é que a pesquisa de campo de Florianópolis foi iniciada antes e está mais adiantada do que a de Salvador.

Mas que África é essa? São áfricas imaginadas cujos elementos foram capturados pelas antenas do Pelourinho, Curuzu, Periperi, Itapuã, Candeal, Pirajá, locais de origem das entidades. Através de suas performances carnavalescas, os blocos afro desconstroem a imagem da África como um bloco indistinto, realizando um letramento estético que descortina a complexidade civilizacional do Continente (Guerreiro, 2016, p. 9).

A partir de arranjos próprios, as Áfricas remodeladas pelos blocos afro da cidade geraram referências estéticas e imagens coerentes com suas posições políticas. Cada bloco com suas características, eles se mantiveram e se mantêm unidos na militância alegre, na afirmação e na presença de corpos em sua maioria negros, que dançam nas ruas da cidade.

De acordo com Guerreiro (2016), os blocos afro de Salvador surgiram a partir dos anos 70 do século XX em bairros periféricos, como resposta à opressão e à discriminação. Invadindo as ruas do centro com sua dança e sua música, eles criaram seu próprio “lugar de pertencimento” — antes, eram excluídos da programação oficial do carnaval de Salvador. A pesquisadora afirma que a antropologia estética não busca explicar e sim perceber os modos de construção dos repertórios artísticos como estratégias antirracistas, fundadas em sentidos próprios do ser afro²⁰.

20 Em sua tese, Guerreiro (2016, p. 9) faz um quadro comparativo das estéticas de alguns blocos afro-baianos, relacionando cada um deles com referências africanas, no modo como foram selecionadas e remodeladas por estes blocos: Ilê Aiyê (1974): África tradicional; Olodum (1979): África científica; Malê Debalê (1980): África islâmica; Ara Ketu (1981): África moderna; Muzenza (1981): África nômade; Timbalada (1992): África cosmopolita; Cortejo Afro (1998): África estilizada; e Bankoma (2000): África bantu.

Em Florianópolis, a presença de afrodescendentes é marcada historicamente pela invisibilidade social, intencionalmente incentivada por parte da elite branca do estado de Santa Catarina. Atualmente, a população negra é “tolerada” em alguns espaços públicos como o centro histórico da cidade, reocupado nos últimos anos por eventos de samba e blocos afro, a exemplo do Africatarina. Pequenos espaços onde se pode viver a cultura de herança africana foram ocupados e se mantêm, com muita militância política e cultural. Esse contexto se torna evidente nas oficinas, nos ensaios e nas apresentações do Bloco Africatarina, que acontecem durante todo o ano e no carnaval, assim como na união dos blocos afro da cidade, a fim de reivindicar aos órgãos públicos da cultura condições dignas²¹ para seus desfiles carnavalescos no Cortejo dos Blocos Afros de Florianópolis, que ocorrem na sexta-feira imediatamente anterior ao carnaval, em torno da Praça XV de Novembro.

Atualmente, além de um bloco afro carnavalesco, o Africatarina é um coletivo que resulta de uma configuração dinâmica. Criado pelo percussionista Edison Roldan, o Mestre Edinho, no ano de 2001, o bloco nasceu de um movimento iniciado no ano de 1992 com o Bloco Rastafari²², passou pela

21 Desde a isenção do pagamento de alvará para ter o direito de se apresentar, até apoio de segurança, carros de som e espaço digno para a concentração dos blocos afro.

22 Roberto Carlos Costa, juntamente com a vice-presidente do bloco, sua esposa, Rosane Costa, e um grupo de amigos, oficializaram o grupo em 13 de fevereiro de 1992, com o intuito de tornar-se um fã-club de Bob Marley (1945-1981). Na época, a dificuldade em pesquisar a vida e a obra do artista jamaicano fez com que desistissem deste objetivo e partissem para a formação de um bloco de carnaval. Sob a égide do reggae, ritmo consagrado pelo ídolo,

banda Walaiê Soweto²³ e finalmente se estabeleceu como Bloco Africatarina²⁴.

Mesmo com diferentes temporalidades, podemos perceber que os percursos e referências estéticas dos blocos afro de Florianópolis e de Salvador surgem e se desenvolvem a partir da lógica do “corpo encantado das ruas” (Simas, 2019). São corpos que desafiam os limites impostos historicamente pela discriminação racial e de gênero e por outras fobias sociais, no contexto social, econômico e cultural deste país. Seus tambores

decidiu-se que o bloco deveria tocar ritmo afro, ou seja: com uma bateria afro, que era conduzida por Roldan. Mais tarde, Mestre Edinho fundaria o Bloco Africatarina, cujo primeiro tema de desfile foi “Bob Marley — Paz, amor e educação”. Para mais informações sobre o Bloco Rastafari, consultar Vieira (2019).

23 Walaiê Soweto foi uma banda de samba-reggae criada por Mestre Edinho em 1997, em Florianópolis, ainda sem a pretensão de se tornar um bloco afro. Segundo o próprio fundador comenta em entrevista para a pesquisa da tese de Cíntia Paula Lopez, a banda gerou uma repercussão maior do que esperava, mas durou pouco tempo.

24 Edison Roldan da Silveira e o Africatarina têm um histórico de um quarto de século em atividades de projetos sociais com a população de Florianópolis: com crianças, adolescentes, jovens e adultos, em etapas diferentes de sua existência. Suas oficinas já aconteceram em diversas escolas, universidades e creches públicas, em associações de moradores e até a céu aberto, em praças e ruas, antes de ocupar o espaço atual no centro histórico da cidade: o Casarão da Travessa Ratcliff, que é administrado pelo Instituto Arco-Íris de Direitos Humanos. Ali ele armazena seus instrumentos e oferece oficinas de percussão abertas, gratuitas e permanentes. Em alguns períodos, também oficinas de dança e capoeira. Interessante notar que o Coletivo Nega, composto por atrizes negras da cidade de Florianópolis, formou-se a partir dos trabalhos do Africatarina.

e suas danças desfilam nas ruas suas reivindicações e afirmam sua visibilidade, sua dignidade e seu direito à reexistência.

Corpos que dançam: experiências práticas e de formação, pedagogias e configurações²⁵

Depois de acompanhar como observadora os ensaios dos blocos Africatarina e Cores de Aidê desde julho de 2023, em janeiro de 2024 (um mês antes dos desfiles carnavalescos) fui por estes blocos convidada para atuar na preparação corporal das suas alas de dança.

O Africatarina possui cerca de duzentos participantes, com caráter organizacional coletivo. Sua liderança, o Mestre Edinho Roldan, é exercida principalmente à frente da bateria Africatarina, sendo que as demais decisões são tomadas em comissões específicas e grupos de discussões. A bateria se reúne semanalmente ao longo do ano, em oficinas e ensaios regulares em que Mestre Edinho ensina a arte de tocar tambor e desenvolve repertório variado, composto por músicas autorais e outras, reproduzidas de blocos afrobaianos. Na preparação do carnaval de 2024, que celebrou os vinte anos do bloco com

25 Este subtítulo também é escrito em primeira pessoa do singular, por testemunhar a experiência artística de uma das autoras: Cíntia Paula Lopez. Como pesquisadora participante na construção de sua tese de doutoramento no PPGAC-Udesc, ela acompanhou os ensaios de preparação para o carnaval de 2024 em Florianópolis, atuando como preparadora corporal e coreógrafa da ala de dança no Bloco Africatarina e como ensaiadora e preparadora corporal do Cores de Aidê. Sua orientadora e outra autora desta reflexão, Fátima Costa de Lima, acompanhou parte deste trabalho, como carnavalesca do Africatarina.

o tema “Carnaval dos Carnavais — 20 anos de Africatarina”, a ala da dança não conseguiu manter a mesma assiduidade da bateria. Fui convidada a dar apoio em caráter emergencial.

O grupo reunido para a ala da dança era bastante heterogêneo: cerca de trinta participantes, a maioria, mulheres de diferentes faixas etárias e formações corporais. As referências que eu tinha, oriundas nos blocos afros de Salvador, eram basicamente construídas sob a lógica de um vocabulário e uma gramática corporal capaz de dar conta de dançar nas ruas ao toque da percussão, com algumas pequenas células coreográficas marcadas coletivamente. Propus ao grupo um trabalho de percepção rítmica e experimentação de movimentos que identificassem as referências locais do grupo e apoiei a construção das sequências coreográficas criadas coletivamente. Na montagem do desfile, a ala se posicionou à frente da bateria Africatarina, a fim de despertar as pedras do chão da Praça XV com a dança afro.

No mesmo período, acompanhei também o Cores de Aidê, que se caracteriza como um bloco afro com cerca de 150 mulheres de diferentes faixas etárias, as quais se distribuem em múltiplas tarefas de percussão, dança e figurino, com ensaios semanais. Ali, ministrei oficinas para a ala da dança que, com o apoio do coletivo, frequentou o meu primeiro estágio de docência do curso de doutorado²⁶.

26 Em forma de um curso de dança afro, este estágio de docência integrou a disciplina Técnica de Dança 2, ministrada pela professora Zilá Maria Muniz no curso de licenciatura em Teatro do DAC do Ceart-Udesc.

O tema escolhido pelo bloco para o carnaval de 2024 foi “Malandragem: a potência das ruas”²⁷, em celebração à força e à resistência do povo da rua, com destaques às figuras de Exu, malandros e pombagiras. A dirigente²⁸ me solicitou que fizesse a parte prática dos ensaios e a preparação corporal da ala da dança. Assim como o Africatarina, o Cores de Aidê também concebe sua dança com sequências coreográficas pré-definidas, e como Sarah Massí já havia estabelecido a coreografia, eu tratei de ensaiar e preparar tecnicamente as participantes para a cena da rua. No dia 9 de fevereiro, a força das “corpas”²⁹ femininas tomou conta das ruas, esbanjando gargalhadas da energia de Exu.

27 Interessante notar que, no carnaval anterior, o Africatarina saiu com o tema “O olho da cobra sabe quem é quem: a voz dos tambores Africatarina é a voz das ruas”. Observa-se aqui uma coincidência de interesses dos blocos afro de Florianópolis.

28 Minha ex-aluna de dança, Sarah Massí, estava grávida de gêmeas, com recomendação médica de preservar-se nos últimos meses de gestação.

29 Por um lado, o termo “corpas” é aqui adotado como neologismo para enfatizar e ressignificar a palavra “corpo” em um contexto favorável à formação do Bloco Cores de Aidê, a fim de potencializar a força e a presença feminina no protagonismo de seus desfiles carnavalescos. Por outro lado, a proposta de um conceito de “corpa” pode ser encontrada no artigo de Fátima Costa de Lima (2009) intitulado “Corpo, *corpus* e *corpa*: da violência de Goody, de *Vinegar Tom*”. A partir de sua prática de atriz teatral, a autora propõe uma “reflexão de mulheres [...] [n]a crítica do corpo feminino. Creio que tal procedimento exige [...] o ato de ver-se, simplesmente, como mulher. [...] Se em algo disto se pode vislumbrar um vestígio de sentido, resta aqui a proposta de que nos dediquemos com mais carinho e cuidado ao exercício auto-reflexivo, necessariamente crítico, a fim de que possamos nos referir algum dia, quem sabe, à nossa própria *corpa*” (Lima, 2009, p. 141).

Sobre os blocos afro de Salvador, destaco seus projetos de formação. Atualmente, os três blocos mantêm ações pedagógicas e blocos mirins: o Ilê Ayê, com o Projeto Band'Erê; o Malê Debalê, com o Malezinho; e a Didá, com o projeto Sòdomo (do iorubá, significa “criar uma criança como se fosse seu próprio filho”). Esses projetos tratam de gerar suporte e formar populações negras em situação de vulnerabilidade social, replicar saberes ancestrais e proporcionar experiências às novas gerações.

Quanto às configurações carnavalescas, o Ilê Aiyê e o Malê Debalê têm em comum a referência a uma África recriada no Brasil. Elas desenvolvem bases percussivas facilmente reconhecíveis em células rítmicas dos candomblés — como o aguerê de Oxóssi e o ijexá, entre outros. Essas referências se estendem à criação de vocabulários corporais que, dançando no contexto da comunicação entre corpos, ruas e tambores, mais do que coreografias, arranjam-se em linguagens que podem ou não apresentar momentos de marcações coreografadas. Já a Banda Didá não tem uma ala de dança: ela se vale do corpo em performance percussiva nas formas de tocar, cantar e dançar.

Considerações infindas: “eu adorei os corpos”

Independentemente das formas específicas com que os blocos afro se configuram, ocupar e preencher as ruas com seus corpos e toques de tambores é um ato político. Em suas estratégias de reexistência, a militância alegre que parte do lamento ancestral de “adorar as almas” atua no enfrentamento da violência histórica e sistêmica contra a população negra tanto quanto no

repúdio ao desprezo de sua cultura por uma parcela minoritária da sociedade brasileira: a branquitude racista.

Falar de enfrentamento implica se tornar capaz de identificar as provocações e não cair nas armadilhas impostas pelo capitalismo, em olhar para dentro de si e de seu bloco e perceber-se conectado com sua ancestralidade. Em ser capaz de agir em vez de reagir, de buscar nas brechas a construção de um caminho. Nesta reflexão, apresentamos caminhos possíveis criados por blocos afro para pensar as cenas de rua e de reexistência, no contexto da cultura popular brasileira. Participar dessas práticas e observar as potencialidades desses corpos encantados nos faz compreender que, apesar e por causa da opressão imposta pelo capitalismo e pela colonialidade, manifesta através do racismo e da discriminação de gênero, de classe e outras fobias sociais, os blocos afro elaboram, transformam e reconfiguram as dores cotidianas em afirmação de pertencimento à sua origem africana.

Dirigir nossa reflexão aos cortejos de rua de Florianópolis e Salvador nos inspirou a “adorar os corpos” que dançam nos blocos afro. Avessas à sua redução à menor grandeza pela modernidade ocidental colonialista, as almas adoradas se unem a esses corpos contra um passado de catástrofes para construir juntos, na militância alegre do presente carnavalesco, outras possibilidades de futuro. Que seja um futuro ancestral.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2017.
- FEDERICI, Sílvia. *Além da pele*: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2023.
- G.R.E.S. ACADÊMICOS DO SALGUEIRO. “Salgueiro de corpo fechado”. In: LIESA (org.). *Abre-Alas/Segunda-feira*. Rio de Janeiro: Liesa, 2025. p. 1-81 (Seção do Salgueiro). Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/carnaval/Segunda.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2025.
- GUERREIRO, Goli. Percepções do Atlântico: antropologia estética, produção de conhecimento e antirracismo. *Observatório Itaú Cultural*, n. 21, p. 112-127, 2016.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LIMA, Fátima Costa de. Corpo, corpus e corpa: da violência de Goody, de Vinegar Tom. *Revista Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, n. 12, mar. 2009. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009133/8934>. Acesso em: 21 out. 2025.
- LIMA, Fátima Costa de. Espaços de rua e de espetáculo no carnaval de Florianópolis. *Revista Linhas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 124-152, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1375>.
- LIMA, Fátima Costa de. “La muerte ‘morrida e matada’: genocídios y pandemia, carnaval y teatro negro en Brasil”.

- In*: BAUMGARTEL, Stephan Arnulf; ENGROFF, Luiz Gustavo Bieberbach; GOULART, José Ricardo (orgs.). *Ensaando o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021. p. 219-238.
- LOTMAN, Iúri M. *Mecanismos imprevisíveis da cultura*. Tradução de Irene Machado. São Paulo: Edições Verona: Hucitec, 2023.
- MARTINS, Leda Maria. “Oralidade da memória”. *In*: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- OXÓSSI, Mãe Stella. *Ôwé (Provérbios)*. Salvador: Sociedade Cruz Santa do Ilê Axé Opô Afonjá, 2007.
- PONTO de Preto Velho — Eu adorei as almas. [*S. l.: s. n.*], 2023. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Magia do Amor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RLaHcbPQT74>. Acesso em: 8 ago. 2025.
- SALGUEIRO 2025 — Salgueiro de corpo fechado — Videoclipe ao vivo. [*S. l.: s. n.*], 2024. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Salgueiro TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nxXoxdmDQSQ>. Acesso em: 8 ago. 2025.
- SALGUEIRO 2025 — Desfile completo. [*S. l.: s. n.*], 2025. 1 vídeo (70 min). Publicado pelo canal Novidades do Samba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBTwRWsV9IY>. Acesso em: 8 ago. 2025.
- SANTOS, Lau. Do Oríki à Elinga: princípios negrobresilenses de atuação e encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, [*S. l.*], v. 12, n. 4, p. 1-24, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/121971>. Acesso em: 16 out. 2025.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.
- SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- VIEIRA, Gilmar de Oliveira. *Bloco Rastafari: história, memórias e resistências no carnaval de Florianópolis (1993-2006)*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/204303?show=full>. Acesso em: 15 out. 2025.

REENCANTANDO O MUNDO E O ARTIGO 6: MULHERES EM MARCHA E MULHERES FAZENDO ARTE PARA QUE NÃO ESQUEÇAMOS AS ESTERILIZAÇÕES INVOLUNTÁRIAS DO PERU DE FUJIMORI

MONIQUE VANDRESEN

MARIA CRISTINA CHADE

RAQUEL JÚLIO MASTEY

O uso de dispositivos teatrais em movimentos sociais

Este trabalho une as pesquisas realizadas durante o mestrado em Sociologia do Desenvolvimento da autora Monique Vandresen (1993) com os debates realizados pelo grupo de pesquisa Imagens Políticas, do PPGAC-Udesc, em 2024, do qual participaram também as autoras Maria Cristina Silva e Raquel Júlio Mastey. Nesses debates, discutimos as produções de Silvia Federici. Durante as discussões de um de seus livros, *Reencantando o mundo* (Federici, 2022), nos motivamos a rever os estudos realizados três décadas antes com o uso de dispositivos teatrais em movimentos sociais. Aqui pretendemos estabelecer um diálogo entre essas duas pesquisas, de

Vandresen (1993) e Federici (2022), utilizando como objeto de análise os protestos contra a política de esterilização de mulheres indígenas no Governo Fujimori, no Peru dos anos 1990, e o trabalho da artista e pesquisadora peruana Lucía Cuba sobre o mesmo evento. Tanto os protestos quanto o trabalho de Lucía Cuba, embora ainda ecoando ações realizadas nas décadas de 1980 e 1990, são dos anos 20 do século XXI.

Um dos fenômenos mais importantes na América do Sul dos anos 80 do século XX foi a tendência para sistemas mais democráticos (Mainwaring; Viola, 1984). Após longos períodos de governos autoritários, países como o Brasil, a Argentina, o Uruguai e a Bolívia pareciam caminhar para uma direção mais democrática. Esse processo atraiu reflexões de vários intelectuais e estimulou esperanças políticas. Muitos trabalhos acadêmicos passaram a ter como objeto os novos movimentos sociais que surgiram sob os regimes militares e foram considerados significativos na luta pela democracia¹.

As transições democráticas na América Latina, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, ocorreram paralelamente à adoção de políticas neoliberais, como as medidas de ajuste estrutural. Essas reformas, promovidas sob o discurso da modernização, acentuaram desigualdades sociais, atingindo de forma mais severa os grupos historicamente marginalizados. Silvia Federici (2022), em seu livro *Reencantando o mundo*, destaca como o neoliberalismo intensificou a exploração das mulheres, particularmente nas regiões mais empobrecidas. Sua análise evidencia

1 Para uma discussão mais aprofundada, ver Mainwaring e Viola (1987); Vila (1992); Chaffee (1993); Keck (1992) e Alves (1989).

que as reformas econômicas ampliaram a sobrecarga do trabalho reprodutivo e agravaram a precarização da vida feminina, especialmente entre mulheres negras, indígenas e de baixa renda. A partir de uma perspectiva crítica, Federici revela como capitalismo e patriarcado operam conjuntamente na América Latina, contribuindo para o aprofundamento das desigualdades e desafiando os limites das democracias emergentes na região.

Em escalas variadas — desde ações locais até mobilizações de alcance nacional — as manifestações que questionam essas políticas representam os primeiros passos na construção de uma nova ideia de cidadania, ao promoverem a criação de espaços públicos onde vozes antes silenciadas podem ser ouvidas. Em nível comunitário, por exemplo, surgem iniciativas como associações de bairro e comunidades eclesiais de base, que discutem melhorias urbanas e justiça social. Em dimensões mais amplas, movimentos como o feminista e o ambientalista articulam pautas de igualdade de gênero e de preservação ecológica, pressionando o Estado por respostas que são, muitas vezes, de natureza simbólica e moral, portanto não negociáveis. Essas diferentes formas de organização configuram um novo espaço de práticas democráticas e participativas na região.

Embora separados por algumas décadas — das mobilizações comunitárias e religiosas dos anos 1960 e 1970 aos movimentos feministas e ambientalistas que ganham força nos anos 1980 e 1990 —, esses diferentes grupos compartilham um traço comum que será explorado neste artigo: o uso do espaço público como território simbólico para projetar construções democráticas de futuro. Mais do que fortalecer a sociedade civil, tais ações visam constituir uma comunidade política capaz de redefinir o sentido de nação e de pertencimento coletivo. Em um

contexto histórico que frequentemente exclui os setores populares, essas manifestações contribuem para ampliar as formas de participação e experimentação democrática.

O Artigo 6º da Constituição peruana

Dispositivos teatrais já foram analisados como formas de expressão e resistência em diferentes contextos históricos e culturais, como nas manifestações da Praça da Paz Celestial, em Pequim, no ano de 1989 (Gomes; Ribeiro, 2018), nos protestos da juventude argentina durante a ditadura militar nas décadas de 1970 e 1980 (Araujo, 2008), e nos rituais acusatórios de bruxaria em comunidades de Camarões no final do século XX (Manor, 1991). O estudo sobre teatralidade na política evidencia conflitos culturais profundos.

Um exemplo de estudo da teatralidade em manifestações políticas é *Performance Theory* (1988), de Richard Schechner. Neste trabalho, Schechner desenvolve uma abordagem inovadora ao investigar o movimento dos estudantes não apenas como uma ação política, mas como um ato performativo — carregado de simbolismos, encenações, imagens e rituais públicos que transformaram o espaço da praça em um grande palco político. James Manor (1991) aprofunda essa perspectiva ao discutir como os protestos incorporaram elementos visuais e gestuais — como a construção da Deusa da Democracia — que dialogavam simultaneamente com a tradição política chinesa e com linguagens globais de contestação.

Em *Performance Theory* (1988), Schechner propõe uma leitura da ação social como performance, destacando seus

aspectos rituais, simbólicos e comunicativos. Essa perspectiva é retomada por Manor (1991) ao explorar os rituais acusatórios de bruxaria em comunidades de Camarões no final do século XX. O autor demonstra como essas práticas funcionam como eventos performativos complexos, nos quais o corpo, a palavra e o gesto produzem significados sociais e políticos, transformando o espaço ritual em um palco de disputa simbólica e comunitária².

Vários autores e diferentes correntes teóricas disputam a definição e os contornos do conceito de teatralidade e observam, sob diferentes enfoques, a ampliação da teatralidade e da disposição muitas vezes cênica que marcam a vida cotidiana nas sociedades contemporâneas. Essa dimensão se expressa nas formas de organização dos arranjos sociais, nas relações de produção e consumo e na própria estruturação dos poderes, manifestando-se tanto no que Guy Debord (2003) denomina de “espetáculo” — o predomínio das imagens e das representações sobre a realidade e o entrelaçamento inextricável entre ambas — quanto na maneira como se organizam a vida cotidiana, o espaço urbano e a ritualização das práticas sociais. Essas análises com frequência apontam o uso de dispositivos simbólicos e comunicacionais, imagens e representações de forma análoga àquela utilizada no campo artístico do teatro.

Ileana Diéguez Caballero (2010) observa que práticas artísticas e políticas se ampliam e se disseminam pelos espaços do

2 Outros trabalhos relevantes que dialogam com esse tema são *Revolutionary Discourse in Mao's Republic*, de David Apter e Tony Saich (1994), e *Challenging the Mandate of Heaven: Social Protest and State Power in China*, de Elizabeth J. Perry (2001).

cotidiano, compondo uma teatralidade que transcende o palco tradicional e se estende em múltiplas dimensões representacionais. Para a autora, essa teatralidade cotidiana rompe com a função puramente prática e imediata dos papéis sociais, dos objetos e dos cenários urbanos, para que estes se convertam também em “condutas sógnicas” performativas. Essas condutas, por sua vez, podem ser orientadas para a ação política e para a produção de sentidos no espaço público.

Teatralidade, performatividade e representação são termos que vão além das categorias tradicionais, situando-nos diante de outras práticas representacionais que já não podemos categorizar na concepção de teatro ou encenação; práticas que, diversas vezes, estão dirigidas para a ação política e não buscam definir-se como artísticas. E, sem dúvida, projetam um profundo vitalismo capaz de regressar àquelas proposições de Artaud sobre o teatro total produzido numa cena de rua (Caballero, 2010, p. 136).

Os arranjos cênicos e a teatralização da vida, portanto, são perceptíveis no próprio ordenamento dos objetos e na circulação das pessoas nos espaços urbanos (Caballero, 2010, p. 137). A autora reconhece essa dimensão teatral do cotidiano das cidades a partir das reflexões do teatrólogo russo Nikolai Evreinov, que identificava na vida urbana uma estrutura cênica na qual o espaço, os corpos e os objetos participam de uma dramaturgia difusa e contínua.

Ao enfatizar a relevância da performatividade e do uso de dispositivos teatrais por novos movimentos sociais e ao relacioná-los com a crise das sociedades capitalistas

contemporâneas, mais especificamente, no caso da América Latina, à crise do processo de modernização, este trabalho busca, no movimento analisado, esta dramaturgia difusa e contínua, sugerindo que a utilização de imagens e dispositivos teatrais por movimentos sociais seja um fator fundamental na reorientação do debate na direção de sociedades mais igualitárias e um instrumento importante na busca por alternativas.

Durante a década de 1990, quase 350 mil mulheres e 25 mil homens foram esterilizados durante um programa liderado pelo governo do ex-presidente Alberto Fujimori para reduzir a taxa de natalidade³. Além de direcionadas a populações indígenas e das regiões mais pobres do país, as esterilizações muitas vezes eram realizadas sem anestesia e sem tratamento pós-operatório. 2.073 mulheres relataram a grupos locais e internacionais de direitos humanos que suas trompas foram laqueadas sem seu conhecimento ou consentimento, e pelo menos 18 morreram em decorrência da cirurgia. As violações cometidas entre 1996 e 2000 feriu drasticamente o Artigo 6º da Constituição do Peru, que em resumo garante às pessoas o direito de decidir, de forma livre e responsável, sobre o número de filhos e o espaçamento entre nascimentos, resguardando a dignidade humana. No entanto, sob o pretexto de modernização e redução da pobreza, o Estado peruano promoveu uma política coercitiva e discriminatória, amparada por discursos tecnocráticos e racistas, e levou mais de duas décadas para reconhecer o direito das vítimas por reparação. O programa de esterilização visava mulheres em idade reprodutiva, a maioria de meios desfavorecidos e

3 Mais informações em AFP, 2024.

pobres. Muitas eram indígenas e deslocadas internas, algumas ainda sem filhos. Essa lógica de intervenção sobre os corpos das mulheres, sobretudo das mais vulneráveis, é duramente criticada por Silvia Federici, cuja obra *Reencantando o mundo* (2019) denuncia as conexões entre patriarcado, capitalismo e políticas reprodutivas de dominação. A autora argumenta que, em contextos neoliberais, o corpo das mulheres torna-se um território de extração e controle, especialmente quando se trata da reprodução e do cuidado.

Quando reconhecemos a história dos cercamentos, não estamos idealizando ou romantizando uma figura indígena inventada ou tratando a identidade indígena como algo fixo, essencializado ou criado apenas pelo olhar colonizador. Estamos reconhecendo que os povos indígenas foram, historicamente, os que mais sofreram com os cercamentos de terras e também os que mais resistiram a eles em todo o continente americano. Mais que isso, reconhecer é também uma recusa ao silenciamento das vozes e lutas daqueles que habitaram — e ainda habitam — essa terra. É usar esse reconhecimento para pensar a construção de futuros comuns e mais justos para todas e todos (Lima, 2023).

Nesse contexto, retomamos o Artigo 6º da Constituição peruana, que estabelece o objetivo de disseminar e promover a paternidade responsável, reconhecendo o direito das famílias e dos indivíduos de serem devidamente informados e de decidirem sobre seu planejamento familiar. As ações de contracepção cirúrgica voluntárias não eram, de fato, voluntárias; muitas das vítimas sequer falavam espanhol. Além disso, devido às condições precárias das instalações de saúde, houve também complicações e mortes. Esses atos de violência estatal faziam parte do Programa Nacional de Saúde Reprodutiva e

Planejamento Familiar imposto pelo governo Alberto Fujimori (1990-2000), que os propagava como medida de combate à pobreza. Embora o Tribunal Penal Internacional (TPI) tenha classificado esses atos como crimes contra a humanidade, até hoje a Justiça peruana não os esclareceu inteiramente.



Mulheres peruanas exigem reparação em protesto em janeiro de 2021, mais de duas décadas após a esterilização de quase 350 mil mulheres e 25 mil homens. Acervo pessoal de Monique Vandresen. FOTO: Coletivo Inter Pares.

As imagens do protesto realizado em 2021 estão profundamente inseridas em um campo discursivo e político. Os lenços vermelhos com a representação estilizada de um útero e os dizeres “*Esterilizaciones forzadas. Justicia y reparación, ahora!*”, funcionam como um signo em um sistema de luta que só adquire sentido pleno dentro do sistema de práticas discursivas sobre direitos humanos, violência de Estado e feminismo.

As camisetas reforçam essa inserção no sistema: Asociaciones de Víctimas de Esterilizaciones Forzadas — Lima. Não estamos diante de um objeto que reivindica o espaço da *arte pura* ou da *estética pela estética*, mas de um dispositivo carregado de significação, onde o corpo da manifestante se torna superfície e suporte para o enunciado político. Rosalind Krauss (2008), em seu ensaio *A escultura no campo expandido*, discute como os objetos contemporâneos dissolvem as categorias tradicionais como escultura, arquitetura e paisagem. Aqui, podemos aplicar a noção de campo expandido ao próprio gesto da manifestação: o lenço, a camiseta, o corpo e o espaço público, juntos, constituem um “monumento” efêmero e performativo — um “anti-monumento”, que não fixa memória em pedra, mas a reivindica no presente, no espaço social.

O ato de levantar as saias e a imagem do útero, com essas mulheres em marcha, deslocam o foco do indivíduo para o coletivo: o sujeito particular se dissolve na luta maior que representa. O útero ainda opera como um significante flutuante ou vazio, que se presta a múltiplas leituras: luta feminista, denúncia da biopolítica, resistência contra o controle estatal sobre os corpos. Essa ambiguidade é própria da arte no campo expandido, onde os significados se dão na interseção entre os discursos, e não na obra em si. O protesto vai além da prática social e está presente como política visual, como um nó na rede de signos que configuram o espaço público contemporâneo.

Em seu projeto de arte *Artículo 6: narrativas de género, fortaleza y política*, a artista peruana Lucía Cuba cria um conjunto de vestimentas — objetos de arte que funcionam como uma crônica do que aconteceu no Peru na década de 1990 — e leva esses objetos a diferentes cenários para interagir com o público. É um projeto

que se refere diretamente a um contexto histórico recente, que aborda criticamente, e cujo discurso conceitual incorpora os temas da identidade peruana, dos direitos humanos e culturais, da discriminação sociopolítica e cultural no Peru, da memória coletiva e do seu papel na ação social da comunidade.

Ao mesmo tempo, seu discurso artístico expressivo integra a criação e a produção de objetos com características heterogêneas e funções plurais — arte, vestimenta, discurso político — incorporados ao design e à produção de instalações, performances, desfiles, vídeos e fotografias. O passeio das obras pelo Peru e por outros países instaura mecanismos para o diálogo com diferentes públicos.



Apresentação de desfile aberto como parte da Bienal de Design Always in Fashion de Cusco, na Praça San Blas (5 de outubro de 2013). Imagem referente à ação 11, cedida pela artista para esta publicação.



Ensaio fotográfico apresentado na Bienal de Design Always in Fashion de Cusco, na Praça San Blas (5 de outubro de 2013). Acervo pessoal da artista cedida para este trabalho.

Federici faz uma crítica à visão mecanicista e utilitarista do mundo imposta pelo capitalismo moderno, que transforma tudo em objeto de exploração — seja o trabalho humano, sejam os recursos naturais. Para ela, esse processo de despojo não se dá apenas no campo material, mas também nas formas simbólicas e espirituais que são destruídas ou distorcidas pela lógica capitalista. Ao “reencantar” o mundo, seria possível, portanto, reconstruir essas relações de uma maneira que fizesse frente à desumanização promovida pela lógica neoliberal.

Ao refletir sobre esses processos históricos e atuais, Federici sublinha a necessidade de pensar em um feminismo antirracista e decolonial, que não apenas enfrente a exploração de classe e gênero, mas que também combata as estruturas racistas

e coloniais que continuam a operar no capitalismo globalizado. O trabalho da professora e artista Lucía Cuba se destaca por articular moda, arte e ativismo político em um projeto profundamente comprometido com os direitos humanos e a memória histórica.

O *Artículo 6: narrativas de género, fortaleza y política*, desenvolvido por ela em 2012, transforma o vestuário em instrumento de denúncia e reflexão sobre as esterilizações forçadas de mulheres nos Andes peruanos. Mais do que relatar os fatos, o projeto cria uma narrativa visual e material que interliga gênero, política e memória coletiva, convertendo tecidos em textos e texturas carregados de significado. As peças, compostas a partir de depoimentos, fragmentos de leis e discursos, resgatam a dimensão documental da arte e reforçam o papel do design como linguagem de resistência. Assim, Cuba constrói um campo híbrido em que moda e ativismo se entrelaçam para gerar consciência e provocar o espectador.

Ao levar suas criações para espaços como passarelas, galerias e ambientes urbanos, Lucía Cuba desafia as fronteiras entre consumo, arte e política. A presença de suas peças em desfiles — onde os objetos-roupas rompem com as expectativas estéticas convencionais — tensiona o espaço da moda enquanto território de contestação e memória. Elementos como vestidos rasgados, gravatas com marcas de luto e tranças invertidas operam como dispositivos simbólicos de denúncia, expondo as dores e os silenciamentos impostos às vítimas das esterilizações forçadas. O impacto visual e performático dessas obras reforça a potência de um design que se recusa a ser apenas decorativo, adotando a função de testemunho e de resistência em meio aos sistemas de poder e consumo.

Considerações finais

Com o caso peruano, vemos que as políticas de ajuste estrutural, promovidas por organismos como o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial, envolviam não apenas a privatização de empresas estatais, a desregulamentação do mercado de trabalho, a liberalização do comércio e o corte de gastos públicos em áreas essenciais, como saúde, educação e serviços sociais, mas também práticas eugenistas. Nesse sentido, é importante retomar trabalhos como o de David Slater (1993a):

Somos apresentados a “descontinuidades imaginárias”, como se a América Latina nunca tivesse experimentado a penetração capitalista, como se suas economias nunca tivessem sido abertas ao mercado mundial, como se a doutrina de modernização do início dos anos 1960 nunca tivesse existido. Além disso, há também uma tendência a inverter a relação com a democracia; agora a democratização política é vista, por regimes que tendem a continuar e enfatizar o modelo econômico neoliberal iniciado pelos militares, como um passo obrigatório e preliminar para a modernização econômica e social (Slater, 1993a, p. 74).

São vários os significados daquela democracia sonhada nos anos 1980 e 1990, com sua onda de modernização neoliberal (política de livre mercado e portas abertas para investimentos estrangeiros, com privatização em larga escala de empresas estatais). Essas políticas trouxeram consigo o desaparecimento das funções sociais e econômicas do estado periférico. Os 35 anos que separam as primeiras políticas do ajuste estrutural ao dia

a dia na América Latina hoje mostram que o modelo atual de sociedade no Norte não pode ser reproduzido em todo o mundo porque carrega consigo muitas contradições estruturais.

As contradições estão entre a exigência desse modelo de acumulação contínua, com sua crescente convergência de capital, tecnologia e poder nos países do Norte Global o fato de que as maiorias excluídas no Sul estão exigindo não apenas subsistência, mas também um padrão de vida que levaria à paz e à democracia real (Slater, 1993a).

Essa dinâmica leva a um estado de ingovernabilidade no qual as demandas que surgem como parte do avanço da democracia não encontram base material para sua realização. As mesmas lideranças “neopolíticas” que controlaram a maioria das novas democracias da América Latina desde meados dos anos 1990, que incluem não apenas Fujimori no Peru, mas Fernando Henrique Cardoso no Brasil, Carlos Menem na Argentina, Alfredo Cristiani em El Salvador e Rafael Callejas em Honduras, também se encaixam nesse quadro, bem como as mais recentes guinadas à direita com as eleições de Jair Bolsonaro (Brasil) em 2018 e derrotado nas eleições de 2022, Javier Milei (Argentina), Santiago Peña (Paraguai), Daniel Noboa (Equador) e Nayib Bukele (El Salvador).

A “crise” não é nova. Podemos chamá-la de crise da modernidade (Quijano, 1968), crise da civilização (Gorostiaga, 1978), “crise permanente” ou “crise prolongada” (Žižek, 2009; 2010). Não é apenas uma crise de distribuição ou equidade, é também uma crise de valores e da direção que a humanidade está tomando: a dinâmica do progresso e os valores de “civilizar”.

A crise da “modernidade” tem sido enfrentada, nas últimas décadas, por políticas de modernização neoliberais. Novos

movimentos e eventos, muitos dos quais temas de pesquisas do grupo Imagens Políticas, lidam com essa crise com estruturas quase que umbilicais: eles dizem respeito à construção de uma nova identidade que se baseia nas múltiplas identidades localizadas na sociedade civil, enfatizando novas formas de existir. A resistência, especialmente das mulheres, muitas vezes invisível, mas poderosa, continua sendo um ponto-chave para a construção de alternativas ao modelo econômico dominante.

O conceito de “reencantar” o mundo proposto por Federici refere-se a uma reconstrução de relações mais harmoniosas com a natureza, com os outros e com nós mesmos, que foi profundamente abalada pelo processo de modernização, colonialismo e capitalismo. O “encantamento” aqui não é entendido de forma mística ou sobrenatural, mas como um movimento de revitalização das conexões sociais e espirituais, uma reconexão com uma maneira de viver que preza pela solidariedade, pela justiça social e pelo respeito aos ciclos da natureza.

REFERÊNCIAS

- AFP. Política de esterilização forçada no Peru violou os direitos das mulheres, enfatiza ONU. *Carta Capital*, [S. l.], 30 out. 2024. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/mundo/politica-de-esterilizacao-forcada-no-peru-violou-os-direitos-das-mulheres-enfatiza-onu/>. Acesso em: 15 out. 2025.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *State and Opposition in Military Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- APTER, David; SAICH, Tony. Revolutionary Discourse in Mao's Republic. In: PERRY, Elizabeth J. (org.). *Challenging the Mandate of Heaven: Social Protest and State Power in China*. Armonk, Nova York: M. E. Sharpe, 2002.
- ARAUJO, Maria Paula. Esquerdas, juventude e radicalidade na América Latina dos anos 1960 e 1970. In: FICO, Carlos *et al.* (org.). *Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- BARRIO DE MENDOZA, Mihaela Radulescu de. Arte e historia: el "Artículo 6" de Lucia Cuba. *Revista Croma — Estudos Artísticos*, Lisboa, v. 2, n. 3, p. 77-86, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/d8873dd2-f6e2-4dda-8c87-e7f4c3dca6e4>. Acesso em: 15 out. 2025.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. Cenários expandidos: (re)apresentações, teatralidades e performatividades. Tradução de Edelcio Mostaço. *Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 15, 2010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135/9479>. Acesso em: 30 jun. 2025.

- CHAFFEE, Lyman. Dramaturgical Politics: The Culture and Ritual of Demonstrations in Argentina. *Media, Culture & Society*, v. 15, n. 1, 1993.
- CUBA, Lúcia. Biografia. Disponível em: <http://www.luciacuba.com/en/bio>. Acesso em: 2 dez. 2025.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2022. Disponível em: https://coletivosycorax.org/wp-content/uploads/2022/12/Reencantandoomundo_WEB.pdf. Acesso em: 30 jun. 2025.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa; RIBEIRO, Leticia Parente. Espaços públicos como lugares da política. *Geografares*, n. 26, 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/geografares/6209>. Acesso em: 15 out. 2025.
- GOROSTIAGA, Xabier. *Los banqueros del imperio*. San José, Costa Rica: Educa, 1978.
- KECK, Margaret E. *The Workers' Party and Democratization in Brazil*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. *Revista Arte e Ensaios*, v. 17 n. 17 (2008). <https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/view/52118>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- MACHADO, Flávia Cristina Albuquerque Palhares; MACIEL, Josemar de Campos; COUTINHO, Dolores Pereira Ribeiro. A cidade em cena: manifestações políticas em contextos urbanos. *PIXO — Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade*, [S. l.], v. 6, n. 22, p. 128-147, 2023.

- Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/25436>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- MAINWARING, Scott; VIOLA, Eduardo. New Social Movements, Political Culture, and Democracy: Brazil and Argentina in the 1980s. *Telos — Critical Theory of the Contemporary*, n. 61, p. 17-52, 1984. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/MAINSM-2>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- MANOR, James. Power and Obscenity in the Post-colonial Period: The Case of Cameroon. In: MANOR, James (ed.). *Rethinking Third-World Politics*. Londres: Routledge, 1991.
- QUIJANO, Aníbal. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad & Política Ediciones, 1968.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Nova York: Routledge, 1988.
- SHARE, Donald; MAINWARING, Scott. Transitions Through Transaction: Democratization in Brazil and Spain. In: SELCHER, Wayne A. (ed.). *Political Liberalization in Brazil: Dynamics, Dilemmas, and Future Prospects*. 1. ed. Nova York: Routledge, 1987. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780429302213-6/transitions-transaction-democratization-brazil-spain-donald-share-scott-mainwaring>. Acesso em: 30 jul. 2025.
- SLATER, David (ed.). *New Social Movements and the State in Latin America*. Amsterdam: CEDLA, 1965.
- SLATER, David. The Geopolitical Imagination and the Enframing of Development Theory. *Transactions of the Institute of British Geographers*, v. 18, n. 4, p. 419-437, 1993A. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscaador.html?task=detalhes&id=W2317316459>. Acesso em: 15 out. 2025.

- SLATER, David. The Political Meanings of Development: In Search of New Horizons. *In*: SCHUURMAN, Frans J. (org.). *Beyond the Impasse: New Directions in Development Theory*. Londres: Zed Books, 1993b.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Vivendo no fim dos tempos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

RESISTÊNCIAS AOS NOVOS **CERCAMENTOS: O CAMPECHE** **E OS DESAFIOS DA** **VERTICALIZAÇÃO**

TEREZA MARA FRANZONI

Em seu livro *Reencantando o mundo: feminismo e política dos comuns*, Silvia Federici (2022) argumenta que, embora o conceito de comum tenha ganhado força nos últimos anos¹, muitas vezes ele é tratado de forma abstrata pois não se considera a centralidade do trabalho reprodutivo e da vida cotidiana. No sentido proposto pela autora, falar sobre o comum não significa falar apenas de “recursos” (terra, água, florestas, conhecimentos), mas de um modo de vida coletivo, baseado em relações de cooperação, cuidado e reciprocidade; neste sentido, ele resiste e se contrapõe às lógicas de privatização, mercantilização e extração capitalista. Pensar o comum como relações sociais e como resistência pode contribuir para identificar as formas de expansão do capital, compreendendo como e por que elas necessitam da expropriação da reprodução social e da destruição das formas comunitárias.

1 A primeira edição do livro de Federici é de 2019.

Quando discutimos este livro de Federici no grupo Imagens Políticas, imediatamente lembrei-me da história das terras comuns na Ilha de Santa Catarina (Campos, 1991)² e, particularmente, na região do Campeche³. Em meados dos anos 1990, comecei a acompanhar o Movimento Campeche pela Qualidade de Vida (MCQV), que reunia moradores da região tendo em vista se contrapor ao plano diretor proposto pelo governo municipal. Alguns anos depois realizei entrevistas com pessoas que moravam no Campeche há mais de quatro décadas. A percepção imediata sobre o bairro era a de uma transformação radical no seu modo de vida. Era um relato sobre a falta, bem diferente daquele feito pelos moradores mais recentes.

2 Uma das principais obras que discute a importância das terras de uso comum na Ilha é o livro de Nazareno José de Campos (1991) intitulado *Terras comunais na Ilha de Santa Catarina*. Campos procurou mostrar que a pequena produção de base sociocultural local caracterizou-se pela utilização de terras de uso comum, um modo de se relacionar com a terra, em seu processo de ocupação e povoamento.

3 A região do Campeche localiza-se na parte sul, a leste, na Ilha de Santa Catarina, no município de Florianópolis. A expressão “região do Campeche”, ou simplesmente “Campeche”, tem várias definições e limites que se sobrepõem. Campeche, para os moradores, é o nome do bairro delimitado por outros bairros e pelo Oceano Atlântico. Para o governo municipal é o nome de um Distrito Administrativo, maior que o bairro e que inclui também outros bairros. Campeche foi adotado também para dar nome à área do primeiro plano diretor específico para a região, em 1992. Posteriormente, um outro plano, de 1997, chamou a região de “Planície Entremares”, englobando partes de distritos próximos. Este último caso abrange a região formada pela planície mais extensa da Ilha de Santa Catarina, com grandes porções alagáveis e, desde então, objeto da ação de uma intensa urbanização (Franzoni, 2012). Este é um *local* sobre o qual, como diria Milton Santos (1996), muitas forças são capazes de produzir eventos.

Para esses últimos a falta remetia a um dado modelo de urbanização e serviços. Já a falta sentida pelos antigos moradores referia-se às experiências de um passado agrícola, de fartura na pesca, de festas comunitárias, onde os vizinhos se conheciam e se ajudavam. Eram imagens construídas sobre um “local perdido”, mas ainda desejado.

Os relatos dos mais antigos apontavam para um período de forte expropriação das terras de uso comum e de cercaamento dos campos e do acesso ao mar. Nazareno José dos Campos (2002), chamou atenção para a forma predominante do regime de terras no Brasil, a posse, o que possibilitava com que pequenos produtores se estabelecessem e utilizassem as terras. Porém, à medida que a urbanização passou a predominar, as áreas litorâneas sofrem forte valorização econômica, especialmente após 1970, com as políticas de incentivo ao turismo. E as práticas ilícitas de “concessão de favores” entre políticos, empresários, Estado e cartórios passam a atingir com maior intensidade as terras de uso comum (Aguiar, 1993). Com isso, as terras que eram um bem coletivo transformam-se em propriedade privada, repassadas pelo Estado e canceladas pelos tabelões locais, estes também parte da engrenagem de expropriação e privatização.

As propostas para o futuro do Campeche, nos embates sobre a região, sistematizadas pelo MCQV, procuravam mediar as visões, nem sempre coincidentes, de novos e antigos moradores. O movimento recorria às imagens da memória, com uma proposta de urbanização que preservava locais de referência cultural, acessos à praia, espaços de lazer e encontros comunitários, áreas de preservação, lagoas e dunas (ou seja, espaços de uso comum). Ele não deixava de ouvir também

os novos moradores, oriundos de outros ambientes urbanos, nos aspectos relativos ao oferecimento de serviços públicos e equipamentos urbanos. Porém, levava em conta os impactos socioambientais, com mecanismos para restringir a especulação imobiliária, procurando manter a urbanização em escala comunitária (Franzoni, 2012).

O Plano de Desenvolvimento do Campeche, apresentado em 1992 pelo governo municipal, gerou muita contestação por parte da comunidade. A população exigia participação, audiência pública, estudos de impacto, respeito às leis de preservação ambiental e um outro modelo de desenvolvimento. Formou-se uma rede colaborativa entre associações comunitárias, associações de pescadores, artistas, técnicos, organizações ambientalistas e pesquisadores universitários escolas locais, entre outras organizações (Tirelli; Burgos; Barbosa, 2007). Anos mais tarde, em 1997, desconsiderando as reivindicações comunitárias, a administração municipal apresentou um “novo” plano, o Plano de Desenvolvimento da Planície Entremares, abrangendo uma área ainda maior. Esses planos regulamentavam um crescimento populacional de aproximadamente 400 mil pessoas em uma época em que o município tinha apenas 350 mil habitantes⁴.

O MCQV, depois de muitas mobilizações contrárias ao “novo” plano institucional, decidiu escrever seu próprio plano, organizando moradores e várias associações para realizar

4 A população atual do município, segundo o Censo de 2022, é de 537.213 habitantes.

essa empreitada: a construção coletiva de um plano diretor comunitário, que pudesse disputar a votação na Câmara de Vereadores, como um substitutivo global à proposta da prefeitura. No ano 2000, o Plano Comunitário para a Planície do Campeche — Proposta para um Desenvolvimento Sustentável foi protocolado na Câmara de Vereadores (Tirelli; Barbosa; Burgos, 2003). Ele sintetizava o processo de mobilização da rede que se formou em torno do MCQV e que tinha como pressuposto a elaboração a partir da troca de saberes, de oficinas de planejamento conjunto, de visitas aos locais e de conversas com moradores antigos e novos. A técnica de planejamento e desenho urbano, o conhecimento histórico (dos locais, das regiões alagáveis, das festas), as passeatas e a política comunitária seguiam juntos na construção de uma proposta comum (Franzoni, 2012).

As provocações de Federici (2022) me colocavam novamente diante de uma tensão que via, por um lado, os avanços da expropriação (a transformação da terra em mercadoria e os grandes empreendimentos de empresas globalizadas que a tudo devoram, privatizando terras, acessos ao mar, lagoas e cursos d'água, a pesca, a criação e o plantio). Por outro lado, a memória das lutas, da resistência, do processo de elaboração de um plano diretor coletivo me deixava ter um pouco de esperança. A esperança de ver novamente muitos corpos na rua, com faixas, adereços e muita música, como antes houvera. Um pequeno movimento contra uma engrenagem avassaladora. Assim li o livro da filósofa italiana.

A proposição da autora em relação à ideia de “acumulação primitiva”, procurando deslocá-la de interpretação que localiza a acumulação apenas nas “origens do capitalismo”, apontava

também para os processos recentes. Para Federici a acumulação é constitutiva das relações capitalistas, ela persiste via expropriação, produzindo diferenças e hierarquias em todo o globo. Ela escreve:

Temos, portanto, diferentes histórias de acumulação primitiva, que fornecem perspectivas particulares sobre as relações capitalistas necessárias para reconstruir sua totalidade e desmascarar os mecanismos pelos quais o capitalismo vem mantendo o seu poder. Isso significa que a história do passado e do presente da acumulação primitiva só poderá ser completamente compreendida quando for escrita do ponto de vista não só dos trabalhadores assalariados, passados e futuros, mas também dos escravizados, dos colonizados, dos povos indígenas — cujas terras continuam a ser o principal alvo de cercamentos — e dos vários sujeitos sociais cujos lugares na história do capitalismo não podem ser assimilados pela história dos trabalhadores assalariados (Federici, 2022, p. 49).

A terra, como relação social, como espaço de reprodução da vida, das culturas, das brincadeiras, do sustento, continua a ser o alvo do capital no Campeche, como tem sido ao longo da história. A terra, matéria de especulação, tornou-se mercadoria superfaturada, multiplicada em muitas camadas, sobrepostas, uma sobre a outra. Os cercamentos sobre os quais fala a autora, têm como referência os estudos de Karl Marx (1985) sobre os processos ocorridos na Europa entre os séculos XVI e XVIII (Federici, 2017; 2022). O contexto era o da expropriação dos camponeses de suas terras com a privatização destas, ou seja, com aquilo que Marx (1985) chamou de processo de criação do

capitalismo⁵. Federici (2022) apresenta alguns exemplos dos “novos cercamentos”, indicando, por um lado, os mecanismos de expropriação de bens e práticas comuns, e, por outro, as diferentes formas de resistência. Entre os exemplos citados pela autora estão a privatização das florestas, sementes e terras; o patenteamento de conhecimentos tradicionais e do próprio corpo humano; o endividamento dos trabalhadores; a retirada de direitos (previdência, educação, saúde); a mercantilização do cuidado; e a precarização deste e do trabalho doméstico.

Há muito tempo os/as moradores/as vêm sustentando organizações e coletivos atentos às lutas e transformações na região do Campeche, ora de forma pontual, ora denunciando ilegalidades, alterações irregulares, entrando com processos contra empresas e contra o próprio Estado. Um movimento por vezes fragmentado, dividido pelos processos eleitorais, pelas tensões da vida diária e das necessidades próprias de sua reprodução. Um movimento cujos/as participantes sofrem perseguições e ameaças, e, mesmo que suas ações se façam em nome do coletivo, as sanções que sofrem são muitas vezes, individualizadas. A engrenagem jurídica também procura apagar e destruir os processos coletivos, individualizando “responsabilidades” e penalidades.

5 No capítulo XXIV do livro *O capital: crítica da economia política*, Marx (1985, p. 830) afirma o seguinte: “O processo que cria o sistema capitalista consiste apenas no processo que retira ao trabalhador a propriedade de seus meios de trabalho, um processo que transforma em capital os meios sociais de subsistência e os de produção e converte em assalariados os produtores diretos. A chamada acumulação primitiva é apenas o processo histórico que dissocia o trabalhador dos meios de produção. É considerada primitiva porque constitui a pré-história do capital e do modo de produção capitalista”.

O Plano Comunitário para a Planície do Campeche não foi aprovado pela Câmara de Vereadores, mas também não o foram os planos da prefeitura. O “crescimento urbano” da região vinha sendo então regulado pela legislação vigente que impedia pavimentos acima de dois andares. As alterações de zoneamento eram pontuais e, ainda que não impedissem prédios maiores e eventuais adensamentos, tinham um impacto menor do que os planos propostos pelo poder municipal.

Em 2023, contudo, uma “revisão” do plano diretor em vigor abriu novamente a possibilidade de verticalização em muitas áreas do leste e do sul da Ilha. Muito rapidamente, onde antes havia pastos para os animais, caminhos para o mar, espaço de brincadeiras, áreas de vegetação nativa, dunas e banhados, horizontes de visão que permitiam olhar o oceano foram cercados. As cercas, ou melhor, “tapumes”, impediam, e ainda impedem, inclusive a possibilidade de olhar o mar (não por acaso são mais caros os imóveis que oferecem “vista para o mar”); elas protegem os canteiros de obras, e os homens armados e uniformizados protegem as novas propriedades.

O processo de expropriação era escandalosamente preparado e legalizado pelo Estado enquanto nossas manifestações e contestações pareciam pequenas e frágeis. Com esse sentimento cheguei eu à mobilização de moradores, em meados de julho, na Avenida Campeche. Havia em torno de oitenta pessoas, uma caixa de som, um microfone, algumas explicações e palavras de ordem e algumas faixas e cartazes, além de panfletos para entregar aos passantes. Era uma guerra contra gigantes. Os/as manifestantes se posicionaram em frente a um condomínio de apartamentos em construção cuja propaganda na imprensa local informava tratar-se de um empreendimento bilionário,

com 406 apartamentos em 63 mil metros de área construída⁶. Mas este era apenas um dos empreendimentos em construção naquela avenida, pois ao longo desta via, inúmeros prédios estavam sendo construídos e, segundo estimativas, em junho deste ano, havia cerca de 1.500 apartamentos em construção⁷.

“Diga não à verticalização” era o título do panfleto. Quem o lia ficava sabendo que aquele era um movimento de moradores/as do leste e do sul da Ilha de Santa Catarina contrários/as ao aumento do gabarito dos prédios na região, denunciando os impactos que a “revisão” do plano diretor do município estava causando. Entre as reivindicações e denúncias estavam: a anulação das “área de desenvolvimento incentivado” que flexibiliza os gabaritos prediais em grande parte da Ilha — e permite construções de até sete andares na região —; a manutenção do limite máximo de dois andares (mais ático e pilotis) no Campeche; a contestação da legalidade do processo de “revisão” do plano diretor; a denúncia da saturação da infraestrutura na região (com graves problemas de falta de saneamento básico, crise hídrica, mobilidade precária e risco de poluição da lagoa e do mar com esgoto); a degradação e

6 Este número de apartamentos foi propagandeado ufanisticamente pela imprensa local, mas ao ler o *Relatório de impacto de vizinhança* da Prefeitura Municipal de Florianópolis (Florianópolis, 2023) e as autorizações dadas pelas empresas de água e saneamento e eletricidade do estado, que fazem parte do relatório, é possível observar que o número de unidades residenciais varia de um documento para outro entre duzentas e seiscentas unidades.

7 O *Jornal do Campeche e Sul da Ilha* de 15 de julho de 2025, veículo de comunicação da região, apresentou esta estimativa na reportagem sobre uma manifestação no bairro da Armação do Pântano do Sul, localidade do sul da Ilha, um mês antes da manifestação que aqui descrevo (Mendes, 2025).

o desequilíbrio ambiental (colapso estrutural, alagamentos, contaminação da água e comprometimento do aquífero local), além do impacto no trânsito.

Aquela não era a primeira manifestação; no início de junho, o bairro vizinho, reuniu seiscentas pessoas em uma passeata contra um prédio de sete andares projetado para a orla da Armação do Pântano do Sul. A manifestação era promovida pelo Fórum Popular do Distrito do Pântano do Sul e contou com o apoio de diversas associações comunitárias, entre elas a Associação dos Moradores do Campeche. O fórum, que tem entre seus objetivos a preservação da natureza, reúne várias associações, entre as quais, a Associação dos Moradores da Lagoa do Peri. A lagoa que dá nome à associação é a principal fonte de água para a região e vem enfrentando problemas críticos de abastecimento e denúncias de contaminação. A manifestação tinha como pauta muitos dos pontos reivindicados pela mobilização que foi realizada no Campeche.

A resistência, como sugere Federici em seu livro, estaria justamente em criar outras alternativas que não se organizem a partir do lucro e sim para a reprodução da vida coletiva, pautadas pela cooperação e pela reciprocidade. Ela apresenta alguns casos em que experiências desse tipo foram desenvolvidas: a agricultura comunitária, a ocupação urbana, as cooperativas, as moedas locais e formas de organização não hierárquicas, entre outros. Para a autora, uma leitura que foca exclusivamente a propriedade privada e o capital acaba por não considerar a importância dos comuns, que, longe de serem resíduos do passado a serem superados pela modernidade, são, em muitos casos, condição material e política para resistir ao capital. Da mesma forma, colocar em segundo plano o trabalho reprodutivo

implica desconsiderar sua importância na própria sustentação do capitalismo (Federici, 2017). A filósofa considera que a reprodução da vida deve estar no centro de qualquer alternativa (trabalho doméstico, cuidado, relações comunitárias). O exemplo da luta das mulheres em África e na América Latina contra os megaprojetos, o agronegócio e a mineração estão diretamente ligados à defesa da terra e dos comuns, que é também a defesa da vida e da memória. Como já disse, é uma guerra, e nos cabe aprender com nossa própria história.

Naquela manifestação da Avenida Campeche encontrei vários vizinhos e amigos, sobretudo alguns daqueles que fizeram parte do MCQV. Hoje são outros que tomam a frente dos microfones, o que é um bom sinal. Ainda assim, muitos dos antigos não deixam de estar lá; seguimos nos reconhecendo e, eventualmente, pegando também o microfone. Naquela pequena manifestação dos oitenta moradores, foi feita nova convocação para uma outra mobilização, uma para a qual se pedia muita alegria, adereços, faixas e tudo que pudesse dar a ver a força e a alegria dos moradores da região. Faremos uma grande festa, dizia uma das organizadoras, esta é nossa força.

A concentração da manifestação seguinte iniciou em torno da pequena capela centenária de uma das regiões mais antigas do Campeche e que ainda nos permite avistar o oceano. As pessoas foram se reunindo em torno do espaço que fica em frente à capela, feito em forma circular, próprio para festas, feiras e o carnaval local, como muitas vezes ali ocorreu. Um lugar conhecido, que abriga histórias, acionando a memória de muitos/as que ali estavam; perto ficava também a pequena escola de ensino fundamental que resistia bravamente às tentativas de fechamento do governo do estado que deveria mantê-la. Um

lugar que resiste ao Campeche dos tapumes. As pessoas foram chegando, e a alegria de fato compareceu — sorrisos, cumprimentos, gente se abraçando, músicos tocando, um pequeno grupo jogando capoeira, e, em uma das laterais da arena que se formara, um outro grupo reunia alguns materiais. Fiquei observando: um tecido preto longo, arcos de bambu amarrados com corda e duas estruturas feitas com o mesmo material. Um ser animado foi surgindo: uma baleia franca, vinda diretamente do bairro da Armação do Pântano do Sul⁸, aquele mesmo que fizera a manifestação contra o prédio de sete andares.

Ao microfone, as falas apresentavam as associações e os coletivos que se faziam representar: a Associação dos Moradores do Campeche, o Comitê Popular do Campeche, o Fórum Popular do Distrito do Pântano do Sul, a Associação dos Moradores da Lagoa do Peri, a Associação de Moradores do Rio Tavares, entre outros. Foram apresentados também um pesquisador das questões ambientais, assessores de parlamentares que apoiavam a causa e algumas das pessoas identificadas com as lutas históricas do bairro. Em seguida algumas palavras de ordem, um pequeno ensaio das músicas criadas para a passeata e orientações para a segurança no caminho. Com as faixas à frente, a baleia um pouco mais atrás com mais de dez pessoas em seu interior e o colorido das faixas e pequenos cartazes (“pirulitos”) seguindo

8 Vale lembrar que o nome do bairro foi dado em função da atividade de caça às baleias; ali havia uma das principais armações do litoral catarinense, um tipo de “fábrica” que envolvia muitos trabalhadores, entre escravizados e pescadores contratados. A atividade, praticada em todo litoral brasileiro, quase levou à extinção da baleia franca. E, no entanto, ali estava ela, animada pelos moradores da região.

o cortejo. O percurso passava pela Avenida Campeche, subia em uma das ruas de acesso à principal rodovia do rio Tavares, seguia um trecho à margem da rodovia e chegava a um pequeno restaurante com uma área maior aberta. Ali formamos uma nova arena com faixas e cartazes ao centro; as falas começavam, e aos poucos as pessoas iam comprando bebidas e comidas para aguardar o show da banda que se preparava para tocar. Entre faixas, antigos e novos conhecidos, encontrei também ex-alunos do Ceart, artistas preciosos que se juntavam ao movimento. Para alguns era o começo de uma história de envolvimento nas lutas comunitárias, o reconhecimento do poder e da alegria de seus corpos em coletivo. Para muitos de nós era também memória e alimento.

O corpo é, para Federici (2022), espaço de resistência, pois é nele que se realizam as práticas de cura comunitária, os saberes tradicionais e coletivos. Foi (e ainda hoje é) o movimento dos corpos nas ruas que retomou a autonomia sobre a sexualidade, a reprodução e a saúde. São as experiências coletivas (rituais, festas, ocupações) que reconstroem vínculos comunitários, o corpo é um meio de reconstruir comuns. A presença das pessoas, as reuniões festivas, a Feira do Cacareco, as festas da Rádio Comunitária do Campeche, as oficinas de construção do Plano Comunitário para a Planície do Campeche e as muitas passeatas e ocupações realizadas pelo MCQV foram fundamentais para consolidar espaços de sociabilidade e solidariedade. Acredito, como Federici, que neste caminho construímos a resistência e uma história comum.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ana Cláudia Allet. *Natureza jurídica da Ilha de Santa Catarina*. 1993. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas — Direito) — Centro de Ciências Jurídicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1993. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/75980>.
- CAMPOS, Nazareno José de. *Terras comunais na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: FCC Edições; Editora da UFSC, 1991.
- CAMPOS, Nazareno José de. Usos e formas de apropriação da terra na Ilha de Santa Catarina. *Geosul*, [S. l.], v. 17, n. 34, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/13741>.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2022.
- FLORIANÓPOLIS (Município). Prefeitura. *Relatório de impacto de vizinhança (RIV)*. Florianópolis: Prefeitura Municipal de Florianópolis, 2023. Disponível em: https://strapi.redeplanejamento.pmf.sc.gov.br/uploads/RIV_a1c7e9811f.pdf.
- FRANZONI, Tereza Mara. *Teatralidade e sociabilidade no planejamento urbano na Ilha de Santa Catarina: um caminho entre o passado e o presente, a técnica e a política, a política e a festa*. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de

- Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/96406>.
- KARL, Marx. O Capital: crítica a economia política. Livro Primeiro: O processo de produção do Capital. Tradução Reginaldo Sant'Anna. Volume I. 10a ed. São Paulo: Difel, 1985.
- MENDES, Angelo Poletto. Armação reage a edifício na orla e mobiliza Sul contra a “verticalização”. *Jornal do Campeche e Sul da Ilha*, Florianópolis, 15 jul. 2025. Disponível em: <https://www.jornaldocampeche.com.br/2025/07/predio-de-sete-andares-gera-protesto-na-armacao-e-mobiliza-sul-da-ilha/>.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- TIRELLI, Janice; BARBOSA, Tereza Cristina; BURGOS, Raúl. Uma experiência de planejamento urbano comunitário: o caso da planície do Campeche – Florianópolis – SC, Brasil. *Katálysis*, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 153-162, jun./dez. 2003.
- TIRELLI, Janice; BURGOS, Raúl; BARBOSA, Tereza Cristina (org.). *O campo de peixe e os senhores do asfalto: memórias das lutas do Campeche*. Florianópolis: Cidade Futura, 2007.

PARTE 2

IMAGENS DO

CUIDADO

IMAGENS DE CURANDEIRAS **NA OBRA DE FEDERICI E SUAS** **REVERBERAÇÕES NO** **ESPETÁCULO CANDEIA**

MARICLÉCIA BEZERRA DE ARAÚJO

MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

Introdução

Os estudos sobre a Inquisição e os processos de perseguição e punição de pessoas acusadas de bruxaria não são recentes, e as imagens popularizadas no Brasil por meios de comunicação de massa e na cultura popular antecedem as obras da filósofa feminista Silvia Federici. Mas seu livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017) propõe uma virada epistêmica na pesquisa sobre os processos de caça às bruxas na Europa e no Novo Mundo. Na primeira parte do artigo, refletimos sobre as imagens de bruxas, ao propor um breve exercício em que rememoramos os imaginários sobre bruxaria e Inquisição propagados no Brasil desde a década de 1970 por meio de livros acadêmicos, romances, peças teatrais, filmes, telenovelas, minisséries e animações.

Essa coletânea inicial de memórias de imagens é relevante pela sintonia com o escopo do livro *Imagens de Federici*,

considerando que as produções da linha de pesquisa Imagens Políticas no campo das artes da cena dialogam com as teorias de gênero, feministas e *queer*, com os estudos culturais, a teoria crítica, os estudos decoloniais e interseccionais. Em segundo lugar, porque Federici, ao escolher duas personagens da peça teatral *A tempestade*, de William Shakespeare, para o título de sua obra, se ampara no poder político das imagens criadas na literatura dramática. Apresentando as personagens Calibã e sua mãe, Syrocax, uma bruxa de poderes sobrenaturais, Federici estabelece o argumento sobre a origem do capitalismo na Europa como um fenômeno dependente da violência de gênero e discorre sobre como as elites europeias criaram e propagaram imagens das populações camponesas como bruxas associadas ao diabo. Além disso, defende que, a partir da expansão colonial europeia no continente africano e nas Américas, criou-se um imaginário das populações originárias do Novo Mundo como seres selvagens e malévolos. A autora demonstra a construção de tais imagens sobre mulheres e principalmente sobre mulheres que apresentam quaisquer saberes que ameçam o poder colonizador. Um desses saberes é sobre os usos e as aplicações do reino vegetal.

O conhecimento sobre as plantas medicinais entre os povos da Europa significava uma resistência à recém-criada medicina. Já nas colônias, os vários acervos vivos da ciência empírica dos povos indígenas sobre plantas eram um tesouro que os europeus desconheciam e, no entanto, precisavam dominar e se apropriar para a indústria farmacêutica. Assim, os detentores desses conhecimentos, em sua maioria mulheres, foram retratados com imagens depreciativas como bruxas malignas que deveriam ser exterminadas para o bem da sociedade. Essa narrativa

colonial sobre os corpos das mulheres subalternizadas alimenta por meio de vários discursos, inclusive os discursos artísticos, seja da literatura ou das artes visuais, o imaginário de gerações.

Por isso, o esforço de escrita deste artigo está em inicialmente articular algumas imagens sobre a bruxa e a curandeira difundidas no Brasil na nossa geração, tanto pelos meios de comunicação de massa como por produções acadêmicas. Na primeira parte, M. Miranda oferece um chá de alecrim para que o/a leitor/a engaje-se no processo de rememoração de algumas imagens sobre as bruxas e a inquisição com as quais teve contato a partir dos anos 1970. Essa volta ao passado pode ser útil para entendermos a importância da obra de Federici, não apenas para o campo da história, da teoria marxista e da teoria crítica feminista, mas, principalmente, para repensar o campo da cultura, em especial para as artes da cena. Na segunda parte do artigo, Cléo Araújo relata o processo de pesquisa, criação e encenação da peça teatral *Candeia* (2021) a partir de seu estudo de *Calibã e a bruxa*. Araújo reflete sobre o processo de criação dramatúrgica colaborativa com as atrizes do premiado Grupo Estação de Teatro, sediado em Natal (RN), e a produção do espetáculo teatral com direção de Titina Medeiros. Do mesmo modo, analisa como o teatro feminista, ao trazer para o palco figuras como a curandeira, atua como força de restauração simbólica, política e cultural de memórias coletivas femininas.

Por certo, a transformação do status das curandeiras, apontada por Silvia Federici (2017) em sua obra, nos convida a refletir sobre a figura dessas mulheres no contexto brasileiro, especialmente o Seridó, localizado no sertão do Rio Grande do Norte, região marcada por um clima semiárido e uma paisagem

de transição entre a vegetação de caatinga e outras formações, além da presença de açudes e rios que atravessam o território.

O Seridó compreende municípios do centro-sul do estado, como os que integram o Geoparque Seridó, Acari, Carnaúba dos Dantas, Cerro Corá, Currais Novos, Lagoa Nova e Parelhas, situando-se a cerca de 180 km da capital, Natal. É reconhecida por sua riqueza cultural e histórica, além da marcante paisagem da caatinga; destacam-se as expressões culturais locais, como o artesanato, os sítios arqueológicos com inscrições rupestres e uma forte identidade potiguar que se manifesta em diversos aspectos da vida cotidiana. É a partir desse cenário que construo as personagens de *Candeia*, projetando nelas essa força ancestral do sertão. A imagem potente das curandeiras evocada por Federici se materializa na atriz Nara Kelly, que interpreta dona Queiliane, rezadeira e curandeira que, com suas ervas, prepara chás e escalda-pés, servindo-os ao público durante o espetáculo. Sua presença em cena encarna a resistência, o cuidado e o saber tradicional que atravessam gerações, fortalecendo os laços entre território, memória e identidade.

Mais do que uma referência cênica ou dramatúrgica, a presença de dona Queiliane reativa práticas de cuidado, espiritualidade e conexão com a natureza que foram historicamente marginalizadas. Como desdobramento dessa encenação, o governo estadual do Rio Grande do Norte implementou o projeto Farmácia Viva, voltado à preservação e à valorização das plantas medicinais e dos saberes associados a elas. Assim, ponderamos como o poder da imagem da curandeira, outrora (e agora) alvo de perseguições, pode ser restaurado pelo teatro feminista.

Chá de alecrim para memória – por Maria Brígida de Miranda

*Aqui está o alecrim, para lembrança.
Não te esqueças de mim, querido.
Estes amores-perfeitos são para o pensamento.*
[Ofélia em *Hamlet*¹]

Tenho certeza de que a leitora e o leitor poderão acessar suas próprias memórias à medida que eu apresentar algumas imagens de bruxa que me marcaram ainda criança, na década de 70 do século passado. A primeira imagem que compartilho foi veiculada pela televisão naqueles tempos em que o Brasil amargava sob o regime da ditadura civil-militar (1964-1985). Na televisão preto e branco, vi uma velha bruxa oferecer uma maçã envenenada à meiga Branca de Neve no consagrado primeiro filme longa de animação *Branca de Neve e os sete anões* (1937) (5 fatos [...], 2020), de Walt Disney. Relembro que a personagem Rainha Má, a madrasta da protagonista, por meio de estudos de magia, se metamorfoseia em uma mulher muito idosa. A engenhosidade dos estúdios Disney foi dar movimento às representações antigas do que seria uma bruxa: vestes escuras e rotas, cabelos brancos desgrenhados, corcunda, nariz longo e com verruga na ponta, boca desdentada e mãos com artrose. Esse corpo feminino idoso e maltrapilho surge da floresta, com uma cesta de vime no braço como se fosse uma vendedora de

¹ Ophelia: “*There’s Rosemary, that’s for remembrance; pray you, love, remember. And there is pansies, that’s for thoughts*”. (TRADUÇÃO: M. Miranda). Shakespeare, 1971, p. 1061, act 4, scen 5.

maças, mas seu intuito é puramente malévolo. Curioso como um filme de fantasia voltado para o público infantil investiu em uma imagem que intersecciona questões de gênero, classe social e etarismo. A bruxa da Disney sobrepõe em uma única imagem móvel as seguintes camadas: a velhice da mulher, a pobreza e o cultivo e comércio de plantas. Essa figura da velha pobre e mendicante epitomiza o que deve ser temido e punido sem piedade. Por outro lado, a jovem Branca de Neve é a representação da feminilidade dócil, que reúne beleza, inocência, bondade e servidão ao mundo dos homens. Ela é amada pelo pai e protegida pelo caçador contratado pela Rainha Má para matá-la. Na floresta, não consegue viver só e busca refúgio novamente no mundo masculino: gentilmente oferece seus serviços domésticos em troca de moradia e proteção dos sete anos. Ao final, como a maioria das personagens femininas de boa índole, seu prêmio é o casamento com um príncipe. Diga-se de passagem, na animação da Disney, o príncipe é um jovem nobre que, em seu passeio a cavalo pelo bosque, se depara com o cadáver de uma jovem morta e, não se contentando, abre o caixão de vidro e a beija. É de se perguntar o porquê de os estúdios Disney lançarem um remake em *live action* em 2025, posto que o filme reforça a rivalidade entre mulheres e cria um cenário perturbador ao sugerir que uma menina órfã e desamparada pode encontrar refúgio e proteção no mundo dos homens. Certamente, o remake de *Branca de Neve*, além de um negócio lucrativo, reinstaura a imagem da bruxa, ainda mais perturbadora e quase *gore* para as novas gerações.

De fato, o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980 foi um período em que se noticiava na televisão e nos jornais impressos as conferências das Nações Unidas ocorridas entre 1976 e 1985,

que estabeleceram ideias e planos de trabalho sobre igualdade de gênero e demarcaram aquele período como a “Década da Mulher” (World [...], [202-]). Foram publicadas e montadas peças importantes sobre a Inquisição no Brasil, entre elas, *O santo inquérito* (1966), de Dias Gomes. Lembro-me de assistir na mesma televisão posicionada na sala de visita da casa de meus pais à divulgação de uma produção de 1978 com a atriz Regina Duarte no papel da judia Branca Dias. O caráter heroico da personagem reformulou a imagem da atriz, que era conhecida como a “namoradina do Brasil”, para atribuir-lhe a imagem de mulher forte, em consonância com a imagem que a grande mídia veiculou da Década da Mulher. No ano seguinte, Duarte protagonizou a personagem Malu na minissérie *Malu mulher*², dirigida por Daniel Filho e produzida pela Rede Globo de Televisão (Regina [...], [201-]), escrita por um grupo de autores/as, entre elas, a reconhecida pesquisadora teatral, dramaturga, poetisa e feminista brasileira Renata Pallottini. A série trazia temas controversos, como divórcio, prostituição e violência contra mulher, e foi alvo da censura. Após o fim do regime ditatorial, em 1985, vi surgir nas prateleiras das livrarias um imaginário mágico e de fantasia sobre a imagem da bruxa. Quem não se lembra dos best-sellers *Diário de um mago* (1987), *O alquimista* (1988) e *Brida* (1990), do internacionalmente conhecido e premiado autor brasileiro Paulo Coelho? Essas foram algumas das obras que

2 “*Malu mulher* é uma série de televisão brasileira apresentada pela Rede Globo de 24 de maio de 1979 a 22 de dezembro de 1980. Criada por Daniel Filho, foi escrita por ele e Manoel Carlos, com colaboração de Euclydes Marinho, Renata Pallottini, Lenita Plonczynski e Armando Costa, sob direção também de Daniel Filho” (Malu [...], [201-]).

constituíram o movimento *New Age* — no Brasil, Nova Era —, que ressignificava a palavra e as imagens da bruxa, dos baralhos e oráculos e de práticas esotéricas e místicas fora das igrejas e religiões cristãs. Sets de tarot e o *Livro das Mutações — I Ching* eram objetos caros e desejo de consumo de centenas de meninas, adolescentes e mulheres brasileiras. Ser chamada de “bruxa” não era mais um xingamento; poderia ser um reconhecimento de que aquela mulher era sábia ou, no mínimo, uma pessoa interessante. Entre livros, cursos de ervas medicinais, cristais e massagens, manifestou-se em algumas cidades brasileiras uma outra imagem da bruxa; surgiu uma noção de bruxa boa, de bruxa contemporânea.

Isso se fortaleceu no campo das pesquisas acadêmicas no final da década de 1980 e no início da década de 1990. Nas livrarias brasileiras, se podia comprar publicações de obras internacionais que tratavam da caça às bruxas no período medieval na Europa; entre os livros que chegaram às minhas mãos, estavam *História noturna* e *O queijo e os vermes*, do historiador italiano Carlo Ginzburg, e a publicação de *Malleus maleficarum*, de Heinrich Kramer e James Sprenger — um dos primeiros manuais de caça às bruxas, publicado originalmente em 1487 pela recém-criada imprensa. O manual abordava as maneiras de se identificar, arrancar confissão sob tortura e exterminar uma mulher considerada bruxa. O livro foi publicado no Brasil pela recém-fundada editora feminista Rosa dos Tempos³, recebeu tradução de

3 Muraro fundou com a atriz Ruth Escobar a editora Rosa dos Tempos em 1990. Sobre a história da fundação e da reativação da editora, sugerimos a leitura do artigo “Grupo Record reativa Rosa dos Tempos, seu selo feminino” (Autran, 2018).



Fotografia de minha mesa de trabalho, com minha mão esquerda, que segura o livro aberto *Calibã e a bruxa* (2017) na página 6, onde há uma gravura do século XIV em que se vê uma mulher velha de nariz comprido caminhando sozinha na floresta e carregando uma cesta de espinafres. Sobre a obra de Federici, vê-se *Malleus maleficarum: o martelo das feiticeiras* (1991), de Rose Marie Muraro, aberto na página “Breve introdução histórica”. Sobre este, um ramo de alecrim que plantei no meu quintal e colhi esta manhã para fazer um assado de vegetais. Acima, na imagem, uma xícara de chá de camomila para acalmar minha ansiedade.

FOTO: Maria Brígida de Miranda.

Paulo Fróes, sob o título *Malleus maleficarum: o martelo das feiticeiras* (1991), e seu impacto feminista deveu-se à “Breve introdução histórica” feita pela premiada escritora e editora Rose Marie Muraro, uma pioneira do feminismo no Brasil e dos movimentos de emancipação da mulher e da Teologia da Libertação. No texto, Muraro aplica a teoria crítica feminista para discutir o fenômeno da caça às bruxas e historiciza o matriarcado e o surgimento do patriarcado. Seu texto me tocou profundamente, e

talvez seja dessa época o início do meu fascínio e do meu susto pela temática da bruxa. Quem foram as bruxas do passado e quem são as bruxas atuais? É uma pergunta que sempre me faço, mesmo sentindo um nó na garganta, talvez por saber que eu poderia e posso ser facilmente rotulada de “bruxa” e enforcada a partir do discurso tendencioso e perverso dos autores Kramer e Sprencher. E a segunda pergunta é: quem de nós, mulheres cis ou trans, escaparia de um processo inquisitório?

Além da importância de editoras como a Rosa dos Tempos, podemos considerar o avanço das pesquisas com a formação dos Núcleos de Estudos da Mulher em diferentes universidades públicas brasileiras. Isso propiciou que trabalhos sobre o tema da bruxaria pelo viés dos estudos feministas e de gênero ganhassem força. Como exemplo, o artigo seminal “Caça às bruxas: o saber das mulheres como obra do diabo” (1987), da pesquisadora brasileira Lúcia Tosi, professora de Química da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sobre como os processos da Grande Inquisição tiveram como alvo as mulheres que praticavam a medicina empírica. Além disso, destaco as obras da pesquisadora Sônia Maluf Weidner (1992), na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que conduziu entrevistas e trabalhos de campo sobre o imaginário da bruxaria nas populações de origem açoriana. O assunto das histórias de bruxaria e dos poderes mágicos das mulheres da Ilha de Santa Catarina foram popularizadas nacionalmente por produções audiovisuais como a minissérie televisiva *Ilha das bruxas*⁴, da extinta

4 Escrita por Paulo Figueiredo e dirigida por Henrique Martins e Álvaro Fugulin (*Ilha [...]*, [201-]).

Rede Manchete. Curiosamente, a atriz Ana Cecília Costa me contou certa vez da sua incrível experiência de gravar episódios em paradisíacas locações em Florianópolis e de como interpretou a personagem Mariana, que tinha o poder de se transformar em uma coruja — assim como as outras bruxas da trama que se metamorfoseavam em animais.

Tamanho era meu fascínio pelo imaginário da bruxa que criei, em 1991, junto com quatro pessoas, entre elas as atrizes e antropólogas Rita Castro e Adriana Mariz, uma performance intitulada *Sabbath*. Era uma cena curta de teatro-dança em que, vestidas de preto, com os cabelos bem desfiados, sorrisos e gargalhadas altas, fazíamos um círculo e dançávamos com vassouras, depois simulávamos uma orgia de mulheres e homens. Lembro-me de uma professora, logo após a performance, nos repreender por termos representado as bruxas como mulheres que buscavam o prazer sexual entre si. Nunca mais apresentamos este trabalho, mas meu interesse pela temática não se extinguiu.

O que foi a bruxaria então? O que buscam as bruxas e do que eram acusadas? Esse assunto se entrelaçou desde meus primeiros projetos de pesquisa na Udesc e se expressou em propostas para disciplinas de graduação, como a montagem teatral da peça *Vinegar Tom* (1976)⁵, de Caryl Churchill, que realizei em 2007-8, e nas pesquisas, disciplinas e orientações de mestrado e doutorado na linha de pesquisa Imagens Políticas, no PPGAC.

5 Para saber mais sobre a montagem deste espetáculo de teatro feminista, consulte Miranda, 2008.

Porém a obra de Federici (2017) alterou meu olhar sobre caça às bruxas, retirando-o de um escopo fechado como um evento estranho e tenebroso da Idade Média, fruto da perversidade de clérigos e da ignorância e das superstições das populações feudais. Isso porque ela reposiciona a perseguição, a tortura e o extermínio de mulheres como uma peça fundamental da formação e do fortalecimento do sistema capitalista e da expansão colonial da Europa. Segundo a autora italiana, essa é uma variante que Karl Marx não havia cogitado na abordagem do conceito de “acumulação primitiva” (Federici, 2017, p. 25), tampouco em sua reflexão sobre a violência nas fases do desenvolvimento capitalista. A filósofa defende que a caça às bruxas foi uma ação estratégica para o fortalecimento das estruturas de poder das elites europeias, junto à Igreja e à formação dos Estados-nações, à medida que expropriou o campesinato de suas terras e destruiu o sistema de terras comunais. Paralelamente, provocou rupturas nas relações sociais e familiares, nas estruturas de produção e de saberes locais, alterando o status das mulheres nas sociedades medievais e colocando suas produções e seus saberes sob escrutínio e suspeição. Ademais, ao historicizar as terras comunais como espaços de produção agrícola, que garantiam a autonomia alimentar e medicinal das populações rurais, demonstra como esses espaços eram organizados e cultivados por mulheres. E vai além ao enumerar e detalhar como várias das revoluções e revoltas das populações rurais contra as injustiças de senhores feudais em diferentes partes do continente europeu foram organizadas e lideradas por mulheres. Sobre o conceito “mulheres”, a autora delimita seu uso em *Calibã e a bruxa*: “no contexto deste livro, significa não somente uma história oculta que necessita se fazer visível,

mas também uma forma particular de exploração e, portanto, uma perspectiva especial a partir da qual se deve reconsiderar a história das relações capitalistas” (Federici, 2017, p. 27). Seu livro nos faz refletir sobre como as elites dominantes criaram e continuam criando discursos e tecnologias de comunicação de massa e um arsenal de vigilância e punição que legitima e atualiza processos de genocídio, particularmente de feminicídio e epistemicídio, no passado e na atualidade.

No capítulo 4, intitulado “A grande caça às bruxas na Europa”, Federici mostra as diferentes formas de perseguições e silenciamentos usadas pelas elites contra mulheres que cultivaram os saberes medicinais e espirituais tanto nas comunidades camponesas a partir da Baixa Idade Média quanto em seus desdobramentos e transformações discursivas no período do Renascimento. Já no capítulo 5, “Colonização e cristianização: Calibã e as bruxas no mundo novo”, a autora discorre como as elites europeias, almejando colonizar o Novo Mundo, passam a usar os aparelhos do Estado e da Igreja para destruir os elos comunitários, os saberes e culturas dos povos africanos e indígenas.

Após fazer esse exercício de rememoração de imagens de bruxas que povoam nosso imaginário e revisar de forma breve o argumento tecido por Federici em *Calibã e a bruxa*, nos dedicamos à segunda parte deste artigo, que integrou a pesquisa de doutorado realizada por Araújo sob minha orientação no PPGAC-Udesc, entre 2020 e 2024. *Candeia* é um espetáculo teatral que ilumina o caminho para restaurar o lugar de respeito e admiração pelas mulheres brasileiras que cultivam ervas medicinais e tratam os males do corpo e da alma das populações mais vulneráveis.

As curandeiras de Federici: entre o cuidado e a perseguição – por Cléo Araújo

Sente-se ao longe cheiros de ervas, de velas queimando; de rezos e cânticos que nos fazem sentir uma candura de bênçãos. É noite, mas a luminosidade que se vê atravessa as trevas e rompe silêncios. Nisto, aos poucos, percebemos um poder revoltoso matriarcal, pois quatro mulheres nos recebem em seu lar, nos levando em sonhos, por meio de histórias, ao universo do resgatar almas. *Candeia* é luz, guia e caminho, é um sublime feminino que se expande, pedindo licença pra lhe benzer com as forças da mata, das ervas e da fé. Esse pulsar de corações acende antigas chamas, porque somos levadas a acessar nosso sagrado⁶.

Desenvolvi o projeto de escrita dramatúrgica e encenação intitulado *Candeia* como parte da pesquisa de doutorado em Artes Cênicas no contexto da pandemia de covid-19, em 2021. A proposta cênica foi concebida por mim e pela atriz Titina Medeiros, pois focamos em um trabalho colaborativo com a participação das atrizes do Grupo Estação de Teatro, companhia teatral de renome fundada em 2009 por Rogério Ferraz, Nara Kelly, Caio Padilha e Manu Azevedo, sediada em Natal. A empreitada de trabalhar apenas com as mulheres da companhia gerou no início resistência e inquietação dos colegas homens, que questionaram o porquê dessa divisão por gênero. Mas o

6 Sinopse do espetáculo *Candeia*, com dramaturgia é assinada por Cléo Araújo *et al.* e montagem do Grupo Estação de Teatro/RN, em 2021.



Fotografia do cenário do espetáculo *Candeia*, realizado no Pátio das Acácias, no Rio de Janeiro, durante turnê pelo Sesc, em 2022. FOTO: Cléo Araújo.

nosso projeto era criar durante a pandemia um espaço criativo de acolhimento e cura para elas. Assim, o grupo composto por mim, Titina Medeiros, Geovana Araújo, Nara Kelly, Manu Azevedo, Múcia Teixeira e Ananda K instaurou um processo criativo com todas as funções criativas e executivas realizadas pelas mulheres, ou seja, um “espaço ginocêntrico” (Miranda, M., 2003, p. 205). Esse espaço de encontro das mulheres artistas foi inicialmente possibilitado pelas plataformas de reunião on-line. Isoladas fisicamente em nossas casas, nos conectávamos em chamadas de vídeo e criávamos metodologias próprias de trabalho cênico. No espaço virtual comunal da prática teatral, começamos a gerar as personagens e os textos do que se tornou o espetáculo *Candeia*. A estreia, em fevereiro de 2021, ocorreu com todas as atrizes e a equipe presentes em um espaço teatral da cidade, ainda durante a pandemia. Contudo, a apresentação

não teve uma plateia presencial devido às normas sanitárias do momento, o que nos fez optar por realizar uma transmissão on-line e gratuita pela plataforma YouTube. Em outubro do mesmo ano, *Candeia* estreou de forma presencial, mantendo-se em circulação em capitais do Brasil e no interior do Rio Grande do Norte até os dias atuais.

O espetáculo é uma experiência teatral única, pois propõe uma dinâmica de interação direta com a plateia. Projetado para espaços abertos como bosques e praças, o espaço cênico é organizado como se fosse uma casa-cozinha de uma família de quatro mulheres idosas. Conduzido pelas quatro atrizes, cada uma criou uma personagem a partir do processo criativo, ou seja, do que M. Miranda chama de “teatro processual” (Miranda, M., 2021, p. 171), quando o texto não existe previamente ao projeto de encenação. *Candeia* foi desenvolvido nos encontros práticos entre atrizes, diretora e dramaturga. A temática e as ações das personagens atrelam questões que foram cruciais na pandemia de covid-19 e que se mantêm atuais ainda hoje, tais como: o autocuidado, a ancestralidade e, sobretudo, a sororidade.

As atrizes Nara Kelly, Manu Azevedo, Múcia Teixeira e Ananda K costumam lembrar nossas conversas durante o processo de construção do espetáculo e durante as temporadas de apresentações. Para a construção das quatro personagens femininas — dona Queiliane, dona Arlinda, dona Formosa e dona Carmelita —, as atrizes evocaram as próprias recordações sobre histórias de diferentes mulheres seridoenses⁷ simples e

7 Uma das mais fortes características da mulher seridoense é que ela carrega no corpo e na alma a força do sertão. Filha da terra seca e resistente da caatinga, aprendeu desde cedo a enfrentar a dureza do clima e da vida com coragem,



Fotografia das atrizes em suas personagens: Nara Kelly interpreta dona Queiliane; Múcia Teixeira, dona Arlinda; Manu Azevedo, dona Formosa; e Ananda K, dona Carmelita. Estreia do espetáculo *Candeia* no formato presencial, em outubro de 2021. O espaço cênico é projetado para a utilização de áreas externas e arborizadas. Na imagem, vemos o pátio do Espaço Tecesol em Natal (RN). FOTO: Cléo Araújo.

reais que sobreviviam de rezas, cura, bordados, orações e cantorias, pois há na memória de cada atriz uma senhora que a rezou e curou na infância, utilizando o poder da fé. A experiência das atrizes no processo de criação tocou em lembranças e reflexões sobre como as pessoas antigamente tinham medo de algumas mulheres, porque elas riam, rezavam outras orações e conversavam com os animais.

sabedoria e fé. É guardiã dos saberes ancestrais, pois é rezadeira, curandeira, artesã, agricultora, assim como empreendedora, professora, administradora, médica, entre muitas outras profissões. Sabe tecer sua própria história com determinação. Sua presença firme sustenta famílias, comunidades e tradições, pois, no Seridó, cada ruga em seu rosto conta uma história de luta, amor e permanência.

A Igreja Católica, segundo Federici, “fornece um arcabouço metafísico e ideológico” (2017, p. 302) que incentivou a perseguição e a caça às bruxas na época da Inquisição, mas a filósofa aponta que, a partir do século XV, houve uma intensificação das perseguições e dos julgamentos de bruxaria, que passaram a ser feitos por tribunais seculares. No capítulo 4, “A Grande Caça às Bruxas na Europa”, a autora italiana demonstra como mulheres inteligentes, corajosas, astuciosas, desafiadoras e revolucionárias sofreram diversas formas de opressão e violência do Estado, da Igreja e dos homens de suas famílias ou aldeias. Ela defende que a campanha de terror e perseguição que destituiu as mulheres de seus direitos e as condenou às fogueiras tornou-se uma “iniciativa estatal” a partir do século XV. Argumenta ainda como as imagens da bruxa foram se transformando ao longo dos séculos, mas denota que essa figura virou alvo de extermínio exatamente durante o período da expansão colonial da Europa. Assim, destaca as narrativas que desdenhavam, ridicularizavam e demonizavam as práticas sociais das mulheres, como as benzeções, os conhecimentos das ervas medicinais, as práticas culinárias e os métodos contraceptivos, praticados pelas populações camponesas durante toda a Idade Média.

Federici explica que o processo de silenciamento das mulheres ao longo do tempo se deu por meio de um sistema opressor, patriarcal e misógino que as excluiu das funções sociais, culturais e religiosas, tratando-as como seres inferiores e sem direitos. Nesse sentido, *Calibã e a bruxa* (2017) é uma análise da caça às bruxas como uma campanha sistemática de repressão aos corpos e saberes femininos. Em sua pesquisa, a autora aponta como as curandeiras que exerciam práticas de cura, parteiras e rezadeiras representavam um perigo

à consolidação da ordem capitalista, pois encarnavam formas de autonomia material e simbólica:

A caça às bruxas foi essencial para a construção de uma nova ordem patriarcal onde o corpo das mulheres, seu trabalho e seus saberes foram postos sob o controle do Estado e do capital (Federici, 2017, p. 207).

Por certo, as terras comunais, espaços coletivos de cultivo e convivência, eram onde esses saberes se desenvolviam e se transmitiam. Com a expropriação dos camponeses, essas mulheres foram privadas de seus meios de subsistência e perseguidas em nome da racionalidade científica e do progresso. Dessa maneira, a figura da bruxa-curandeira passou a ser demonizada, e sua prática, criminalizada.

Durante o estudo do livro de Federici para a construção da personagem dona Queiliane, observa-se que a curandeira representa um elo entre o passado e o presente, entre o visível e o invisível. Sua prática é um ato de cuidado para com a comunidade, de fé e de reconexão com a natureza e com as raízes culturais, pois, em um mundo cada vez mais tecnológico e fragmentado, a sabedoria dessa personagem ressurge como um convite ao equilíbrio, à escuta e ao respeito por diferentes formas de conhecimento e cura.

Como dramaturga, costumo acompanhar as apresentações do espetáculo e observo como muitas espectadoras acreditam que a personagem dona Queiliane está profundamente enraizada nas tradições culturais do povo da região do Seridó e reconhecem seu poder ancestral sobre plantas medicinais, rituais de cura e práticas espirituais — ela é vista como uma

guardiã da sabedoria popular, alguém que combina o cuidado do corpo com a atenção às dimensões emocionais e espirituais do ser humano. Minha experiência como mulher seridoense é de observar como na minha região as mulheres curandeiras e benzedoras têm um conhecimento adquirido em uma vivência profunda de conhecimentos empíricos e simbólicos da cura. Muitas das curandeiras e rezadeiras que conheço utilizam ervas, chás, banhos, rezas, benzimentos e outros recursos que integram corpo, mente e espírito.

Dona Queiliane em *Candeia*: saberes que resistem

Narrar memórias, interpretar vidas reais e levar outras a pensar que vivências desses saberes existem e têm importância foi essencial para a construção de *Candeia*. Entre as histórias selecionadas em nossas criações, está a da rezadeira e curandeira dona Queiliane, interpretada pela atriz Nara Kelly. Na dramaturgia, ela é a personagem mais velhinha de todas, a mais amada pelas irmãs, a mais delicada, a que está sempre rezando, cuidando das ervas, recebendo pessoas, se dedicando a tocar sanfona nos fins de tarde, organizando a sala de rezas, as velas e os incensos, deixando tudo propício à chegada das forças, ou seja, das entidades e energias. Quando chega alguém para ser rezado, ela os recebe e os conduz a uma salinha mais atrás da casa, enquanto as outras irmãs preparam as ervas, os chás e os escalda-pés para ajudar os outros.

Na criação da peça, Federici nos fez conhecer as ferramentas naturais das curandeiras e, durante o processo criativo da construção desta personagem, elenquei um aspecto principal, qual



O Benzimento. Fotografia do espetáculo *Candeia*. A atriz Nara Kelly, em sua personagem, dona Queiliane, benze o espaço com água e rezos. Atriz: Nara Kelly no pátio do Espaço Tecesol, Natal (RN), 2021. FOTO: Rita Machado.

seja: mulher solteira que aprendeu a ler sozinha e encontrou na espiritualidade a chave para uma escolha. A personagem dona Queiliane escolheu o caminho da cura, rezando àqueles e àqueles que buscam se livrar dos males, lutando pelos que desejam conhecer o caminho da leitura e do autoconhecimento, ensinando chás e auxiliando a viver na fé e no amor. Em nosso espetáculo, a figura da curandeira é reencenada não como uma personagem ficcional, mas como uma presença viva e ritualística. Dona Queiliane, rezadeira e curandeira potiguar, não apenas participa da encenação, como realiza ações de cuidado e acolhimento com as pessoas da plateia. Essas ações rompem com a separação tradicional entre cena e plateia, evocando práticas comunitárias e femininas de cura e acolhimento.

A escolha estética e política da direção e da dramaturgia remete diretamente à crítica de Federici: os saberes populares e

femininos, historicamente relegados ao campo do irracional ou do supersticioso, ganham centralidade e legitimidade através do teatro. A cena torna-se um espaço de reconexão com a ancestralidade, com o corpo e com o território, reconhecido principalmente por pessoas nordestinas e seridoenses.

Para Nara Kelly, atriz que concebeu a personagem, dona Queiliane é uma rezadeira. Essa proposição de composição foi intuitiva: ela percebeu a manifestação dos elementos compositivos da personagem durante os improvisos e exercícios de criação em contato com a água. Seu elemento mágico de poder é uma garrafinha com água que derrama benzendo o espaço durante a primeira cena, purificando as energias do lugar.

A atriz começou a compreender a importância da água em suas improvisações, porque acessava memórias, levando-a a se reconectar com antigas ancestrais, xamãs e outras mulheres que curavam e abençoavam outras/os por meio desse elemento da natureza. No campo da espiritualidade feminina e do movimento da Nova Era, Gray Miranda, autora de best-sellers sobre os ciclos femininos e os “quatro arquétipos femininos”, escreve que

As mulheres estão começando a escrever novas histórias e novos mitos, estão criando novas canções e novos arquétipos, e precisamos de mais mulheres fazendo isso se quisermos restabelecer a tradição feminina. “O Despertar” reconecta as mulheres à sua natureza completa e oferece essa consciência às gerações futuras, na esperança de que ela não mais seja perdida. Além disso, o mais importante é que essa consciência cria um lugar na sociedade para a xamã, a mulher sábia, a sacerdotisa oracular, a bruxa e a curandeira ou benzedeira (Miranda, G., 2017, p. 112).

A partir das noções de arquétipos femininos dessa autora, conduzimos exercícios com as atrizes para que criassem suas personagens. Em seu processo artístico, Nara Kelly não aces-sava imagens, mas sim algo mais dilatado, como se estivesse em outra atmosfera. Para a atriz, nós somos feitas de vários refe-renciais femininos, de energias que vieram antes de nós. Em sua busca por imagens na internet, a fim de ampliar essa visão dilatada, interessou-se por fotografias de senhoras rezando, segurando cachimbos, velas e mexendo no caldeirão. Sobre isso, escreveu o seguinte texto:

Para Dona Queiliane, a espiritualidade chegou cedo em sua vida. Sensitiva desde sempre, passou a infância rodeada de amigos imaginários, pois era sempre repreendida pelos adultos, que achavam que ela estava sempre no mundo da lua. Curiosa, gostava de leitura e dos livros. Mas a família humilde queria que ela se dedicasse ao trabalho na roça: era preciso fugir no meio do trabalho, vestir-se de homem para não ser reconhecida e descer a serra até a biblioteca da cidade para apanhar os livros às escondidas. Aproveitava para espiar Dona Izabel, benzedeira da cidade, e aprender algumas rezas. Descobriu a importância de ter sempre um ramo na mão para não atrair a energia negativa ou enfermidade para si enquanto se benze. Tem uma forte ligação com Arlinda, a irmã que sempre teve um profundo respeito e conhecimento pelas ervas. Aos treze anos, começou a benzer e de lá pra cá nunca deixou de receber as pessoas. É feliz em ser interme-diadora da cura. Sente muito sono, e a idade avançada já lhe dificulta a locomoção, mas gosta muito de estar com as irmãs

e Carmelita para juntas festejarem, contarem histórias, irem ao samba e tomarem cerveja⁸.

Teatro feminista e políticas públicas: da cena à ação social

O teatro tem se afirmado como uma ferramenta potente de revalorização dos saberes historicamente marginalizados, especialmente aqueles vinculados às práticas ancestrais de cura, acolhimento e resistência cultural. No espetáculo *Candeia*, por exemplo, o uso cênico de ervas medicinais, chás e escalda-pés transcende a função estética ou cenográfica, assumindo papel simbólico e ritualístico. Essas práticas, oriundas das tradições das curandeiras, benzedeiros e parteiras, são resgatadas como formas legítimas de conhecimento, inserindo-se na cena como elementos de cuidado e resistência comunitária.

No âmbito federal, a Fundação Nacional de Artes (Funarte), vinculada ao Ministério da Cultura, tem desempenhado papel fundamental no fomento à produção artística com enfoque em temáticas sociais, identitárias e territoriais. Por meio de editais como o Prêmio Funarte de Teatro, Circo e Dança, a instituição promove o incentivo a práticas artísticas que dialogam com as realidades e os saberes tradicionais brasileiros, reforçando o compromisso com a diversidade cultural e com a arte como instrumento de transformação social (Brasil, 2025).

8 Notas de ensaio do diário de bordo da atriz Nara Kelly, escrito em 4 ago. 2021.

Além disso, o Ministério da Educação (MEC), através de políticas voltadas à educação escolar quilombola, indígena e do campo, vem estimulando a inclusão dos saberes tradicionais nos currículos escolares, reconhecendo-os como fundamentais à formação cidadã, intercultural e plural (Brasil, 2012). Tais diretrizes estabelecem as bases para uma educação que valoriza os conhecimentos produzidos fora da lógica ocidental hegemônica, como aqueles das práticas de cura comunitária presentes em manifestações como o espetáculo *Candeia*.

Assim, a repercussão social e cultural do espetáculo resultou em uma ação concreta por parte do poder público estadual, que implementou o projeto Farmácia Viva, uma política voltada à valorização e à regulamentação do uso terapêutico de plantas medicinais. Tal iniciativa parte do reconhecimento do saber popular como tecnologia social e prática de saúde integrativa, em consonância com diretrizes nacionais.

Dessa forma, o deputado federal Fernando Mineiro e a deputada estadual Divaneide Basílio, ambos do Rio Grande do Norte, produziram juntos uma emenda parlamentar, através da Funarte e do Ministério da Cultura, com o propósito de criar uma lei que objetiva instituir o Programa Farmácia Viva no estado potiguar. Segundo a deputada,

A Farmácia Viva é baseada na produção e utilização de plantas medicinais e fitoterápicos em consonância com a Política Nacional de Plantas Medicinais e Fitoterápicos (Decreto nº 5.813/2006) e a Portaria nº 886/2010 do Ministério da Saúde, que reconhecem a importância desse modelo para ampliar o acesso à saúde de forma inclusiva e sustentável (Basílio; Mineiro, 2025, p. 12).

Basílio complementa informando que “[...] a proposta busca valorizar e integrar práticas ancestrais de matriz africana, conhecimentos indígenas e iniciativas voltadas à agricultura urbana, fomentando a segurança alimentar e a soberania dos territórios” (Basílio; Mineiro, 2025, p. 12). Foi nessa perspectiva que os parlamentares, junto ao Grupo Estação de Teatro, escolheram *Candeia* para circular pelo estado. Esse espetáculo ajuda a preservar saberes e práticas da cultura popular através das plantas medicinais. No material de divulgação do projeto, se estabelece a interação da plateia com as atrizes e as responsáveis pela escrita da cartilha — Nathália Souza, Kamila Tuenia e Yasmin Alves falam sobre a temática das plantas medicinais:

Além das apresentações, o circuito promove debates e rodas de conversa sobre a importância da preservação de saberes ancestrais para a saúde da população. A preservação desses saberes tem ganhado cada vez mais espaço no SUS, que reconhece a potente parceria que pode surgir quando a saúde pública está diretamente associada à agroecologia e à agricultura familiar (Souza; Tuenia; Alves *apud* Basílio; Mineiro, 2025, p. 3).

No espetáculo, a atuação da curandeira transcende a simples aplicação de remédios naturais. Ela costuma ser um ponto de referência dentro da comunidade, oferecendo escuta, aconselhamento e apoio em momentos de sofrimento físico, emocional ou espiritual. Muitas vezes seu conhecimento é transmitido oralmente de geração em geração, preservando práticas milenares que foram marginalizadas ou reprimidas pelos discursos da medicina ocidental. Embora o termo “curandeira” tenha sido, por vezes, usado de forma pejorativa ou desvalorizada

na região do Seridó, atualmente há um movimento crescente de valorização desses saberes tradicionais. Desse modo, em tempos de redescoberta da medicina natural e do respeito às culturas originárias, as curandeiras voltam a ser reconhecidas como importantes agentes de cuidado e de resistência cultural.

Assim, o teatro, ao articular linguagem artística e memória coletiva, ultrapassa o campo simbólico e se afirma como agente de transformação social. Nesse sentido, a revalorização dos saberes das curandeiras, tradicionalmente silenciados ou deslegitimados, quando desdobrada em política pública, exemplifica o potencial transformador da arte engajada. Mais do que representar, o teatro mobiliza e reconfigura o real, participando ativamente da construção de políticas que reconhecem a diversidade epistêmica e cultural do Brasil.

Esse desdobramento reforça a tese de que o teatro feminista pode atuar como catalisador de processos de memória e restauração, contribuindo para políticas de reparação cultural e histórica. Assim, *Candeia* instaura a imagem da curandeira, figura antes marginalizada, no centro da cena e da vida como símbolo de resistência, cuidado e sabedoria.

Considerações finais

Tecemos um texto que refletiu sobre algumas imagens de mulheres discutidas na obra *Calibã e a bruxa*, de Federici, em relação ao nosso imaginário contemporâneo sobre bruxaria e as experiências na prática teatral. Iniciamos este artigo relembrando, revendo e refletindo sobre imagens de bruxas difundidas pelos meios de comunicação de massa no Brasil. E nos

valemos do interesse da filósofa italiana em ancorar seu argumento em imagens produzidas pela literatura dramática para então adentrar ao espetáculo teatral. O paralelo entre as curandeiras de *Calibã e a bruxa* e dona Queiliane em *Candeia* revela como o teatro pode operar como instrumento de reencantamento e valorização de figuras historicamente invisibilizadas ou perseguidas.

A proposição de criar uma peça de maneira colaborativa no “espaço ginocêntrico” transformou o fazer teatral das artistas do Grupo Estação de Teatro e gerou um espetáculo em sintonia com as pautas feministas de afeto e cuidado para enfrentar períodos sombrios da história contemporânea — a pandemia de covid-19 e o desmantelamento das políticas públicas nos setores da saúde, da educação, do meio ambiente e da cultura perpetrados pelo Governo Federal durante o mandato de Jair Bolsonaro (2018-2022). Naquele contexto, o processo de criação cênica se tornou uma espécie de terra comunal para as artistas, que de fato se estendeu para o espetáculo cênico, ao engajar a plateia em uma espécie de ritual dos comuns. Por uma hora, artistas e público vivem em um campo aberto, debaixo de árvores, dos pássaros e do céu, e compartilham dos chás, quitutes e bacias com água morna para esquentar os pés cansados. Cuidado, afeto, histórias, música e alegria oferecidos pelas mulheres sábias: Queiliane, a curandeira; Arlinda, a bordadeira; Formosa, a cozinheira; e Carmelita, a cantora. Todas revolucionárias contadoras de histórias.

Resumindo, ao retomar os saberes femininos de cuidado e cura, o espetáculo promove uma abordagem feminista de um universo regional das mulheres do Seridó no que tange à cultura mestiça que se nutre nas práticas de povos indígenas e negros e

ainda dos povos colonizadores. Dessa maneira, a cena teatral, nesse contexto, não apenas representa, mas reativa práticas ancestrais e, com isso, contribui para a reconstrução de um imaginário social para que as mulheres e seus saberes ocupem um lugar de centralidade e, quiçá, de reconhecimento social. Em *Candeia*, a curandeira, outrora símbolo de ameaça, emerge como figura de poder, cura e resistência.

REFERÊNCIAS

- 5 FATOS de Branca de Neve que a Disney nunca mostrou: canibalismo, morte e sufocamento. *Rolling Stone Brasil*, [S. l.], 18 mar. 2020. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/noticia/5-fatos-de-branca-de-neve-que-disney-nunca-mostrou-canibalismo-morte-e-sufocamento/>. Acesso em: 5 jul. 2025.
- ARAÚJO, Cléo *et al.* *Dramaturgias: Candeia e Seridó Revolto*. Natal: Offset, 2025.
- ARAÚJO, Mariclécia Bezerra de. *Dramaturgias ritualísticas: processos feministas de criação colaborativa dos espetáculos Candeia e Seridó Revolto*. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.
- AUTRAN, Paula. Grupo Record reativa Rosa dos Tempos, seu selo feminino: intenção é abraçar a cultura pop e lançar obras que discutem questões de gênero. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 jan. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/grupo-record-reativa-rosa-dos-tempos-seu-selo-feminino-22251894>. Acesso em: 4 out. 2025.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Fundação Nacional de Artes — Funarte. *Prêmio Funarte de Estímulo ao Teatro*. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte>. Acesso em: 4 out. 2025.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola na Educação Básica*. Brasília: MEC/SESU, 2012.
- BASÍLIO, Divanice; MINEIRO, Fernando. *Candeia: plantas medicinais e cultura popular*. 1. ed. Natal, RN: [s. n.] 2025.

- Cartilha impressa de apresentação do Projeto Farmácia Viva. 16 páginas.
- BRANCA de neve e os sete anões. Direção: David Hand. [S. l.]: Walt Disney Productions, 1937. 1 vídeo (83 min.).
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- GOMES, Dias. *O santo inquérito*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1966.
- ILHA das bruxas. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, [201-]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilha_das_Bruzas. Acesso em: 4 jul. 2025.
- KELLY, Nara. Diário de Bordo da atriz Nara Kelly. Data: 04/08/2021. Texto não publicado.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *Malleus maleficarum: o martelo das feiticeiras*. Tradução de Paulo Fróes. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1991.
- MALU Mulher. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, [201-]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Malu_Mulher. Acesso em: 6 jul. 2025.
- MALUF, Sônia Weidner. Gênero, poder feminino e narrativas de bruxaria. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (org.). *Entre a virtude e o pecado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. p. 191-212.
- MIRANDA, Gray. *Lua vermelha: as energias criativas do ciclo menstrual como fonte de empoderamento sexual, espiritual e emocional*. Tradução de Larissa Lamas Pucci. São Paulo: Editora Pensamento, 2017.

- MIRANDA, Maria Brígida de. *Corpos dóceis: reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- MIRANDA, Maria Brígida de. *Playful Training: Towards Capoeira in the Physical Training of Actors*. 2003. Tese (Doutorado em Teatro) — Theatre and Drama Department, La Trobe University, Melbourne, 2003.
- MIRANDA, Maria Brígida de. Rainhas, sutiãs queimados e bruxas contemporâneas: reflexões a partir da montagem Vinegar Tom. *Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 133-146, 2008.
- REGINA Duarte. In: MEMÓRIA Globo. [S. l.: TV Globo, 2021]. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/regina-duarte/noticia/regina-duarte.ghtml>. Acesso em: 3 jul. 2025.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet, Prince of Denmark. In: SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare: The Alexander Text*. London: Collins, 1971. p. 1028-1072.
- TOSI, Lúcia. Caça às bruxas: o saber das mulheres como obra do diabo. *Revista Ciência Hoje — Da Alquimia à Química*, São Paulo, v. 4, n. 20, p. 35-42, set./out. 1987.
- WORLD Conferences on Women. In: UN Women. [Nova York: UN Women, 202-]. Disponível em: <https://www.unwomen.org/en/how-we-work/intergovernmental-support/world-conferences-on-women>. Acesso em: 2 jul. 2025.

PALHAÇA BRUM NO CONTEXTO HOSPITALAR E A SUBVERSÃO DO CUIDADO¹

DAIANI CEZIMBRA SEVERO ROSSINI BRUM

Introdução

Esta pesquisa propõe analisar as práticas de mulheres palhaças em contextos hospitalares, com ênfase em suas ações de cuidado, escuta e presença sensível. Inspirada nas reflexões de Silvia Federici, parte-se da compreensão de que o trabalho das mulheres, historicamente associado à reprodução da vida e aos afetos, foi sistematicamente desvalorizado e naturalizado dentro de uma lógica capitalista e desigual. O problema que orienta esta investigação é compreender como a palhaçaria hospitalar, ao unir arte e cuidado, pode subverter as estruturas simbólicas e institucionais que limitam a atuação das mulheres nos espaços de saúde.

1 A publicação deste capítulo teve como instituição financiadora a Udesc, por meio de bolsa concedida à autora pelo Programa de Estágio Pós-Doutoral (PROEPD), chamada 02/2025, com supervisão da professora doutora Maria Brígida de Miranda.

O objetivo central consiste em compreender de que modo a presença das palhaças reconfigura as relações de poder, cuidado e sensibilidade no ambiente hospitalar, apresentando novas formas de resistência e subjetivação. Busco, ainda, identificar como o riso e a performance cômica se tornam aliadas na transformação das relações entre profissionais, pacientes e instituições, ampliando a noção de cuidado para além de sua dimensão técnica.

A metodologia adotada combina estudo de caso e análise qualitativa, tomando a atuação da palhaça Brum como eixo de reflexão sobre presença e criação. Serão considerados relatos e produções escritas, articulados a uma abordagem teórico-crítica fundamentada em Federici e nos estudos feministas. Com isso, a pesquisa pretende evidenciar a contribuição das mulheres palhaças para a construção de práticas éticas e estéticas de cuidado, revelando sua capacidade de subverter papéis de gênero e instaurar espaços de sensibilidade e resistência no interior das instituições da saúde.

Silvia Federici é uma importante filósofa contemporânea, nascida na Itália e radicada nos Estados Unidos da América. Ligada à tradição do marxismo autônomo, é autora de obras como *Reencantando o mundo* (2022), *O ponto zero da revolução* (2019) e *Calibã e a bruxa* (2017), este último sendo seu livro mais difundido. Neste trabalho, ela investiga como a ascensão do capitalismo reconfigurou a vida cotidiana, ao moldá-la em função do trabalho, utilizando diferentes formas de coerção, incidindo essa, especialmente, sobre as mulheres. A autora traz uma análise histórica pioneira, destacando a relação de desigualdade entre as mulheres e a lógica capitalista. Neste livro, a autora discute com profundidade aspectos como a reprodução

e o controle sexual, historicizando o período em que mulheres eram acusadas de feiticeiras e incineradas em fogueiras públicas.

Em *O ponto zero da revolução*, sua segunda obra a ser largamente difundida no Brasil, ela analisa o capitalismo da perspectiva do trabalho das mulheres, campo onde defende que as maiores desigualdades de gênero foram fabricadas. Ao realizar essa provocação, Federici investiga a configuração das relações sociais e econômicas, especialmente no contexto europeu, defendendo a autogovernança das mulheres a partir da crítica ao sistema capitalista. Para a autora, “o ponto zero da revolução”, deste modo, seria a remuneração justa das mulheres pelos serviços domésticos e de cuidado com terceiros, rompendo com o pensamento de que o cuidado é um dever inato às mulheres.

Essa realidade, quando situada no Brasil, reflete um cotidiano de vulnerabilidades enfrentadas pelas mulheres² e pessoas LGBTQIAPN+³. Além das violências que colocam as vidas

2 O *Atlas da violência 2025* procurou delinear o cenário da violência no Brasil com base em informações provenientes do Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM) e do Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan), ambos mantidos pelo Ministério da Saúde: “Nos últimos onze anos (2013-2023), 47.463 mulheres foram assassinadas no Brasil, conforme registros do sistema de saúde. Somente em 2023, os registros apontam para 3.903 mulheres vítimas de homicídio” (Cerqueira; Bueno, 2025, p. 49). Isso significa que o Brasil apresenta uma média de dez mulheres vítimas de feminicídio por dia (Cerqueira; Bueno, 2025, p. 49).

3 “[...] desde 2014, o número total de casos de violência contra homossexuais e bissexuais vem aumentando de maneira contínua a cada ano, com exceção de 2019 para 2020, em que houve uma pequena diminuição. De 2014 para 2023, houve um aumento de 1.110,99% no número total de casos de violência contra homossexuais e bissexuais. [...] De 2014 para 2023, a violência contra mulheres transsexuais aumentou 1.110,99%, passando de 291 casos para 3.524

desses grupos em risco, diariamente, no país, segundo recente pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), as mulheres ainda gastam cerca do dobro de horas semanais em serviços domésticos e cuidados com terceiros, quando comparadas com os homens (IBGE, 2021). A mesma pesquisa revela que as mulheres, na maioria dos casos observados, são mais presentes em vagas de emprego de meio turno e informais, dada a dificuldade de conciliar o trabalho doméstico com a vida profissional, tornando-se esta desigualdade ainda mais aguda para com as mulheres negras (IBGE, 2021).

Em *Reencantando o mundo*, por outro lado, Silvia Federici propõe uma reflexão crítica sobre os bens comuns, analisando formas coletivas de vida. Ela analisa as razões pelas quais há uma instabilidade, provocada pelo avanço do capitalismo, na compreensão das noções de coletividade. O capitalismo, a seu ver, vem realizando uma apropriação indevida de práticas tidas como comuns. Aqui, a autora mapeia, resgata e registra experiências históricas e contemporâneas de resistência. As mulheres desempenham, historicamente, um papel central na defesa da terra, da vida e dos vínculos comunitários, é o que argumenta a filósofa nesta obra inspiradora. Ao articular feminismo, práticas de ecologia e pensamento anticapitalista, ela reflete sobre como o capitalismo tentou apagar práticas comunitárias ancestrais.

casos ao final da série. Os casos de violência contra homens trans aumentaram em 1.607,69%, crescimento ainda maior do que no caso de mulheres trans. Por último, os casos de a violência contra travestis foram de 27 para 659 nesse período, representando um aumento de 2.340,74%” (Cerqueira; Bueno, 2025, p. 88-89).

Desse modo, a obra de Federici é particularmente potente para pensar sobre o trabalho em ambientes tradicionais e majoritariamente compostos pelo trabalho das mulheres, como os hospitais e espaços da saúde, especialmente quando olhamos para práticas artísticas que ali emergem e resistem, como a palhaçaria.

Este capítulo, nesse sentido, parte da obra de Federici para pensar o trabalho das mulheres palhaças no contexto hospitalar: um espaço marcado pela divisão sexual do trabalho, onde funções de cuidado (enfermagem), atendimento e limpeza são majoritariamente desempenhadas por mulheres. O ponto de partida, aqui, é o trabalho da Palhaça Brum em contextos de saúde e de cuidado. A palhaçaria hospitalar, ao mesmo tempo em que se inscreve neste lugar tradicional de cuidado, especialmente em se tratando da atuação de palhaças, também o subverte, propondo novas formas de relação, afeto e resistência simbólica.

Com base na atuação de minha palhaça, desse modo, analiso como esse fazer cênico afeta e ressignifica as estruturas institucionais, tomando de empréstimo alguns pensamentos expostos pela filósofa nos livros *Reencantando o mundo* (2022), *O ponto zero da revolução* (2019) e *Calibã e a bruxa* (2017), e as relações desses estudos com outras autoras e autores, como Martha Narvaz e Henrique Caetano Nardi (2007), Michel Foucault (1984), Gisele Sanglard (2007), entre outras/os.

0 contexto hospitalar: breves traços históricos

As instituições de saúde, como destaca Foucault (1984), estão inseridas em um contexto de produção de saber e exercício de poder que transforma os corpos em alvos de vigilância,

categorização e padronização. No entanto, quando sua obra é revisitada sob a ótica da crítica feminista, evidencia-se uma lacuna importante: a ausência de uma análise aprofundada sobre as relações de gênero na constituição histórica da sexualidade e das subjetividades (Narvaz; Nardi, 2007). Federici (2017), por sua vez, aponta a exclusão da caça às bruxas como sintoma mais evidente dessa ausência, ressaltando a negligência das dinâmicas de gênero na genealogia foucaultiana do poder:

No caso da caça às bruxas — que Foucault ignora de forma surpreendente em sua *História da Sexualidade* —, o “discurso interminável sobre o sexo” não foi desencadeado como uma alternativa à repressão, mas a serviço da repressão, da censura, da rejeição. [...] demonstra os limites de uma “história da sexualidade” genérica, como a proposta por Foucault, que trata a sexualidade a partir da perspectiva de um sujeito indiferenciado, de gênero neutro, e como uma atividade que supostamente tem as mesmas consequências para homens e mulheres (Federici, 2017, p. 345).

Apesar das críticas, é possível identificar pontos de convergência entre o pensamento de Foucault e determinadas correntes feministas, especialmente na obra de Silvia Federici. Como apontam Narvaz e Nardi (2007, p. 47), “[...] ambas enfatizam o papel crucial do discurso e sua capacidade de produzir e sustentar as formas de dominação e enfatizam os desafios e as possibilidades de resistência dos discursos marginalizados”.

Ao analisar a história do hospital, Foucault afirma que a instituição passou por mudanças significativas, sendo a principal delas ter deixado de ser um espaço voltado principalmente

à assistência social e ter passado a concentrar-se na observação e na análise dos processos de cuidado e cura, convertendo-se, progressivamente, em um instrumento de medicalização. Como ele afirma, “o personagem ideal do hospital, até o século XVIII, não é o doente que é preciso curar, mas o pobre que está morrendo” (Foucault, 1984, p. 59).

Esse modelo europeu, profundamente marcado por tais transformações, exerceu e ainda exerce forte influência sobre a formação do sistema hospitalar no Brasil. Na Europa, a transformação dos hospitais em instituições laicas e voltadas para a prática médica só se consolidou ao longo do século XIX, marcando a transição de espaços assistenciais para centros de medicalização. No contexto brasileiro, esse processo ocorreu de maneira distinta e foi, segundo Gisele Sanglard:

A disputa que contrapõe, de um lado, o hospital como locus da ação da caridade e, de outro, o hospital como espaço da prática médica não foi característica apenas da Misericórdia do Rio de Janeiro. O Hôtel-Dieu de Paris, palco de diversas transformações da medicina, só conseguiu afastar a presença da Igreja do seu cotidiano em 1908, quando as freiras agostinianas foram afastadas do hospital e do cuidado aos doentes (Sanglard, 2007, p. 26).

A trajetória histórica dos hospitais revela uma base fortemente alicerçada nas práticas de caridade cristã e na atuação da Igreja Católica, antes de se vincular às políticas de assistência pública. Esse legado ainda se manifesta em muitos hospitais brasileiros, onde é comum encontrar elementos religiosos no cotidiano institucional. Além disso, práticas religiosas de

outras matrizes também estão presentes nesses espaços, geralmente articuladas por meio de ações voluntárias e iniciativas de cunho caritativo.

O hospital, tal como o conhecemos hoje, voltado para o cuidado, a cura e o tratamento das enfermidades com base em fundamentos científicos, históricos e oriundos da pesquisa médica, apresenta diferenças significativas em relação às suas versões anteriores. De acordo com Foucault (1984), os primeiros sinais dessa transformação institucional surgem com a necessidade de reorganizar sua administração, no século XVIII, por exemplo; segundo o autor, inicia-se um processo de disciplinarização que leva à reforma dos hospitais da marinha europeia, marcados por grande desordem econômica e, em muitos casos, utilizados ilegalmente para o comércio de mercadorias.

Essa reorganização, baseada em um novo modelo, se expande progressivamente por diversos países. Nesse contexto, os hospitais passam a ser concebidos como espaços voltados à cura das doenças, estruturados de forma hierárquica, com o médico ocupando o papel central de normatizador. A seguir, apresento a hipótese proposta por Foucault a respeito desse processo:

[...] que o capitalismo não se deu a passagem de uma medicina coletiva para uma medicina privada, mas justamente o contrário; que o capitalismo, desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu na sociedade

capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica (Foucault, 1984, p. 47).

Com o avanço da especialização e o aumento dos custos de formação da força de trabalho, o Estado passou a exercer um controle mais direto sobre os corpos, com o objetivo de garantir a continuidade da produtividade. Silvia Federici (2017) amplia essa análise ao demonstrar que a medicalização da vida e o controle sobre o corpo das mulheres são elementos centrais na consolidação do capitalismo. Segundo a autora, o terror imposto pela caça às bruxas “destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social” (Federici, 2017, p. 294).

No Brasil, entre o final do século XIX e o início do século XX, delineou-se uma transformação do espaço hospitalar, o qual, se antes era tido como local de caridade e estava associado às ações católicas da Irmandade da Misericórdia criada em Lisboa no século XV, passou então a se voltar para a investigação científica, processo colado ao desenvolvimento das faculdades de medicina no país, como no Rio de Janeiro e em Salvador.

A professora, pesquisadora e enfermeira Maria José Chaves Costa, em fins da década de 1970, direciona suas pesquisas para a equipe multifuncional no contexto hospitalar e afirma que:

O hospital na época atual, com o avanço tecnológico e científico, sofre as contingências de grupos sociais, não podendo dissociar-se do desenvolvimento que vem ocorrendo em outros setores. Ele precisa ser a expressão quantitativa e qualitativa da assistência ao paciente. Os objetivos que norteiam a instituição

hospitalar são alcançados através da equipe multiprofissional onde cada elemento é uma peça de engajamento de toda uma engrenagem (Costa, 1978, p. 321).

O hospital e demais espaços de saúde, a partir da perspectiva acima citada, são tratados como locais de cooperação e diálogo entre múltiplas equipes. A partir da iniciativa do grupo Clown Care, idealizado por Michael Christensen, nos Estados Unidos, desde 1984, as figuras palhacescas foram inseridas nesses espaços de cuidado, reconfigurando-os a partir do desenvolvimento de lógicas próprias e da valorização da subjetividade (Brum, 2021).

No Brasil essa modalidade de atuação teve início no ano de 1991, com a fundação da Associação Doutores da Alegria, por Wellington Nogueira, com atividades ininterruptas até os dias atuais. Desde o primeiro ano dos Doutores da Alegria houve a presença de mulheres como palhaças: por exemplo, Vera Abbud, contratada em 1991 por Wellington, exerce a função até hoje no grupo. Este protagonismo das mulheres nunca foi presente no teatro, onde até o século XIV atuavam ilegalmente, e no circo, onde até a década de 1980 sua presença era alocada em atrações que revelavam beleza, delicadeza e virtuosismo físico, e raramente como palhaça (Brum, 2021).

Essas figuram experimentam, nesse movimento, uma reconfiguração de suas próprias existências, uma vez que a expressividade dessa arte nos espaços de cuidado é mediada por parâmetros de proximidade e, por vezes, de intimidade em momentos de contato com o público em situação de vulnerabilidade. Diferente dos palcos teatrais ou dos picadeiros circenses, o hospital produz o contato direto e casual entre artistas e público, e, diferentemente

desses contextos, ainda, a atuação palhacesca hospitalar já nasce com as mulheres como pilares centrais e referências. As duas maiores referências acadêmicas sobre o assunto no país são as professoras Ana Wuotila e Ana Achcar, ambas atuantes na palhaçaria desde a década de 1980 e nos contextos hospitalares desde a década de 1990, sendo as primeiras a desenvolver esta temática em universidades públicas do Brasil. Ana Achcar ganhou, junto à Enfermaria do Riso, o Prêmio Shell (2024), uma das mais importantes premiações de artes cênicas do Brasil.

As mulheres palhaças, ao levarem humor, canto, improvisação, malabarismos, mágicas e jogos lúdicos aos corredores dos hospitais e espaços de saúde, reconfiguram o tempo e o espaço institucional, promovendo lógicas inesperadas e desafiando a rigidez do cotidiano. A presença delas reativa a potência sensível do encontro e recusa a lógica produtivista da saúde como eficiência e resultado, o que impacta de maneira indireta todas as relações das pessoas envolvidas. Como afirma Federici (2022), a reconstrução dos comuns exige reimaginar nossas relações cotidianas, sobretudo aquelas ligadas ao cuidado. Este é o movimento proposto por diversas mulheres palhaças, desde 1990, no país.

Palhaça Brum e a poética do cuidado

Para aprofundar esse pensamento que liga as práticas feministas às artes da cena, apresento algumas histórias da Palhaça Brum, figura criada por mim (e minha criadora) desde 2009. Com o intuito de desenvolver percepções sobre o meu próprio ridículo e de trabalhar com a quebra da rigidez de padrões cognitivos e físicos, nasceu aquela que é uma das mais importantes

pilares de minha autogovernança, meu autoconhecimento, meu bem-estar e minha sobrevivência. Como coordenadora, diretora artística e palhaça no Projeto Palhaçaria no SUS, que leva a atuação de palhaças e de palhaços profissionais até unidades básicas de saúde de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, atuei desde 2013 em hospitais públicos das regiões Sul, Sudeste e Nordeste do Brasil. O projeto Palhaçaria no SUS, formado maioritariamente por mulheres, desenvolve formações palhaçescas voltadas à escuta, ao jogo e ao improviso, sempre com foco na ética do cuidado e na crítica ativa à rigidez do cotidiano.

Todas as ações são remuneradas para artistas, uma vez que anualmente faço a captação de recursos junto a editais culturais como> 2021 — Aldir Blanc; 2022 — FAC Artes do Espetáculo Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul; 2023 — Funarte Retomada Circo; e 2024 — Cultura Viva, Lei Paulo Gustavo. Tal atitude reforça, além do profissionalismo das ações, a necessidade de remuneração pelo trabalho com o cuidado, que é amplamente defendida por Silvia Federici. Descrevo, a seguir, algumas histórias de palhaça.

Histórias de palhaça

Em uma de suas visitas à uma unidade de atenção primária à saúde, a palhaça Brum encontrou dona Terezinha, uma senhora de 84 anos, impaciente, que se recusava a interagir com médicos, enfermeiras e atendentes de forma amistosa. Em silêncio, a palhaça se aproximou e começou um jogo de espelhos, imitando com delicadeza os pequenos gestos da paciente. Após alguns minutos, dona Terezinha levantou os olhos, moveu uma mão em

direção à pequena flor que a palhaça lhe entregava e esboçou um sorriso. A cuidadora afirmou que foi a primeira resposta alegre visível em dias. Esse episódio revela a potência do trabalho da palhaçaria como forma de reencantamento do mundo, no sentido federiciano: trata-se de interagir com a subjetividade de corpos silenciados por meio de mecanismos completamente distintos da vida cotidiana. O gesto da palhaça, embora imaterial e efêmero, realiza uma insurgência contra a rigidez do cotidiano, criando uma ruptura na constituição das relações que, naquela situação, foram mediadas por parâmetros para além da realidade imediata.

Em uma de suas visitas regulares a uma unidade básica de saúde, ainda, Brum encontrou uma adolescente que, assim como a palhaça, foi diagnosticada com transtorno do espectro autista. A jovem vivenciava uma crise de desregulação emocional, no pátio. Sem se aproximar de forma invasiva, Brum se sentou em uma cadeira, a alguns metros de distância, e começou a fazer sons estranhos com um apito, em seguida, começou a retirar metros e metros de papel de seda colorido da boca. Ao terminar, lentamente, ela dizia que estava com muitas minhocas na cabeça e que elas estavam provocando imensa agitação interior e saindo pela boca, enquanto fazia movimentos exagerados com o corpo e, ‘sem querer’, fazia trapalhadas, tropeçando, caindo e se batendo contra o muro. Todas as ações não eram direcionadas à paciente, a palhaça ainda não havia interagido diretamente com ela, mas se colocado ao longe, em seu campo de visão.

A jovem olhou, soltou um riso contido e, lentamente, lançou um olhar de cumplicidade, como se entendesse a confusão em que a palhaça estava envolvida e quisesse ajudá-la a desacelerar aquele momento. Fixou os olhos na palhaça e com movimentos

suaves e ritmados, ensinou-a a respirar, iniciando por conta própria a relação com a palhaça. Assim permaneceram por alguns minutos, respirando juntas, sem trocar uma palavra, mas conversando com os olhos. A jovem, para que a palhaça não tropeçasse ou se batesse mais uma vez, deu-lhe o braço e a acompanhou até o interior da unidade, sacudindo a cabeça como sinal de reprovação à tolice da palhaça; a equipe as aguardava para o atendimento da jovem (e da palhaça).

A atuação de Brum nessa situação evidencia o que Federici (2019) aponta como a necessidade de reconstruir vínculos comunitários e afetivos, inclusive, e especialmente, em contextos de vulnerabilidade social. Sua palhaçaria é calcada na escuta radical e na presença sensível como formas de cuidado que escapam da categorização clínica. Aqui, o riso não é remédio nem distração, mas possibilidade de devolver uma linguagem para além do significado formal, buscando formas de comunicação não verbal que atuem sobre a realidade, subvertendo-a, mesmo que por breves instantes, através do humor.

Ao propor novas lógicas de relação com o mundo, que demandam contato e presença, a palhaça Brum atua sobre a expressão das subjetividades de seu público, trabalhando sobre a política do comum e construindo vínculos comunitários que permitem o acolhimento coletivo e individual de sentimentos e emoções por meio do teatro. A diversão com as brincadeiras propostas pela palhaça ou o envolvimento com os seus jogos cênicos pode descentralizar a atenção sobre os problemas e questões individuais e, assim como ocorre com crianças que brincam, gerar um estado de atenção diferenciado do cotidiano, onde a opinião externa perde o significado diante da emergência de rir.

Ao interagir com a palhaça Brum, que cai, que tropeça, que entende as coisas de forma pueril, que erra o tempo todo, crianças e pessoas adultas se veem na obrigação de explicar a ela sobre o mundo ou de ajudar para que a sua desajustada figura se encaixe no cotidiano. Ao se deparar com o ridículo, com a fragilidade e com a simplicidade da palhaça, o público, na maioria dos casos observados, é tomado por uma sensação de cumplicidade, que se manifesta por jogos mais explícitos ou sutis em que determinada autoridade é exercida sobre a palhaça, no sentido de auxílio para que ela aja de maneira ‘adequada’.

Para exemplificar brevemente essas relações entre a palhaça Brum e a solidariedade/autoridade, trago o último relato de experiência. Após muitos encontros entre a palhaça Brum e o menino A. (de 5 anos), a palhaça foi barrada na porta de seu quarto, pois outra criança chorava copiosamente — não desejava que as duas palhaças entrassem no quarto que compartilhava com A. Solidário, o menino tentava convencer a menina de que as palhaças eram gente boa, mas não obtinha sucesso nas tentativas de que elas entrassem e fossem até ele. Pediu que a palhaça Brum fizesse uma mágica ali mesmo, na porta. Diante das mágicas, a criança que chorava se acalmou e, aos poucos, se abriu em relação às palhaças, até mesmo cantando e censurando uma ou outra trapalhada, sem, contudo, permitir a entrada no quarto. A palhaça Brum, por vezes, esquecia e quase entrava no quarto, sempre impedida pela vigilância e pela autoridade da menina.

Aqui, a palhaça se alia ao papel do cuidado com as crianças e pessoas em situação de vulnerabilidade, historicamente imposto às mulheres, porém subverte-o, propondo lógicas singulares de relação. Há, ainda, uma inversão na lógica do cuidado e da

autoridade, uma vez que a criança que não permitiu a entrada da palhaça e, para a sua surpresa, foi respeitada, sentiu-se empoderada ao ponto de dar ordens à palhaça, estabelecendo uma relação de autoridade que rompe a sua relação usual com o mundo, pois no hospital comer, tomar medicação, realizar o asseio, esperar, tudo é obrigatório; o contato com a palhaça, não. Essa percepção, para a criança, é reveladora.

Ao se dar conta do poder conferido a ela pela palhaça, a criança se expressa por parâmetros para além da realidade, embasando-se na ludicidade e experimentando maneiras de manifestar a sua subjetividade. A criança, durante o encontro com a palhaça, inverte a lógica da autoridade, tornando-se ela a detentora do poder e vendo-se no papel de vigiar, ensinar e conduzir a palhaça. A., por outro lado, revelou a solidariedade para com a palhaça, chegando a elogiá-la para que a criança a deixasse entrar. A obra na página ao lado destaca a proximidade entre a palhaçaria e o cuidado no encontro com A.

Essa experiência potencializa o senso de comunidade, aliando-se ao pensamento de Federici (2022), quando ela afirma que: “demonstrar o potencial das relações comunitárias como garantia de sobrevivência, de maior capacidade de resistência e, acima de tudo, como um caminho para transformar nossa subjetividade [...]” (Federici, 2022, p. 140). A palhaça Brum encarna o que a autora chama de “política dos comuns”, um fazer que restitui o cuidado ao seu lugar político e comunitário, insurgente contra o individualismo e a racionalidade técnica que isolam as/os sujeitas/os.



*Hulk*⁴. FONTE: Brum, 2021. Arte em aquarela de Mirelle Lucas (2020).

4 No intuito de preservar a imagem da criança, foi solicitada a criação de uma obra de arte a Mirelle Lucas, que, a partir de uma fotografia compartilhada nas redes sociais pela mãe de A., criou a obra *Hulk*, dentre outras disponíveis em minha tese de doutorado (Brum, 2021).

Considerações finais

A palhaçaria hospitalar praticada por mulheres encarna uma ambiguidade fértil: ao mesmo tempo em que adere ao papel do cuidado, historicamente pesado sobre as mulheres, também subverte essa lógica ao instaurar formas criativas de escuta, presença e intervenção sobre a realidade, buscando remuneração adequada para essas atividades. O riso opera como forma de distensionamento e também como uma forma de revelar afeto, desestabilizando a rigidez institucional e a assepsia emocional. Em ambientes marcados pela divisão sexual do trabalho, pelo controle disciplinar e pela hierarquização dos saberes, essas artistas constroem zonas de resistência através da escuta, do riso e da presença sensível.

A partir de Silvia Federici, a palhaçaria hospitalar pode ser vista como um gesto de retomada dos comuns, uma prática que “reencanta o mundo” não apenas pelo humor, mas pela capacidade de restituir humanidade onde o capital tenta apagá-la. Desse modo, a análise da palhaçaria hospitalar, especialmente por meio da atuação da Palhaça Brum, revela como o cuidado pode ser resignificado ao escapar das rígidas normas da institucionalização clínica e ao se tornar uma prática de resistência e reconexão com as subjetividades. Tal prática revela o potencial transformador das relações comunitárias e do cuidado como um ato político, desafiando a lógica capitalista e individualista que permeia muitas das estruturas sociais. Ao incorporar a escuta radical, a ludicidade e a presença sensível, essas ações de cuidado subvertem o regime técnico da clínica e também instauram um espaço de afetividade e de humanidade em contextos de vulnerabilidade.

REFERÊNCIAS

- BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. Mestras palhaças do Brasil: algumas representantes do Sul e do Sudeste. *In: BIEGING, Patricia; BUSARELLO, Raul Inácio (org.). Abordagens teóricas e práticas em pesquisa*. Curitiba: Pimenta Cultural, 2025. Coleção Linguística, Letras e Artes, v. 1, p. 54-67.
- BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. *Reflexões feministas sobre a palhaçaria com ênfase no contexto hospitalar*. 2021. Tese (Doutorado em Teatro) — Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.
- CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord). *Atlas da violência 2025*. Brasília: Ipea; FBSP, 2025.
- COSTA, Maria José Chaves. Atuação do enfermeiro na equipe multiprofissional. *Revista Brasileira de Enfermagem*, Brasília, v. 31, n. 3, p. 321-339, 1978.
- FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Sílvia. *Oponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e lutas feministas*. São Paulo: Elefante, 2019.
- FEDERICI, Sílvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2022.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1984.
- IBGE. *Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2021.

Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=2101784&view=detalhes>. Acesso em: 30 maio 2025.

NARVAZ, Martha; NARDI, Henrique Caetano. Problematizações feministas à obra de Michel Foucault. *Mal-estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 7, n. 1, p. 45-70, mar. 2007.

Disponível em: <https://ojs.unifor.br/rmes/article/view/1573>.

SANGLARD, Gisele. A construção dos espaços de cura no Brasil: entre a caridade e a medicalização. *Esboços — Histórias em Contextos Globais*, Florianópolis, v. 13, n. 16, p. 11-33, out. 2007.

IMAGENS DE FEDERICI COSTURADAS NO TECIDO DA HISTÓRIA DAS MULHERES ARTISTAS

ADRIANA MARTINEZ MONTANHEIRO
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

A seleção dos retalhos para costurar um texto

Neste texto escolhemos trabalhar com três imagens: a gravura de uma *gossip's bridle* [cabresto de fofoqueira], imagem presente na obra de Silvia Federici que ela descreve como “mulher resmungona” (2017, p. 201), uma pintura intitulada *Varal estático* (1996), de Adriana Martinez Montanheiro, e uma imagem da encenação contemporânea da peça *Bagatelas* (1916), de Susan Glaspell. Essas imagens servem como estímulos para nossas conversas e reflexões no campo das artes da cena, das artes visuais e da moda. Somos ambas docentes e pesquisadoras atuando na graduação e na pós-graduação do Ceart-Udesc e escolhemos escrever em primeira pessoa, alternando nossos apontamentos e pensamentos sobre como a obra de Federici nos impacta pessoalmente e academicamente. Mostramos como esse livro da militante feminista italiana nos arrebatou como mulheres, artistas e professoras, tecemos paralelos e comentários sobre a história das mulheres

pintoras e das dramaturgas e fazemos isso como se costurássemos uma colcha de retalhos.

Cenário: As amigas conversam enquanto contemplam a obra de Federici

[**BRÍGIDA DE MIRANDA**] Adriana, eu adoro essa edição impressa dos livros da Silvia Federici feita pela editora Elefante. A textura do papel, as cores escolhidas (azul-escuro e vermelho-róseo) e principalmente a reprodução de inúmeras gravuras europeias dos séculos XII a XIX me aproximam da pesquisa histórica e dos argumentos de Federici. Costumo pegar o livro e folhear olhando primeiro as imagens e, assim que elas me encantam ou me assustam, eu me atraio pelo que está escrito. Tem uma imagem que me incomoda bastante, e, por isso mesmo, pensei que podemos começar por ela: uma gravura inglesa do século XVI, “A resmungona”, que se encontra no livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), na página 201.

Ela retrata uma cena na qual uma figura feminina caminha. A mulher traja um vestido longo, com mangas também longas e gola ampla, e em sua cabeça há um capacete gradeado que confina sua cabeça e seu rosto. Atrás dela, um homem caminha segurando pela mão direita uma corda que se encontra presa a esse capacete e na mão esquerda ele porta um longo bastão. Não há paisagem de fundo para situar o contexto da cena, apenas traços que delimitam o chão e a parte superior desta imagem. Sobre a figura masculina se lê a letra A, e sobre a figura feminina está impresso letra B. Cito a seguir a imagem apresentada no livro de Federici e a legenda da autora:



Mulher “resmungona” desfilando pela comunidade.

FONTE: Federici, 2017, p. 201.

Uma “resmungona” é obrigada a desfilar pela comunidade usando uma “rédea”, uma enghoca de ferro empregada para punir mulheres de língua afiada. Significativamente, um aparato similar era usado por europeus traficantes de escravos da África para dominar os cativos e transportá-los a seus barcos (Federici, 2017, p. 201).

Imagens de máscaras e rédeas de contenção de movimentos faciais e da boca eram empregadas para torturar e humilhar publicamente pessoas, principalmente mulheres acusadas de fofoqueiras. Tais figuras podem ser encontradas facilmente nas plataformas de busca da internet com a palavra-chave em inglês “*scold’s bridle*”, ou “*gossip’s bridle*” (About [...], 2022).

Federici argumenta que esse aparato usado como instrumento de punição física e simbólica das mulheres fazia parte de um projeto mais amplo. A historiadora indica a proliferação e a amplificação dos processos de cerceamento e controle das mulheres em todas as esferas da vida social em países europeus durante os séculos XVI e XVII. Uma dessas alterações das estratégias de controle foi implementada por meio das mudanças na legislação, que ela aponta como um “processo de infantilização legal” (2017, p. 200). Pois, segundo Federici:

Um dos direitos mais importantes que as mulheres perderam foi o de realizar atividades econômicas por conta própria, como *femmes soles*. Na França perderam o direito de fazer contratos ou de representar a si mesmas nos tribunais, tendo sido declaradas como “imbecis”. Na Itália, começaram a aparecer com menos frequência nos tribunais para denunciar abusos perpetrados contra elas. Na Alemanha, quando uma mulher de classe média tornava-se viúva, passou a ser comum a designação de um tutor para administrar seus negócios. Também foi proibido às mulheres alemãs que vivessem sozinhas ou com outras mulheres (Federici, 2017, p. 200).

Além das amarras legais, a autora mapeia o controle do espaço como outra estratégia de redução do poder social das mulheres. A limitação dos locais em que as mulheres poderiam transitar ou frequentar, definida, por exemplo, em países mediterrâneos, significou a expulsão das mulheres de “muitos trabalhos assalariados” (Federici, 2017, p. 200). Na Inglaterra, o cerceamento dos espaços públicos significou que mesmo o espaço doméstico ganhou uma dimensão ainda mais solitária.

As mulheres inglesas eram dissuadidas de sentar-se em frente às suas casas ou de ficar perto das janelas; também eram orientadas a não se reunirem com suas amigas (neste período, a palavra *gossip* [fofoca], que significa “amiga”, passou a ganhar conotações depreciativas) (Federici, 2017, p. 200).

A partir da explanação de Federici, atentamos que ela nos estimula a relembrar imagens tão corriqueiras que muitas de nós testemunhamos. Talvez você se lembre de um fim de tarde quando senhoras e mocinhas ainda costumavam ficar espairocando sentadas em cadeiras ou mesmo na calçada, conversando enquanto as crianças brincavam de bola ou de amarelinha na rua. É estranho pensar em como essa cena bucólica pôde e ainda pode ser considerada por muitos como algo ameaçador em alguns contextos culturais.

Nesse sentido, ao nos depararmos com o texto de Federici podemos refletir sobre como o patriarcado foi rasgando e envenenando as práticas de convivência entre as mulheres, entre irmãs, entre parentes e entre amigas. A autora nos mostra como experiências como essas, que são relacionadas às trocas de afetos, de suporte emocional, de rede de apoio e de saberes, foram sendo rompidas por intermédio dos mecanismos legais e do disciplinamento de comportamentos sociais de teor subjetivo ligados ao lazer, à festa, a hábitos familiares e a relações de amizade.

[ADRIANA MONTANHEIRO] Brígida, é muito curioso para mim saber das suas primeiras impressões ao folhear o livro *Calibã e a bruxa*, da autora Silvia Federici, pois, sem que tivéssemos conversado a respeito antes, eu percebo agora o quanto os elementos visuais que estão presentes neste e em outros livros da mesma

autora, igualmente me impactaram positivamente em muitos sentidos. Senti de imediato, através do tato, que ele para mim se aconchega nas mãos em virtude de uma sutil maciez proporcionada pelo tipo de papel que foi escolhido para a confecção de sua capa. Também notei que, ao contrário da maioria dos livros, este tem as bordas das páginas arredondadas, o que acredito ser intencional, pois as formas mais sinuosas sempre nos remetem ao feminino e a suas singularidades, como: o conforto, o afeto, a proximidade, a sutileza, a delicadeza etc. Em sua capa e sua contracapa vê-se a imagem de uma gravura em tonalidades que vão do magenta ao roxo, que reverberam também para a parte interna do livro, como que nos convidando a mergulhar nele. Como você bem sabe, sendo artista visual, esses detalhes sutis e encantadores nunca me fogem à percepção.

Suas folhas seguem a mesma estética vista em sua capa, revelando folhas de papel numa tonalidade natural próxima ao do papel artesanal, que fornecem, ao menos para mim, maior descanso ao olhar e certa proximidade com os trabalhos manuais produzidos pelas mulheres ao longo dos tempos. As páginas são recheadas de imagens intrigantes impressas nos mesmos tons da capa (magenta e azul-profundo), enquanto a parte textual do livro alterna a todo momento essas duas cores, o que é muito original e uma grande ousadia a meu ver, especialmente em se tratando de um livro que aborda temas delicados e complexos relacionados à sociedade patriarcal e à história das mulheres.

Sobre seu título, recordo que num primeiro momento ele já me instigou, me fazendo querer saber mais sobre quem seria o Calibã a quem a autora se referia e de que forma ela trataria do tema das bruxas em sua obra. Foi então que compreendi, através das palavras da filósofa italiana, que Calibã é o nome

do personagem de *A tempestade* (1610-1611), de William Shakespeare, que serviu a ela para nomear o proletariado oprimido e explorado que é em grande medida formado pelas mulheres, pelas pessoas negras e indígenas e pelos povos colonizados, minorias que são a maior parte da população do planeta e que são ainda hoje, alvo de práticas coloniais e de políticas de subjugação e exploração pelo capitalismo.

Quanto a esta primeira imagem escolhida por nós, após observá-la com atenção e me sentir bastante incomodada com ela, refleti por um tempo sobre a forma como o patriarcado vem tentando silenciar a nós mulheres até hoje. Seja interrompendo sempre que expressamos algo que consideramos importante, diminuindo nossas opiniões frente à dos homens, desqualificando tudo aquilo que produzimos fora do ambiente doméstico ou nos tratando como loucas e desequilibradas em virtude de nossos hormônios, por exemplo.

Nesse sentido, Federici trata neste livro da forma como as mulheres foram historicamente tratadas como “loucas” e “histéricas”, categorias que serviram para controlar, deslegitimar e silenciar sua resistência dentro de contextos sociais, econômicos e políticos. Ela analisa o surgimento do capitalismo e como esse processo esteve intimamente ligado à repressão das mulheres, especialmente durante os séculos XVI e XVII, argumentando que a caça às bruxas foi uma parte essencial da “acumulação primitiva”, ou seja, das estratégias violentas de invasão de terras, destruição de laços comunitários e usurpação de bens que constituíram a base de formação inicial do capitalismo, porque ela serviu para destruir formas coletivas e autônomas de vida, em grande medida lideradas ou sustentadas por mulheres.

No que se refere às mulheres artistas, sejam elas do passado ou da atualidade, em minha tese de doutorado defendida em 2023 e intitulada *Mulheres vestidas de arte: relatos e reflexões sobre gênero, corpo e hibridismos artísticos nos processos de criação de arte vestível*, na qual fui orientada por você, tratei dentre outros assuntos da posição inferiorizada das mulheres artistas junto à sociedade. Nela, avalio, dentre outros assuntos, as dificuldades e os preconceitos que dificultaram e ainda dificultam o desenvolvimento profissional das mulheres artistas. Para tanto, comparo histórias recentemente descobertas ligadas a artistas do sexo feminino que atuaram com grandes impedimentos e preconceitos sociais no passado às experiências pessoais que também tive neste sentido.

Analisando o histórico subalternizado que as mulheres vêm ocupando desde o passado junto à sociedade patriarcal, tema tratado sob muitos vieses por Federici em suas obras, como é o caso de seu livro *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2018), pondero sobre o apagamento nos livros de história da arte do registro de obras e vida de artistas mulheres que atuaram desde o Renascimento na Europa. Pois, como pondera Gabriela Ferreira (2018), o acesso aos estudos da anatomia humana feitos pelos homens através da observação do modelo vivo não era permitido no passado às mulheres artistas. Infelizmente, por conta disso, inúmeras artistas se depararam com grandes dificuldades para conseguir aprimorar a representação dos corpos em suas obras, tendo que recorrer à ajuda de artistas homens a fim de auxiliá-las.

Federici (2017) adverte que, no Renascimento, período entre os séculos XIV e XVII, os filósofos Thomas Hobbes e René Descartes exploraram a fundo os detalhes que compunham o

corpo humano, incluindo sua ampla gama de funções psicológicas. Segundo a autora, eles pretendiam identificar quais seriam as maiores inclinações e os talentos existentes em cada pessoa, pois, por meio desses potenciais descobertos, a produção do trabalho e a manutenção da disciplina dos indivíduos pelo Estado se tornaria mais fácil. Tendo sido o Renascimento Científico caracterizado principalmente pelo racionalismo e pelo humanismo, essas investigações acabaram sendo fundamentais para a produção de todo conhecimento relacionado aos intrincados mecanismos internos e externos que participam do funcionamento do corpo humano. No entanto, sobre a compreensão que se tinha do corpo durante o Renascimento, Federici adverte:

O corpo cartesiano não apenas se empobrece e perde toda virtude mágica; na grande divisória ontológica que instituiu Descartes entre a essência da humanidade e suas condições acidentais, o corpo está divorciado da pessoa, está literalmente desumanizado (Federici, 2017, p. 254).

Assim como dito por Descartes em seu *Discurso do método* de 1634 (1973, v. I, p. 152 *apud* Federici, 2017, p. 251), tratado a partir da filosofia mecanicista, “o corpo é puramente uma coleção de membros”. Federici (2017) ressalta que o corpo no Renascimento passa a ser entendido como máquina apta a produzir força de trabalho. A autora comenta que nesse período se dava também o chamado “teatro anatômico” (2017, p. 251), que apresentava ao público um corpo morto e profanado que poderia ser investigado pelos olhos e pela curiosidade dos que estivessem presentes.

Nessa época, apenas alguns renomados artistas do sexo masculino tinham acesso aos estudos anatômicos que eram feitos por meio da dissecação de cadáveres e pela observação de modelos vivos nus. Entre eles, destaca-se o polímata italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), considerado um dos maiores gênios da história. Ele ficou conhecido principalmente como artista e grande desbravador do corpo humano, produzindo muitos estudos com base na dissecação de corpos e nos registros de anatomia por meio do desenho.

Federici (2017, p. 251) pontua que a curiosidade pelo funcionamento do corpo humano (segundo as palavras de um médico do século XVII) produziu “uma mudança com relação às formas de ser e os costumes de épocas anteriores que permitiram que o corpo pudesse se abrir”, o que, conforme Wightman (1972) e Galzigna (1978) *apud* Federici (2017), propiciou o surgimento da anatomia como disciplina científica. Isso se deu após sua rejeição à obscuridade intelectual vivenciada durante a Idade Média. Ao longo desse período encarava-se o corpo tomando-se como base muitos dogmas estabelecidos pela Igreja Católica, os quais o posicionavam como um receptáculo de poderes mágicos e divinos. Assim, ficava proibida sua investigação. Michel Foucault avalia que, na Idade Média, “a degradação do corpo tinha uma função puramente negativa, que buscava estabelecer a natureza temporal e ilusória dos prazeres terrenos e, conseqüentemente, a necessidade de renunciar ao próprio corpo” (Foucault *apud* Federici, 2017, p. 252).

Sobre o assunto, a pesquisadora brasileira Gabriela Ferreira (2018) identificou que, nos programas de ensino das diversas academias de arte europeias criadas a partir do final do século XVI e do início do século XVII, um longo e cuidadoso estudo de

desenho de observação dos modelos vivos nus era considerado essencial para a formação dos artistas que tinham a pretensão de vir a criar grandes obras de arte. No entanto, somente modelos homens tinham a permissão das academias para posar para os artistas, isso se dando somente entre artistas que fossem igualmente pertencentes ao sexo masculino. Modelos femininos, apesar disso, podiam ser contratadas por artistas individuais e academias privadas de arte.

Após muito tempo de esquecimento histórico no campo das artes, hoje se sabe que algumas artistas existiram e tiveram grande êxito na sociedade nos períodos do Renascimento e do Barroco. E, embora várias delas tenham ficado desconhecidas por muito tempo, na contemporaneidade algumas foram finalmente identificadas em registros documentados de suas obras e vidas. Entre essas artistas, a irmã Plautilla Nelli (1524-1588), de Florença, na Itália, foi provavelmente a primeira mulher pintora a ser reconhecida pela sociedade.

Outras artistas revolucionaram a arte por suas criações entre os séculos XVI e XVII tais como: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Diana Scultori, Levina Teerlinc, Artemisia Gentileschi e Elisabetta Sirani. Sabe-se que várias dessas mulheres conseguiram estudar e exercer o ofício de pintoras por pertencerem a famílias do mundo das artes na Europa. Muitos pintores, inclusive, assinavam as obras de suas filhas, pois, caso contrário, elas não despertariam o interesse da sociedade.

Ferreira (2017) nos chama a atenção para o fato de que, até aproximadamente 1850, a nudez feminina era considerada proibida na maior parte das escolas públicas de arte. Embora as modelos do sexo feminino pudessem posar para artistas homens, era necessário que elas se encontrassem vestidas para

isso. Em contrapartida, até o ano de 1893, as estudantes de arte da Academia Oficial de Londres não puderam ter qualquer acesso à observação de modelos vivos para seus estudos, fossem estes homens ou mulheres. Algum tempo depois, o desenho de observação lhes foi finalmente permitido, desde que os/as modelos/as estivessem parcialmente cobertos/as.

Linda Nochlin (2016) comenta que a privação das mulheres ao estudo da anatomia que lhes havia sido negado no passado impediu-as de realizar um treinamento essencial para todo artista que se dispunha a exercer o ofício da pintura. Naturalmente, essa imposição social fez com que as mulheres se dedicassem muito mais aos campos da pintura considerados “menores”, sendo o caso da pintura do retrato, da paisagem e da natureza-morta. Atualmente, muitas feministas têm se empenhado nas últimas décadas em produzir estudos sobre as relações desiguais entre os gêneros nas artes, visando dar maior visibilidade a mulheres artistas que foram negligenciadas e esquecidas pela história.

Lembro que parte importante dos meus primeiros interesses voltados às artes se deram ainda nas décadas de 1970 e 1980, por intermédio das constantes influências assimiladas dentro e fora de casa, vindas principalmente de minha mãe, uma artista autodidata que se dedicou ao longo de toda sua vida ao desenho, à pintura, à joalheria, à criação de moda e figurinos, ao paisagismo, à cerâmica e ao teatro. Seus ensinamentos autodidatas e criatividade extrema eram encaradas pela família e pela sociedade apenas como passatempos bonitos de uma mulher prendada que os fazia somente para se distrair em seu tempo livre, visando decorar sua casa ou presentear amigos e parentes.

Minha mãe sempre atuou nessa área sem ter tido qualquer apoio familiar, dividindo seu tempo com os infindáveis afazeres

domésticos incutidos a ela, assim como a criação dos filhos e os cuidados com os idosos da família. Entendo o quanto esses fatores dificultaram sua ascensão como artista, bem como sua independência financeira e sua autonomia como pessoa. Também recorro que muitos momentos de criação dela se davam em grupos que reuniam outras mulheres da família ou não, cada vez em uma casa diferente, e neles elas conversavam e trocavam suas opiniões sobre os mais diferentes assuntos e se alimentavam em comunhão das coisas que haviam trazido de casa. Sempre havia entre elas muita camaradagem e liberdade, o que lhes servia de rede de apoio.

Em contrapartida, estar junto dela nos seus momentos de criação ou em cursos de arte que fazíamos juntas durante minha adolescência me proporcionou uma base valiosa sobre arte, que se somou às minhas escolhas profissionais e outros conhecimentos adquiridos através de cursos e estudos que me prepararam profissionalmente como artista, estilista, figurinista, professora universitária e pesquisadora das artes e da moda.

Apesar desse avanço de oportunidades na área, se comparada ao tempo de minha mãe, assim como ela, passei pelas mesmas dificuldades em ter de lidar com as funções da casa e da família, ter de lutar muito para me tornar independente através de minha profissão e, assim, adquirir voz ativa para me expressar e dar minha opinião em sociedade sobre quaisquer assuntos, diferentemente da mulher que está retratada na Figura 1 ou de tantas outras mulheres.

Mas, antes mesmo de alcançar a independência e o reconhecimento como artista visual, vivendo num período em que eu me dedicava inteiramente aos serviços domésticos e ao papel de esposa e mãe, produzi enquanto também era uma estudante

universitária das artes visuais uma série de pinturas intituladas de *Varais*, que se rebelavam contra a sobrecarga imposta às mulheres dessas funções e a nossa subjugação social ao patriarcado. Foi quando usei pela primeira vez roupas e tecidos aplicados às pinturas. Pois essas peças foram retiradas às pressas de um varal por mim durante uma tempestade que as encharcava e, em vez de serem limpas, secas e guardadas como de costume, foram coladas às telas de pinturas que mencionavam minha fúria e minha indignação em relação ao excesso de trabalho doméstico imputado às mulheres.

A imagem a seguir apresenta uma dessas pinturas, intitulada *Varal estático*. Nela, revelo uma tempestade se aproximando do varal externo de minha casa, com um desejo feroz de movimentá-lo e até destruí-lo. Nessa obra, partes de uma camisa, outrora de meu pai, foram fixadas na tela, a fim de representar a condição da mulher quando desconectada das suas subjetividades. Ela trata dos cerceamentos condicionados às mulheres desde sua infância, impostos pela sociedade através de regras de conduta que são sempre mascaradas como qualidades inatas às mulheres, mas que têm como finalidade principal detê-las, colocando-as isoladas em espaços que não oferecem riscos à manutenção da ordem masculina.

Foi também através da colagem de algumas peças de roupa mais afetivas sobre as telas que me aproximei de muitas maneiras da profunda relação das roupas com a passagem do tempo que atua junto aos indivíduos. Pois, para mim, as roupas e as marcas deixadas em suas tramas representam de muitas formas seus donos, suas ações e papéis sociais, seus gostos, anseios, sonhos e condições financeiras, sendo, portanto, como as nossas outras peles (pois podem ser muitas) reconhecidas em sociedade.



Adriana Martinez, *Varal estático*, 1996, 170 x 140 cm, pintura.

FONTE: acervo de imagens da artista Adriana Martinez.

Entendo que criar arte, é expressar-se verdadeiramente de uma maneira livre, utilizando, para isso, diferentes meios de expressão artística que incluem os mais diversos materiais. Tal prática se opõe naturalmente aos cerceamentos sociais que nos são impostos por meio de regras e convenções sociais ditadas pelo patriarcado, especialmente às mulheres. Por isso mesmo, o ato criador é algo revolucionário para elas.

[BRÍGIDA MIRANDA] Adriana, seu texto me comove, assim como suas obras, porque acho que tocam em assuntos que dizem respeito à vida de muitas mulheres contemporâneas. Com isso não pretendo ignorar os marcadores de classe, raça/etnia e sexualidade, assim como não quero desprezar as questões geracionais e o fato de ambas sermos professoras universitárias morando em uma capital brasileira.

Convido seu olhar de artista visual, que sentiu e comentou sobre os aspectos visuais e táteis da obra de Federici, para relembrar comigo uma cena da peça *Triffles* (1916), da dramaturga estadunidense Susan Glaspell (1876-1948). O texto foi traduzido com o título *Bagatelas* por Danilo Lôbo e publicado no livro *O teatro de Susan Glaspell: cinco peças*, organizado pela saudosa Lucia Vieira Sander, pioneira dos estudos feministas e de gênero no campo da literatura e dramaturgia, professora da Universidade de Brasília (UnB), atriz, tradutora e dramaturga.

Glaspell, além de dramaturga, era atriz, romancista e jornalista e fundou com seu marido, George Cram Cook, a primeira companhia de teatro moderno dos Estados Unidos da América, em 1915 a Provincetown Players. Foi considerada uma dramaturga pioneira que inaugurou o moderno teatro estadunidense, e segundo Sander, mesmo tendo sido reconhecida e premiada com o Pulitzer de Teatro em 1931 por sua peça *A casa de Alison* (1930), foi desaparecida da história. Sua obra foi redescoberta e restaurada apenas na década de 1970 nas universidades estadunidenses, por pesquisadoras dos estudos feministas no campo da literatura e da dramaturgia, e divulgada no Brasil pelo trabalho apaixonado de Lucia Sander.

Segundo Sander (2007), Glaspell era uma artista engajada em movimentos artísticos experimentais dos anos 1920 e

1930 e fazia parte de importantes grupos de artistas e políticos socialistas, feministas e anarquistas. Suas peças teatrais e seus contos problematizam a subordinação das mulheres e os limites dos papéis de gênero. Mas, afinal, o que é ser uma feminista na prática teatral? Sander comenta sobre as aparentes contradições entre a vida e obra de Glaspell:

[...] “Susan não era nenhuma feminista”, declarou a filha de Cook após a morte de Glaspell. [...] Que Glaspell não tenha sido uma ativista é muito compreensível, afinal, ela era uma mulher “do tipo quieto” e ativistas costumam se pronunciar, ato e em bom tom, sobre a causa que as anima. Que tenha se submetido às vontades e aos caprichos do marido não significa que esse fosse o seu desejo, esse conto é mais conhecido das mulheres do que os de fada. Em sua escrita, porém, Glaspell produz uma denúncia sutil e contundente contra a discriminação [sic] sexual ao expor o drama da submissão culturalmente imposta às mulheres. Não há nada quieto no silêncio em que se escreve (Sander, s/d, p. 14).

Esse perfil traçado por Sander sugere como essa mulher do “tipo quieto” cultivou uma força feminista em seus escritos. Isso me estimula a retornar a nossa imagem inicial — da mulher resmungona. Porque penso que a máscara de ferro permanece como um símbolo forte de silenciamento de mulheres, e isso tem diferentes gradações quando interseccionamos classes social e raça. Mas, ainda assim, falar e falar publicamente certos assuntos é um risco para mulheres. Por isso, observamos a engenhosidade de Glaspell, que na peça *Bagatelas* nos mostra por meio de falas, silêncios e rubricas que indicam as ações e

os subtextos das personagens o regime de gênero do sistema patriarcal. Não é uma peça panfletária, mas é a meu ver profundamente feminista em sua estrutura realista. Por isso selecionei essa dramaturgia para encabeçar a bibliografia da disciplina de pós-graduação Introdução ao Teatro Feminista. que você cursou em 2018 como aluna do PPGAC.

Bagatelas é uma peça curta de um ato, cujo mote é uma investigação policial do assassinato de um homem, supostamente por sua própria esposa. Toda a ação cênica se passa em um dia frio de inverno na casa do fazendeiro John Wright e de sua esposa, Minnie Foster. Com apenas sete personagens (quatro masculinos e três femininos), a trama se bifurca em dois universos, duas perspectivas do que se passou na casa dos Wright. Um universo é o dos homens: o xerife Henry Peters e o promotor George Henderson, que entram na propriedade dos Wright para investigar o crime e são acompanhados do fazendeiro vizinho Lewis Hale, que descobriu o corpo e avisou a polícia sobre a morte de John. O outro é o universo das mulheres: Minnie Wright, que está na prisão (e ausente da cena do crime), a sra. Peters, esposa do xerife, e a sra. Hale, esposa de Lewis Hale e, portanto, vizinha de Minnie.

A dramaturga coloca essas duas visões de mundo, a masculina e a feminina, em cada fala e em cada gesto das personagens, nos fazendo ver como gênero é performado em todos os âmbitos e comportamentos sociais. Quando o grupo desses cinco personagens entra na casa de John e Minnie, os homens que investigam a cena do crime comentam a desordem e a sujeira do local e culpam a dona da casa pelo desleixo. Eles consideram que não há nenhuma pista importante do crime na cozinha e em tom de deboche deixam as duas mulheres, que foram levadas ali apenas

para pegarem algumas roupas para Minnie usar na prisão. Eles se deslocam para o andar superior, onde fica o quarto do casal e onde John foi encontrado morto. O objetivo dos homens da lei é simples: encontrar evidências para justificar a motivação do crime, de forma a incriminar Minnie Foster no tribunal. Afinal, trata-se de um homem assassinado com uma corda no pescoço em seu próprio leito, enquanto a esposa, que dormia ao lado, não viu nem sofreu nada.

Sabemos que o feminicídio é uma marca do patriarcado, mas o fantasma dos homens é que suas violências sistêmicas contra as mulheres possam ser um dia vingadas. Em *Calibã e a bruxa* (2017), Federici aponta como os aparatos sociais, jurídicos, religiosos e midiáticos tentam controlar e cercear mulheres e meninas. Na investigação do assassinato de John, descrito como um “homem bom”, homens da lei buscam por meio do discurso apontar a mulher má que não cuida nem da própria casa: o estado de desorganização ou sujeira da casa é usado para depor contra a mulher suspeita.

Enquanto a ação dos homens é buscar evidências em várias partes da propriedade rural, desde o quarto do casal até o celeiro, as duas mulheres, sra. Peters e sra. Hale, são deixadas na cozinha. Estrategicamente, Glaspell mantém a ação principal da peça na cozinha, e é nesse ambiente historicamente relegado às mulheres que as duas personagens, a sra. Peters e a sra. Hale, começam a conversar. Entre o incômodo de não se conhecerem e de estarem ali apenas para pegar algumas peças de roupa a pedido da detenta — um avental de cozinha, um xale de frio e roupas íntimas —, as duas mulheres refletem sobre o cotidiano de Minnie naquela propriedade rural. Elas olham e comentam sobre a massa de pão deixada para fermentar e os vidros de conserva

de cereja na prateleira e ponderam sobre o trabalho cuidadoso de colher as frutas e preparar as compotas, feito nos meses de verão. Ao falar sobre o trabalho doméstico de Minnie Foster há um reconhecimento de uma vivência que é delas também.

As duas mulheres vão aos poucos reconstruindo a vida da terceira naquela fazenda isolada. No ambiente sujo, pequeno e mal aquecido por um fogão a lenha com a porta quebrada, elas percebem não só a avareza de John em relação à esposa, mas a solidão e o desamparo de Minnie em um casamento sem filhos. Elas identificam nos detalhes da cozinha as tentativas de sobrevivência por meio de pequenas ações: no preparo do pão e das compotas, no zelo e na organização dos retalhos antigos para costurar um edredom, nos cuidados com um canarinho que cantava durante o dia.

Sabe, Adriana, neste semestre (1/2025) estou trabalhando esta dramaturgia na disciplina Atuação: Introdução à Ação Física, que ministro para a terceira fase da graduação de licenciatura em Artes Cênicas no DAC-Udesc. A turma tem em sua maioria jovens atores e atrizes. Para mim está sendo fascinante estudar o texto de Glaspell com essa geração, pois estamos trabalhando sobre questões de gênero e cerceamento em cena, refletindo sobre o mundo dos homens e o mundo das mulheres. Há poucos dias descobrimos por acaso, em uma cena que a sra. Hale e a sra. Peters se perguntam sobre a gaiola quebrada na casa de Minnie Foster e o destino do pássaro, que as grades e violências do patriarcado são contra todos os seres considerados inferiores: mulheres e animais.

Trago essa fotografia da cena pois ao dirigir essa encenação descobrimos, ou inventamos, mais essa imagem: o aprisionamento simbólico das mulheres. Há uma metáfora na peça sobre a

mulher presa na própria casa, assim como um canário na gaiola, e isolada da companhia de outras mulheres, talvez a mesma sina da “mulher resmungona”. Além disso, é por meio da constatação do trabalho doméstico de Minnie, de vestígios de ações cotidianas de cuidado e afeto que a sra. Hale e a sra. Peters reconhecem também o cerceamento e a violência a que Minnie Foster estava submetida. Em certo momento as duas mulheres notam uma emoção descontrolada nos pontos de costura nos gomos do edredom.



Ensaio do espetáculo *Bagatelas* na disciplina Atuação: Introdução à Ação Física (1/2025) no DAC-Udesc. Na imagem, a jovem atriz Lorena Plotze interpreta a sra. Peters. FOTO: Eduardo Jaques.

SRA. HALE: (examinando outro gomo) Sra. Peters, olhe este aqui. Era o que ela estava costurando, e olhe a costura! A costura dos outros está tão bem-feita e uniforme. E veja este! Está todo malfeito! Nossa, é como se ela não soubesse o que estava fazendo! [...] Por que será que ela estava tão nervosa?

SRA. PETERS: Bem, eu não sei. Nem sei se ela estava nervosa. Eu às vezes costuro muito mal quando estou cansada (Glaspell, In Sander s/d, p. 41).

Assim, o título da peça, *Bagatelas*, no sentido de coisas pequenas ou coisas sem importância, é corporificado nos diálogos e nas detalhadas ações das personagens. Glaspell coloca uma lupa nesse mundo doméstico onde as mulheres passam suas vidas em ações repetidas à exaustão, mas também em atitudes inventivas carregadas de delicadeza, precisão e arte, como os pontos que entrelaçam velhos retalhos coloridos, outrora roupas novas de domingo, que vão pouco a pouco sendo transformados em um edredom para enfrentar frias noites.

Lembro-me então, Adriana, da delicadeza de seus pontos de costura nas antigas camisas de seu pai, na coleção de arte vestível *Das Marias*. Em sua tese de doutorado, *Mulheres vestidas de arte* (2023), você relata como cada ponto está carregado de emoções, muitas delas difíceis. Você também explica como ao longo do tempo criou as várias camadas de significado da coleção: aplicou rendas e tintas, bordou imagens e texturas e, como na roupa do seu pai, você foi, de forma “quieta”, assim como Susan Glaspell, escrevendo a sua história, com canetas coloridas sobre o tecido antigo das camisas masculinas. Você escreveu frases sobre como sair do cerco, sobre como escapar... Li essas frases poéticas e desesperadas escritas com letra cursiva

no tecido de algodão e posso imaginar você em seu processo criativo... no silêncio da casa ou atarefada com o preparo das aulas do curso de Moda da Udesc, com filhos para manter, uma família para cuidar, roupas a recolher do varal, almoços por fazer, vegetais e legumes para colher na horta... e me reconheço entre alinhavos, palavras e silêncios. E, como Glaspell em seus textos, a capacidade de criar artes e artesanias, mesmo entre paredes, carrega ações feministas para o presente e o futuro.

[**ADRIANA MONTANHEIRO**] Sim, Brígida, ainda me lembro do quanto esse texto me fez pensar, na época, sobre as duras condições femininas vivenciadas por muitas de nós até hoje e o quanto ele foi importante para me fazer querer bordar as peças de arte vestível que eu havia desenvolvido anteriormente, colocando sobre elas frases feministas, transformando-as, assim, em roupas políticas que poderiam ser usadas pelas mulheres em suas vidas reais, atuando enquanto dispositivos poéticos sociais, ou também aplicadas em cena como figurinos, especialmente em peças feministas (prática que, aliás, vem recorrentemente se dando entre elas e o PPGAC do qual você faz parte).

[**BRÍGIDA MIRANDA**] Sim, tem sido emocionante usar as suas peças de arte vestível *Das Marias* como figurino das heroínas feministas no espetáculo *Conversas de coxia*. Na pesquisa *Curarte — Práticas cênicas para o bem-viver: estudos de gênero e feminismos nas artes da cena* (CNPq/Udesc) realizamos em 2024 o estudo e a montagem das peças teatrais de Lucia Sander, intituladas *Conversas de coxia* (2019); são quatro textos curtos em que as personagens femininas das peças de Shakespeare são “recicladas” e ganham vida própria, e curiosamente nesses diálogos

rápidos advinha o que elas estão fazendo? Conversando sobre como escapar do destino traçado pelo autor... um destino nos moldes patriarcais: o casamento ou a morte. E, no grupo de atrizes-pesquisadoras, escolhemos as peças da sua coleção de acordo com a história e a busca de cada personagem, lemos os seus escritos e bordados e pensamos “Essa camisa deve ser da Ofélia, esta outra da Rainha Gerturdes, essa para Cordélia e a outra para Desdêmona”... mas em todas identificamos mapas, setas e caminhos de fuga.

Arremates finais

Ambas nos indignamos com a violência representada na gravura da “mulher resmungona”. Por isso, ela foi escolhida como uma imagem-gatilho que nos incomoda, por nos fazer lembrar dos incontáveis momentos em que fomos silenciadas. Ela também nos faz imaginar a situação de mulheres que foram torturadas e mortas, supostamente porque suas palavras incomodavam ou ameaçavam o status de alguém, as normas de uma comunidade ou até mesmo a manutenção de um sistema. Evocamos a imagem da “mulher resmungona”, da mulher fofoqueira, que era originalmente a “amiga”, para propor uma metodologia de conversa entre duas mulheres. O texto foi organizado como uma conversa, a nossa “fofoca”, para que pudéssemos trazer nossas imagens e nossos textos, nossas produções como retalhos de um edredom que, ao ser costurado, falasse por si e falasse sobre nossos trabalhos, de aventais e gaiolas, de cercos e fugas. Cada ponto, uma emoção; cada imagem, uma história minha, nossa, de outras antes de nós?

Acreditamos — e certamente corroboramos com Federici — que a resistência começa pelo ato de falarmos com outras mulheres, de conversarmos, de compartilharmos nossas impressões, nossos sentimentos, ideias, conhecimentos e saberes. Subvertermos e resistirmos às leis, ao controle do espaço e às máscaras de ferro que, com seus linguetes, deformaram os lábios, quebraram os dentes e perfuraram as línguas de centenas de mulheres, talvez algumas de nossas antepassadas. Assim, propusemos uma escrita em formato de conversa entre amigas, entre duas colegas de profissão, artistas e professoras no campo das artes, como método de produção de reflexão feminista.

REFERÊNCIAS

- ABOUT History: The Scold's Bridle. *Tastes of History*, 7 nov. 2022. Disponível em: <https://www.tastesofhistory.co.uk/post/about-history-the-scold-s-bridle>. Acesso em: 22 jun. 2025.
- AS PINTORAS negligenciadas pela história da arte. *Google Arts & Culture*, [20--?]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/7AJCHFIEkqVKJg?hl=pt-BR>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- CRAMPE-CASNABET, Michèle. A mulher no pensamento filosófico do século XVIII. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres: do Renascimento à Idade Moderna*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1991.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2018.
- FERREIRA, Gabriela. As mulheres artistas atuantes durante os séculos XVI e XVII na Europa. *Revista Belas Artes*, São Paulo, v. 26, n. 26, p. 1-40, 2018. Disponível em: <https://revistas.belasartes.br/revistabelasartes/article/view/377>. Acesso em: 10 abr. 2025.
- GLASPELL, Susan. Bagatelas. In: SANDER, Lucia Vieira (org.). *O teatro de Susan Glaspell: cinco peças*. Tradução de Danilo Lôbo. Brasília: Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América. Sem data de publicação, p. 28-49.

- HARGRAVE, Izabel. Sofonisba Anguissola (1532/38-1625): uma pintora italiana no Renascimento espanhol. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE — EHA, 6., 2010, Campinas, SP. Atas [...]. Campinas, SP: IFCH-Unicamp, 2010. p. 211-219.
- MONTANHEIRO, Adriana Martinez. *Mulheres vestidas de arte*: relatos e reflexões sobre gênero, corpo e hibridismos artísticos nos processos de criação de arte vestível. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/entities/publication/a3935fe4-5260-4d0d-8d84-7doc8a92534e>.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- SANDER, Lucia Vieira (org.). *O teatro de Susan Glaspell*: cinco peças. Brasília: Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América. Sem data de publicação.
- SANDER, Lucia Vieira. *Susan e eu*: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell. Brasília: Editora UnB, 2007.
- SANDER, Lucia Vieira. Conversas de coxia. *In*: SANDER, Lucia Vieira. *As mulheres de Shakespeare (recicladas)*: recriações paródicas. [S. l.: s. n.], 2019. p. 59-69.

PARTE 3

IMAGENS

SONORAS

ROMPER O SILÊNCIO: **CAÇA ÀS BRUXAS** **E VOZ-CORAGEM**

MAYRA MONTENEGRO DE SOUZA

Este artigo é um recorte da pesquisa de doutorado em Artes Cênicas realizada na Udesc, dentro da linha Imagens Políticas, orientada pela professora doutora Daiane Dordete Steckert Jacobs, intitulada *Violetas em desmontagem: em busca da voz-coragem* (2024). A pesquisa é fruto de um mergulho profundo em uma proposta de desmontagem cênica do espetáculo *Violetas* (2016). *Violetas* é uma homenagem à vovó Wilma, minha avó materna, com direção de Raquel Scotti Hirson, construído através da metodologia da Mimesis Corpórea e das memórias que me ligavam à minha avó. O espetáculo e sua desmontagem abriram em meu ser caminhos que jamais poderia ou saberia como desvendar. A voz, elo nas minhas lembranças mais sensíveis e mais antigas. As vozes primeiras, da minha avó e da minha mãe, nas quais me enlaço e me visto desde sempre.

Esse processo, regado de muita dor, muitas perguntas, memórias que foram guardadas e escritas (no corpo, na alma, em diários) em longas horas, dias, anos de busca na melhor forma de extrair da técnica a essência do que entregar à cena, deixou também extensos e sombrios silêncios. Algo que não

caberia de ser revelado no *Violetas*. Mas que, aos poucos, a cada apresentação e escuta de cada plateia, foi se mostrando também essencial e necessário de ser desvendado. Agora não apenas a homenagem a minha avó, mas todo subtexto por mim vivido em cada menor ou maior vazio de palavras não ditas. Nas sensações buscadas ou reinventadas da minha avó, as minhas angústias, experiências, desespero, tenebrosos e engasgados silêncios. Senti uma necessidade urgente de falar, de gritar; não apenas por mim, mas por todas as vozes de mulheres que se sentiam/sentem também emudecidas. Assim nasceu o processo de *Violetas em desmontagem*. Assim nasceu todo o processo em busca da voz-coragem. Assim nasceu a escrita da minha tese.



Espectáculo *Violetas*. FOTO: Júnior Pinheiro.

Desde a caça às bruxas na Idade Média, propositalmente esquecidas e deturpadas, presentes nos dias de hoje como lendas, feitiçaria, mulher demoníaca, esposa desobediente, de foci-nheiras, apontadas e maltratadas nas ruas; sob o domínio de homens brancos, detentores de todo poder, milhares foram queimadas vivas. Passando pelas internações de mulheres consideradas “histéricas”¹ no século XVIII até as nomeadas “histéricas” atuais e ainda o mesmo controle biopolítico individual e coletivo. Mordaças invisíveis, mas palpáveis, que nos são impostas. Gritos mudos ouvidos em nossas almas. Encontro uma certeza, bem apontada pela autora Silvia Federici, de que a/o melhor defesa/ataque é o agrupamento, a comunidade, o apoio mútuo, a conexão, a luta e a ocupação do espaço público (Federici, 2022).

Segundo o levantamento realizado pelo Disque 100 (ONDH, [202-]), o canal do Governo Federal para denúncia de crimes sexuais, os casos desse tipo envolvendo líderes religiosos são cerca de três por semana. Em entrevista ao repórter Carlos Minuano (2021), para sua matéria “Impostores da fé”, uma psicóloga (que preferiu não se identificar) que atende vítimas de estupro e assédio sexual, afirma que “o abuso sexual

1 O termo histeria vem da palavra grega *hystéra*, que quer dizer útero. Considerado “o pai da medicina”, Hipócrates foi quem usou esse termo, por acreditar que a doença histeria teria como causa a oscilação irregular do sangue do útero para o cérebro e o movimento do útero dentro do corpo. Essas noções permaneceram pela Antiguidade e só desapareceram na Idade Média, quando os sintomas da histeria foram associados às possessões demoníacas ou à bruxaria. As pesquisas sobre histeria como uma doença específica de mulheres ressurgiram na Europa no século XVII e tiveram maior expressão no final do século XIX e no início do século XX.

é, antes de tudo, um abuso de poder”. Esse poder pode ser exercido através da força física ou de forma simbólica, como uma “suposta evolução espiritual”. Por causa de toda a nossa história, a maioria dos líderes religiosos brasileiros são homens cis, que se colocam como mediadores entre suas “ovelhas” e o divino. Minuano também entrevista a jurista Thayna Silveira, que defende que haja uma lei específica para esse tipo de crime envolvendo líderes religiosos. Ela revela que atualmente há um projeto de lei em trâmite na Câmara dos Deputados, de autoria do deputado Rui Falcão, que cria o Estatuto da Vítima e que acaba com a prescrição do crime. Silveira afirma ainda que as religiões evangélicas e católicas são as mais difíceis de serem punidas por causa de todas as questões culturais e morais enraizadas na (in)Justiça brasileira.

Por que não denunciei? Por que tantas não denunciam? A esse respeito, Minuano traz a fala de Celeste Leite dos Santos, promotora do Ministério Público de São Paulo. Ela afirma que o volume das denúncias tem crescido nos últimos anos, mas que os direitos da vítima ainda são minimizados. Ela reclama da qualidade do serviço médico do Instituto Médico Legal, reclama da corrupção nesse meio, do tratamento desrespeitoso por parte dos advogados de defesa dos criminosos e da falta de proteção e acolhimento às vítimas e às pessoas ativistas que denunciam tais crimes.

Em entrevista à jornalista Andrea Dip, Silvia Federici comenta sobre o fundamentalismo religioso presente na ascensão dessa nova extrema-direita no mundo e fala especificamente da situação do Brasil, que faz das feministas e das pessoas LGBTQIAPN+ suas principais inimigas. O discurso de proteção da vida é falso. O verdadeiro interesse é o controle

dos corpos, para que as pessoas sigam subordinadas, sacrificadas e exploradas. O que a “família tradicional” deseja é que mulheres cis permaneçam submissas aos maridos, exploradas pelos mesmos e pelo capitalismo:

A igreja, com essa aparência da defesa da vida, da família, na verdade está defendendo a produção do trabalho não assalariado das mulheres. E quando a igreja vê que não pode mais nos convencer de tudo isso então nos trata como inimigas, cria novas divisões entre mulheres e homens e entre mulheres também. Porque colocam algumas mulheres como aliadas do diabo (Federici, 2021).

Entre os cristãos, a mulher deve ser submissa e obediente ao marido, como ao próprio Cristo. Pois assim ensina o apóstolo Paulo em sua carta à Igreja na cidade de Éfeso, Grécia (e muitas igrejas cristãs brasileiras assimilam e interpretam literalmente como única verdade absoluta), em Efésios, capítulo 5, versos 22 a 24:

Mulheres, sujeite-se cada uma a seu marido, como ao Senhor, pois o marido é o cabeça da mulher, como também Cristo é o cabeça da igreja, que é seu corpo, do qual ele é o Salvador. Assim como a igreja está sujeita a Cristo, também as mulheres estejam em tudo sujeitas a seus maridos (Efésios capítulo 5, versos 22 a 24).

O texto continua parecendo querer melhorar a situação da mulher, ao dizer que o marido precisa amar a esposa como Cristo amou a igreja e entregou-se por ela, para santificá-la,

purificá-la, apresentá-la a si mesmo “sem mancha nem ruga”, “santa e inculpável” (versos 25 a 27). Ou seja, aos homens, o amor. Às mulheres, o temor, a castidade, a santidade. Como diz a canção: “uma mulher não deve vacilar” (Juventude [...], 1976).

Passei muito tempo sufocada, entalada pela culpa. Eu, mulher, descendente de Eva, aliada da serpente, que incitou o homem ao pecado. Eva, nascida da costela de Adão, e não como um ser em si mesma. Condenada a ter dores de parto, dor de criar, dor de viver, dor de se submeter eternamente. Discursos como esse deslocam a responsabilidade/culpa pela violência do criminoso para a vítima. A vítima que não se cuidou, que usou tal roupa, que tomou bebida alcóolica, que dançou de tal forma, que foi para tal lugar em tal horário, etc. A menina precisa se comportar para o lobo mau não lhe pegar, ela quem é a culpada se usar uma capa vermelha muito chamativa e se atrever a passear pela floresta. Em alguns discursos espiritualistas dizem que tudo o que lhe acontece é fruto dos seus pensamentos e da sua frequência vibratória e que, seguindo essa lógica, a vítima atrai o assédio, o abuso, a violência. Penso que as vítimas de assédio e violência são escolhidas como em uma roleta-russa do patriarcado.

O médico e psicoterapeuta húngaro-canadense Gabor Maté é especialista em trauma. Em seus livros e palestras ele demonstra os danos do trauma no desenvolvimento humano, que causam forte impacto na saúde física e mental, que pode iniciar desde a infância e seguir ao longo da vida. No trauma não existe lado bom, não existe aprendizado nem lição de moral.

Em seu livro *O mito do normal: trauma, doença e cura numa cultura tóxica* (2023), Maté verifica que a sociedade atual, a mais obcecada por saúde que já existiu, é também a mais adoecida.

Já ouvi pessoas dizendo “Ah, mas agora todo mundo tem depressão” ou “Agora todo mundo tem transtorno de déficit de atenção com hiperatividade (TDAH)”. Pessoas também já me disseram: “Não importa o que lhe aconteceu, o importante é o que você vai fazer com isso. Você tem que se levantar, você tem que fazer e acontecer, você tem que, você tem que...”. Citando Erich Fromm, Maté diz que tendemos a normalizar coisas absurdas quando elas se apresentam de forma abundante, cotidianamente, comumente: “o fato de milhões de pessoas compartilharem as mesmas formas de patologia mental não torna essas pessoas sãs” (Fromm *apud* Maté, 2023, p. 11). A questão é que há algo de muito errado em nossa cultura que está gerando uma epidemia de mazelas crônicas.



Violetas em desmontagem. FOTO: Júnior Pinheiro.

O médico informa que mulheres chegam a ter oitenta por cento mais probabilidade de desenvolver doenças autoimunes

do que homens. Se não forem brancas e estiverem em classes sociais mais baixas, o risco é ainda maior. Doenças autoimunes são aquelas em que o sistema imunológico ataca o corpo, em uma luta consigo mesma para eliminar o que está doente, mas é o próprio senso de si que está ferido.

Alguns exemplos de doenças autoimunes são: artrite reumatoide, lúpus, fadiga crônica, fibromialgia, esclerodermia, doenças inflamatórias do intestino. Nenhuma dessas mulheres estão doentes por causas genéticas, afirma Maté, mas pelo estresse e pelo trauma. Quanto mais estresse, mais inflamação, mais o sistema imunológico se volta contra o corpo.

Na obra *Calibã e a bruxa* (2019), Silvia Federici analisa o genocídio misógino que dizimou milhares de mulheres do século XV ao século XVIII. Ocorreu principalmente na Europa, mas se espalhou pelo mundo, e sua repercussão pode ser sentida até os dias de hoje. Além de misoginia, havia (e ainda há) um recorte de classe, pois a maioria das vítimas eram mulheres pobres e camponesas, por vezes perseguidas por homens ricos. Argumentos de caráter espiritual e religioso foram criados para justificar o horror: feitiçaria, pacto com o demônio, promiscuidade, rebeldia, ser respondona. Parteiras que fizeram um parto em que a criança não sobreviveu, curandeiras que auxiliassem em um aborto. Acusada de bruxaria, a mulher teria feito um pacto com o diabo. A figura do diabo era antropomorfizada, o diabo era um homem. Ela agia, então, sob o comando de um homem. Nem o poder de bruxa era dela.

Mas tudo era (e é) político. Homens de bem, brancos e ricos exercendo seus poderes econômicos, políticos, legais e religiosos. Com a figura da bruxa, os homens de bem penitenciavam concomitantemente:

[...] a investida contra a propriedade privada, a insubordinação social, a propagação de crenças mágicas que pressupunham a presença de poderes que não podiam controlar, e o desvio da norma sexual que, naquele momento, colocava o comportamento sexual e a procriação sob domínio do Estado (Federici, 2019, p. 53).

Federici diz que “a língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação. Porém, a principal vilã era a esposa desobediente que, ao lado da bruxa e da puta, era o alvo favorito de dramaturgos, escritores populares e moralistas” (Federici, 2019, p. 202). Durante o Iluminismo europeu, a Era da Razão, colocavam fôcinheiras em mulheres acusadas de desbocadas e as exibiam na rua.

O que tudo isso não causou na psique coletiva, em todos os âmbitos (social, econômico, político, cultural), depois de séculos de terrorismo perpetrados pelo próprio Estado? Um novo modelo de feminilidade: obediente, submissa, calada, religiosa, com um divino instinto materno, cuidando da casa e das crianças por amor.

Não há como saber o número preciso de vítimas da caça às bruxas, pois registros históricos e pesquisas que façam essa investigação são raríssimos. A caça às bruxas não somente foi completamente apagada da história como foi transformada em lenda, virou filme de terror, filme de fantasia. Milhares de mulheres foram queimadas vivas. Hoje as pessoas vestem uma fantasia de bruxa para festa de *Halloween*, dão uma gargalhada macabra e fingem sair voando em uma vassoura.

Federici afirma que há um novo fenômeno de caça às bruxas, com raízes no passado da religião e misoginia. “Por que falar

outra vez da caça às bruxas?”, ela pergunta e reflete: “meu retorno ao passado tem sido constantemente interrompido pela necessidade de compreender as causas da atual onda de violência contra as mulheres” (Federici, 2019, p. 23). Tudo está conectado ao desenvolvimento de novos meios de acumulação capitalista, privatização de terras, o desmantelamento das comunidades. Uma nova religião cristã também invade comunidades já fragilizadas com discursos iguais aos do passado: diabo, demônio, moralismo, bruxas. Convencem as pessoas que a solução para a falta de dinheiro e todas as questões advindas disso é a conversão. Necessitam deixar suas práticas de “feitiçaria” e seus “falsos deuses”, obedecer às doutrinas de submissão e pagar as indulgências contemporâneas.

Em entrevista à Agência Patrícia Galvão, Federici (2021) menciona a perda da nossa grande ativista Marielle Franco² como uma perseguição a uma “nova bruxa”. A nova caça às bruxas, para a filósofa, começa com as mulheres que se colocam nas lideranças, no ativismo, nas lutas urbanas e rurais. As novas bruxas também são aquelas que se voltam para o conhecimento ancestral das folhas e das ervas.

“A imagem da bruxa e a acusação de bruxaria não é algo que está em um passado distante. É algo que hoje está sendo usado novamente para disciplinar mulheres” (Federici, 2019). Todas as acusações e toda violência contra mulheres estão no cerne da perseguição à “novas bruxas”: “o feminicídio, a violência,

² Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, foi uma socióloga, ativista e política brasileira. Era filiada ao Partido Socialismo e Liberdade e elegeu-se vereadora do Rio de Janeiro para a Legislatura 2017-2020, com a quinta maior votação da eleição municipal de 2016.

acusar mulheres de serem assassinas quando elas querem fazer um aborto — são todas maneiras de intimidar uma mobilização feminista, uma insurgência feminista”.

Silvia Federici convoca todas para lutar. Para ela, a melhor defesa é o agrupamento, a comunidade. Precisamos superar o isolamento em que fomos forçadas a viver. Essa também é a forma mais efetiva de peitar e afrontar a violência, a mobilização de mulheres, se conectando e apoiando umas às outras. Apresentar a *Desmontagem* e ter escrito a tese são minhas formas de luta nesse momento. “Escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever” (Andalzúa, 2000, p. 232). Fortaleço-me ao ler cartas da escritora Gloria Anzaldúa³ às mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Escrevo para colocar os demônios para fora e para reassumir o meu poder. Passo de vítima medrosa a mulher a ser temida:

Escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles. O medo age como um ímã, ele atrai os demônios para fora dos armários e para dentro da tinta de nossas canetas. [...] Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida (Andalzúa, 2000, p. 234).

3 Gloria Evangelina Anzaldúa (1942-2004) foi uma intelectual norte-americana de origem mexicana. Estudiosa da teoria cultural chicana, da teoria feminista e da teoria *queer*.

Precisamos ainda de uma maior força social que nos permita falar, compartilhar, colocar para fora opressões e violências que nos adoecem. Que o constrangimento seja deles, e não nosso. Precisamos gritar, reclamar, desentalar as dores, (re)tomar nossas vozes. Em *Mujeres que narram: trauma y memoria*, a socióloga argentina Leonor Arfuch⁴ (2009) explica que, na elaboração de experiências traumáticas, dizer é terapêutico, narrar faz parte da elaboração do luto. Falar de vivências dolorosas não é fácil, mas, diante do silenciamento, voltar a falar é como voltar a viver. Isso se constitui também em uma ação ética, liberando um caminho do individual ao coletivo, “*La memoria como passo obligado hacia la Historia*” (Arfuch, 2009, p. 3)⁵.

Temos o direito de falar e nos manifestar sem sermos interrompidas, descredibilizadas, ridicularizadas, desacreditadas, silenciadas, violentadas. Voz-coragem quer dizer enfrentar o medo e dizer o que o coração necessita. Voz não é apenas a sua manifestação física/sonora, mas é o ato e o direito de conseguir falar, revelar, expressar, vocalizar e verbalizar. É uma conquista ou uma retomada de um poder pessoal. Soltar a voz pode quebrar tabus, gerar incômodos, suscitar reflexão e transformação. Além disso, essa voz pode ser concebida como força de vida e como prazer de viver (Cavarero, 2011). Por isso Arfuch (2009) fala em seu artigo: “voltar a falar é voltar a viver”. É conseguir inspirar depois de ter sido sufocada. É ser capaz de expirar depois de anos engasgada.

4 Leonor Arfuch foi uma socióloga, escritora e professora argentina, referência no estudo de relatos biográficos. Foi professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidad de Buenos Aires (UBA). Faleceu em outubro de 2021 (não encontrei o ano de seu nascimento).

5 “A memória como passagem obrigatória para a História” (tradução minha).



Violetas em desmontagem. FOTO: Júnior Pinheiro.

Como encontrar uma voz-coragem em uma cultura que sempre transformou mulheres em burros de carga, animais domésticos, objetos descartáveis? Que nos prepara para a subserviência e a inferioridade? A voz que tenho buscado não é apenas uma voz individual, restrita, pessoal. Mas uma voz que é parte de uma coletividade, de um todo social, cultural, político. Uma voz que sai de fechada para aberta, da escuridão para a clareza, do silenciamento para a denúncia, do medo para a coragem, da solidão para a sororidade⁶. Que mais vozes possam se contaminar, que se espalhe como um vírus bom, para que possa fazer sentido ser e estar aqui.

6 Um conceito que se popularizou recentemente e está ligado aos movimentos feministas. Diz respeito a empatia, acolhimento, confiança, cooperação e união de mulheres. Significa que não estamos sozinhas e que juntas somos mais fortes.

Abri meu diário e desmontei o *Violetas*; compreendi-o e transformei-o em reflexões que pudessem ser compartilhadas. Através do trabalho corpóreo-vocal e do processo criativo, encontro uma voz que se expande passando por cada veia e cada poro, saindo vigorosa. Uma voz que se reconecta consigo mesma, como canal de liberdade, devolve a capacidade de autoexpressão. Na *Desmontagem*, a voz ganha manifestação sonora de denúncia e de grito, (re)tomando um lugar de poder, revelando e reescrevendo a própria história.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 26 jul. 2021.
- ARFUCH, Leonor. Mujeres que narram: trauma y memoria. *Labrys — Études Féministes/Estudos Feministas*, n. 15-16, jan./dez. 2009. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura/leonor.htm>.
- BÍBLIA devocional da mulher: nova versão internacional. São Paulo: Editora Vida, 2001.
- CAVARERO, Adriana. *Vôzes plurais*: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DOSSIÊ violência contra as mulheres. In: AGÊNCIA Patrícia Galvão. [S. l.: s. n., 2015]. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/>. Acesso em: 2 out. 2024.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- FEDERICI, Silvia. *Mulheres e a caça às bruxas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo*: feminismo e a política dos comuns. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2022.
- FEDERICI, Silvia. Silvia Federici: “Espero que esse momento impulse uma forte mobilização de movimentos feministas”. [Entrevista cedida a] Andrea Dip. *Agência Pública*,

22 mar. 2021. Disponível em: <https://apublica.org/2021/03/silvia-federici-espero-que-esse-momento-impulsione-uma-forte-mobilizacao-de-movimentos-feministas/>. Acesso em: 27 jun. 2021.

JUVENTUDE transviada. Intérprete: Luiz Melodia. Compositores: Luiz Carlos dos Santos, Nilo Chagas, João Vieira Filho e Monsueto. *In*: MARAVILHAS contemporâneas. Intérprete: Luiz Melodia. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976. 1 CD, faixa 4.

MATÉ, Gabor. *O mito do normal*: trauma, saúde e cura em um mundo doente. Rio de Janeiro: Sextante, 2023.

MINUANO, Carlos. Impostores da fé. *UOL*, 5 jan. 2021. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/impostores-da-fe/>. Acesso em: 27 jun. 2021.

ONDH. *In*: MINISTÉRIO dos Direitos Humanos e da Cidadania. Brasília, DF: Governo Federal, [202-]. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/ondh>.

SOUZA, Mayra Montenegro de. *Violetas em desmontagem*: em busca da voz-coragem. 2025. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2024. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/entities/publication/d13ddba6-c9ff-4684-98da-1d4ed18eco45>.

REENCANTANDO

A VOZ NEGRA: REFLEXÕES

A RESPEITO DA VOZ NO

PROCESSO DE CRIAÇÃO

DO MONÓLOGO *POEIRA*

LUAN RENATO RODRIGUES TELLES

Introdução

Decido começar este ensaio da mesma maneira que a professora do campo das artes cênicas e pesquisadora da voz Celina Nunes de Alcântara fez em “Fala negra: um trabalho vocal para teatro como ato político” (2018), artigo que será fundamental para embasar a discussão a qual me proponho neste trabalho. Apresento-me, então: sou homem, cisgênero, negro e mestrando pelo PPGAC-Udesc e pretendo tomar como referência — além dos conceitos propostos por autoras e autores tais como Alcântara, Marcelo Soler, Daiane Dordete Steckert Jacobs, Silvia Federici e Toni Edson Costa Santos — minha trajetória enquanto dramaturgo e ator-pesquisador do monólogo *Poeira* (2020), bem como a relação de minha avó Lucia Talita Rodrigues Telles com a música e a voz em cena, sendo este último tópico tema da minha pesquisa de mestrado.

Espectáculo *Poeira* e a voz negra em cena

No ano de 2018, enquanto me aproximava da metade do curso de licenciatura em Teatro do Ceart-Udesc, o desafio de construir um monólogo me oportunizou encarar narrativas pessoais enquanto possível material dramático. Na disciplina Interpretação Teatral IV, sob a orientação da professora doutora Maria Brígida de Miranda, entrei em contato com o conceito de “teatro documentário”, termo criado pelo encenador alemão Erwin Piscator em 1925, que o diretor, dramaturgo e pesquisador da área da pedagogia teatral Marcelo Soler aprofunda em “Teatro documentário: a pedagogia da não ficção” (2009). Para ele, teatro documentário consiste em dramaturgias que levam para a cena histórias reais, a partir do uso de documentos para reforçar o caráter não ficcional da obra. A respeito do uso de documentos em cena, Soler diz:

O uso deliberado de documentos surge como característica importante, mas não única, já que a utilização deles em um processo não está condicionada necessariamente à elaboração de um discurso artístico interessado diretamente em documentar. A questão que se coloca é a da natureza do comprometimento com a realidade. Na prática documentária não se pretende construir uma ficção sobre fatos que ocorreram, mas organizar um discurso a fim de discuti-los, fazendo o uso de documentos de toda ordem para explorar uma significação outra, diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais (Soler, 2009, p. 2).

A definição de Soler cai como uma luva sobre o espetáculo *Poeira*, pois nele recorro às histórias de mulheres reais da minha família me apoiando ora em um áudio original da minha avó, reproduzido integralmente em cena, ora em outras fontes históricas primárias, isto é, diretas dos acontecimentos, as quais, segundo o pesquisador da área da pedagogia teatral e professor Davi Giordano, “buscam sustentar a evidência dos fatos históricos e persuadir o espectador para uma linguagem da sua época” (Giordano, 2013, p. 7).

A partir dessa linguagem que lida com histórias reais em cena, *Poeira* se divide em três momentos (cenas), de aproximadamente quinze minutos de duração cada, abordando três histórias diferentes de mulheres da minha família, narradas por mim. Na primeira, trago Lucia Talita Rodrigues Telles, minha avó, e seu sonho de se tornar cantora; na segunda, Renata Rodrigues Telles, minha mãe, como forma de abordar o lugar de mães solo na sociedade e a problemática do abandono paterno; por fim, recorro à história de Lucrecia Teresinha Telles dos Santos, minha tia-avó e primeira mulher da cidade de Lages (SC) a trabalhar em um posto de gasolina como frentista.

Em *Poeira*, utilizo minha voz cantada como linha para costurar uma série de retalhos da memória de uma família negra. Minha preocupação enquanto dramaturgo não consistia em apenas documentar, mas também conduzir o espectador por determinadas temáticas a partir de uma *microperspectiva*, isto é, histórias cotidianas que, quando lançadas à luz da cena, revelam contradições sociais que provocam um distanciamento épico na pessoa espectadora (Giordano, 2013).

Contar histórias negras: da oralidade do *djeli* ao registro de vozes negras contemporâneas

Logo na primeira cena do espetáculo, o público se depara com um relato que envolve a temática da vocalidade. Minha avó, Lucia Telles, sonhava em seguir os passos do pai, que cantava em uma rádio na cidade de Erechim (RS), em meados dos anos 1950. Essa informação, por si só, já levanta um questionamento que não consegui responder em cena: como um homem negro retinto e pobre chegou a ocupar um cargo fixo em uma rádio em um dos estados mais brancos do Brasil em pleno século XX? Considero importante admitir que não consegui me aprofundar nessa pergunta pois não encontrei nenhum registro (fotográfico ou escrito) sobre a trajetória do meu bisavô. Essa experiência, de acordo com Alcântara, é coletiva a pessoas negras no Brasil, conforme ela relata:

Negros e negras no Brasil têm uma relação com a sua ancestralidade a partir dos resquícios que sobraram naqueles que lhes são próximos, sobretudo nos ditos/palavras, histórias e hábitos (cultivos de várias ordens). Não temos documentos, registros que digam de nossos antepassados. Eu, por exemplo, dos meus antepassados um pouco mais longínquos, conheci apenas minha avó paterna que morreu quando eu tinha oito anos. Esses fatos e/ou a ausência deles estão presentes no meu trabalho, sendo também as referências primeiras relacionadas às questões de afrocentricidade, ancestralidade, negritude (Alcântara, 2018, p. 285).

Encontrei-me em uma encruzilhada. Pretendia construir um trabalho que explorasse a voz negra em cena, mas como

fazê-lo considerando que vozes de pessoas negras não são registradas pelo cânone hegemônico da história? Em “Negra de pele clara: embranquecimento e afirmação da negritude no Brasil”, a professora do Departamento de Psicologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Luciana Rodrigues aborda as contradições causadas pelo embranquecimento do Sul do país, promovido pelas políticas eugênicas do governo pós-abolição, como a chegada de “milhares de imigrantes europeus ao Brasil” (Rodrigues, 2022, p. 3), o que resultou no apagamento da contribuição da população negra para o desenvolvimento do estado de Santa Catarina. Meus antepassados tiveram suas vozes silenciadas nesse território. Diante desses questionamentos percebi a necessidade de recorrer a conceitos os quais, na época de construção da peça, não me eram totalmente lúcidos. Porém, pude encontrá-los no texto de Alcântara, o que me ajudou a entender que minha pesquisa não está apenas no campo da voz, mas também da “fala negra” (Alcântara, 2018).

Quando utiliza o termo “fala negra” para se referir a sua pesquisa no campo vocal, Alcântara leva em consideração elementos bem mais profundos do que os efeitos causados pelo choque entre ondas sonoras e tímpanos. Para ela, a voz negra está intrinsecamente relacionada à fala, seja essa sonora ou não, pois se caracteriza enquanto uma prática política, isto é, não apenas “no sentido do que é dito, proferido, mas na relação com as noções de palavras praticadas e de corpo que fala a partir mesmo de sua existência e inserção em determinados espaços de saber e poder” (Alcântara, 2018, p. 286). Com base em um recorte de raça, é possível entendermos que corpo e presença também falam.

O contador de histórias e pesquisador da intersecção entre a ancestralidade negra, o teatro e o ato de contar histórias Toni Edson Santos, em “Negros pingos nos “is”: *djeli* na África ocidental; griô como transcriação; e oralidade como um possível pilar da cena negra” (2015), ao refletir sobre a importância da oralidade no continente africano, recorre a uma figura que pode nos auxiliar a entender a relação entre negritude e a fala no Brasil:

A grande maioria dos grupos étnicos africanos transmite seu aprendizado através da oralidade, há tradições orais em diversos segmentos dessas sociedades, embora existam, em alguns povos, castas em que as pessoas são formadas para contar histórias, e resguardar a genealogia, como é o caso do *djeli* (Santos, 2015, p. 162-163).

Ao evocar a figura do *djeli*, um dos contadores de histórias africanos, abordando a oralidade como parte intrínseca para a formação de determinados grupos étnicos de África, Santos sugere que a fala, quando encarada sob a lupa da negritude, tem um significado ancestral. A partir disso, podemos entender que essa relação também chegou ao Brasil — visto que a cultura brasileira tem em solo africano um de seus principais pilares —, mesmo que em outra configuração. Santos complementa:

Há tradições orais entre os ferreiros e tecelões da África Ocidental, mas sua função está voltada para a arte da forja ou do tecer. Para o *djeli*, sua função na sociedade é ser depositário da palavra, essa é a matéria prima de seu artesanato. No Brasil, eles são conhecidos como griots, apesar de, entre eles

não se chamarem dessa maneira. Eles resguardam a memória de muitas gerações, a tradição oral é a razão de existir dessa casta (Santos, 2015, p. 163).

Quando se refere ao *djeli*, Santos chama a atenção para o ato de contar histórias como forma de manter viva a história de determinado povo, o que me leva refletir sobre a oralidade enquanto documento. Se para as culturas de alguns povos africanos a transmissão de saberes de forma oral tem tamanho significado, a ponto de uma categoria específica ser responsável por desempenhar essa função, porque atribuímos mais veracidade a um documento escrito do que a algo transmitido oralmente? Vejamos o que o mestre da tradição oral e escritor malinês Amadou Hampâté Bâ dissertou sobre o tema:

Para alguns estudiosos, o problema todo se resume em saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita quando se trata do testemunho de fatos passados. No meu entender, não é esta a maneira correta de se colocar o problema. O testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem.

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra (Hampâté Bâ, 2010, p. 168).

Na experiência de circular¹ com um monólogo teatral que leva histórias de pessoas negras reais para a cena, me vi um defensor da oralidade, assim como Hampâté Bâ e Santos. O processo de criação de *Poeira* levou em consideração a transmissão oral de determinados acontecimentos, já que as fontes históricas primárias (como abordei na primeira parte deste artigo) utilizadas como documento foram as memórias das pessoas da minha família. Foi minha avó que me contou sobre a sua vontade de se tornar cantora e a relação com seu pai, por exemplo. Como desconsiderar isso enquanto documento, se essa história não está disponível em nenhum outro lugar, a não ser viva na memória de Lucia Telles? Defender a oralidade dessa forma levanta o seguinte questionamento, o qual vez ou outra aparece em rodas de conversa após as apresentações da peça: “Mas, se não está registrado em nenhum lugar, o que me garante que isso é verdade?”. Eu costumo responder com outra pergunta: “E o que te garante que algo escrito seja verdade?”.

Faz parte do pensamento ocidental considerar algo como verídico apenas quando está registrado nos anais da chamada “história oficial”. Porém, é necessário questionar as fontes que escrevem essa história. A *slammer* Milleny, campeã paulista de

1 O espetáculo *Poeira* (Poeira Grupo de Teatro) estreou em 2019, em Florianópolis. Desde então participou de diversos festivais de teatro, tais como CEU — Cena Universitária de Brasília (2019) e A Ponte: Itaú Cultural (2020). Dentre os circuitos que a peça já realizou, destacam-se Poeira na Comunidade (Florianópolis, 2021), Rede de Teatros Sesc (Santa Catarina, 2022) e Circulação da peça POEIRA: sobre necessidade de [des]construção da masculinidade do homem preto (Santa Catarina, 2022). A peça já foi contemplada pelo Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura (2022) e pelo Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis (2020).

poesia falada (*slam poetry*²) em 2024, nos alerta sobre isso no seu poema intitulado “Pindorama”:

Na escola eu aprendi que quem descobriu o Brasil foi um cara
chamado Pedro Álvares Cabral
E se ele tivesse vivo eu faria questão de mandar pra casa
do caralho,
O Brasil não foi descoberto, foi invadido
Explorado
Pindorama é o nome dessa terra dada pelos povos originários
Que chegaram nesse solo há 10 mil anos atrás
Guaranis, Mundurukus, Kayapós, Tupinambás
Pataxós, Potiguaras, Xavantes, Waurás
Liberdade, Identidade
Apagadas na carta de Pero Vaz (Pindorama, 2025).

Na poesia, Milleny critica a falsa narrativa de descobrimento do Brasil pelos portugueses, endossada pela carta de Pero Vaz de Caminha à Coroa portuguesa. Consigo traçar um paralelo

2 *Slams* são competições de poesia falada (*spoken word*), trazidas ao Brasil pela pioneira Roberta Estrela D’Alva, em 2018. Os eventos são organizados por pessoas chamadas de *slammasters*, enquanto *slammers* são as pessoas que declamam. Os poemas podem ter duração máxima de três minutos (podendo variar em casos específicos) e devem ser declamados sem acompanhamento musical, figurino ou objeto cênico. Um júri (geralmente composto por pessoas da plateia) dá notas de zero a dez aos poemas, até que um pódio seja definido. Atualmente, estima-se a existência de cerca de mil *slams* espalhados pelo Brasil. O Slam BR, etapa nacional da competição, reúne poetas de todo o país, que competem pelo título de campeão nacional, bem como por uma vaga no Slam Abya Yala, com poetas de todo o continente americano.

entre essa problemática e a fala negra, já que, assim como a história dos povos indígenas, o registro da herança negra no Brasil também sofreu um apagamento, em favor de uma história contada apenas do ponto de vista do colonizador.

Evoco a contação de histórias a partir do ponto de vista de Santos pois não considero que o cânone teatral europeu/norte-americano dê conta de aprofundar as temáticas levantadas por um corpo negro e brasileiro que fala em cena. Para mim, ao longo da construção de *Poeira*, foi necessário olhar para minha ancestralidade, assim como Alcântara relata sobre sua experiência enquanto professora-pesquisadora das práticas performativas da voz no campo das relações étnico-raciais:

Vi que seria importante abordar teoricamente conceitos e noções que faziam parte da minha história como mulher negra e atriz de uma maneira um tanto enviesada e senso comum. Compreendi que deveria operar com eles de maneira mais consistente e rigorosa. Refiro-me aos conceitos de negritude, ancestralidade, raça e racismo (Alcântara, 2018, p. 188).

“Negritude” e “ancestralidade”, palavras bastante comuns nas pesquisas contemporâneas sobre teatro negro, também me apareceram lá no ano de 2018, quando iniciava a construção da peça — termos os quais Alcântara também aprofunda. A partir de Aimé Césaire, a autora define negritude como “a ideia de identidade pensada como algo que estaria incrustado na memória coletiva dos povos negros e seus descendentes” (Césaire *apud* Alcântara, 2018, p. 290). Negritude, aqui, pode ser interpretada como uma forma de ancorar a voz da pessoa negra contemporânea (quem atua, por exemplo)

em solo ancestral. Ainda nesse patamar, Alcântara encara a ancestralidade enquanto a herança africana em território brasileiro, levando em consideração sua remodelagem em afrodíaspóra, isto é, a “forma Cultural Africana recriada no Brasil” (Oliveira *apud* Alcântara, 2018, p. 291). Eis, então, o motivo pelo qual recorro às histórias de minhas antepassadas no espetáculo *Poeira*: para operar contra o silenciamento das vozes de quem veio antes de mim, de modo a evidenciar as narrativas das mulheres negras que sustentaram e construíram a minha própria voz. No próximo tópico, abordarei algumas cenas da peça com a intenção de refletir sobre a fala negra em cena.

Do silenciamento ao grito da cena: eu quero cantar!

Minha avó sonhava em ser cantora. Esse é um dos temas ao redor do qual *Poeira* se desenrola, isto é, a história de uma senhora negra que, quando menina, sonhava em seguir os passos do próprio pai. Após deixar o público ciente disso, um áudio original da minha avó é reproduzido em cena:

ÁUDIO DA VÓ: “[...] Só que aí eu entrei e fiquei naquela empolgação de ouvir meu pai cantar. Aí meu pai tava cantando, naqueles microfones que vinham assim de cima, sabe? Aí, simplesmente quando ele me viu, ele apontou o dedo pra porta como quem diz: RUA! SAI AGORA! E eu fiquei bem assim, traumatizada, assim, chateada, e isso aí, até hoje, eu lembro como uma coisa que me magoou muito. Porque eu queria ver... ouvir, ver ele cantar, né, porque era na rádio, e ele simplesmente... cortou o meu barato. E eu achei mal da parte dele, mas

só que claro, né?! Era o tempo dele, ele... né? Hoje, eu não faria isso com ninguém! Pelo contrário, adoraria que fosse cantar em algum lugar e os meus netos e os meus bisnetos fossem me prestigiar! Mas é essa a história, tá? Beijo!” (Telles, 2020, p. 22).

Recorro a essa cena da peça para refletir sobre o que a professora e pesquisadora da área vocal no teatro Daiane Dordete S. Jacobs chama de “patriarcado da voz” (2024, p. 217). Jacobs classifica como patriarcais os modelos de treinamento vocal que seguem uma normativa “clássica”, isto é, europeia, em detrimento de maneiras não hegemônicas de expressão da voz, encaixando-se “em um mundo que impossibilita desobediências de gênero e de vocalidade” (2024, p. 218). Quando minha avó me relatou pela primeira vez o episódio citado anteriormente (e que faz parte da primeira cena da peça), perguntei-me os motivos pelos quais meu bisavô não a estimulou a cantar, já que ele mesmo (enquanto um homem negro e pobre) muito provavelmente enfrentava questões relacionadas ao racismo, que o demarcavam enquanto não pertencente ao espaço da rádio na qual cantava.

Entendo que o fato de uma menina negra na década de 1950 expressar em alto e bom som seu desejo de se tornar cantora representa uma desobediência de gênero, algo com o qual meu bisavô não soube lidar. O desejo de minha avó foi cerceado, tal qual vários outros de seus anseios seriam dali para frente por ser uma mulher negra, o que deixou nela marcas que perduram até os dias de hoje. Quando pergunto à minha avó se ela se considera cantora, a resposta é sempre “Não!”. Porém, cresci ouvindo a dona Lucia cantando pelos cantos da casa, entre os afazeres diários. Roberto Carlos. Alcione. Beth Carvalho. Ainda assim,

o pensamento patriarcal reproduzido pelo meu bisavô afetou a relação de Lucia com a própria voz.

Quero agora abordar a forma como minha avó se refere (ou pelo menos costumava fazer antes da estreia de *Poeira*) à própria voz e, para isso, recorro mais uma vez aos efeitos do “patriarcado da voz”:

Em minha associação dos pensamentos de Federici e Cavarero, poderíamos então pensar o patriarcado da voz como uma instância presente em práticas e poéticas vocais nas quais a forma controla e determina a possibilidade de presença e existência das vozes em cena, estejam elas mais atreladas à musicalidade ou à palavra poética. Ou seja, quando o pensamento colonial sobrepõe o logos à vocalidade, a técnica à unicidade da voz, a colonialidade dos cânones à diversidade cultural, a expectativa da forma à liberdade criativa de corpos vocais (Jacobs, 2024, p. 219).

Apesar de discordar de minha avó quando ela diz não saber cantar, compreendo que ela tem como referência um modelo vocal baseado na “colonialidade dos cânones”, ou seja, uma voz “afinada em um modelo tonal” ou “treinada para cantar”. Eis aqui o efeito do patriarcado da voz, que valoriza a técnica hegemônica em detrimento de uma manifestação vocal espontânea; que desconsidera o canto popular também como canto. Aliás, se engana quem pensa que cantoras e cantores populares não têm técnica. Ao olhar para a tradição iorubá, considerando a formação vocal nas práticas do candomblé e de outras religiões de matriz africana, por exemplo, observamos que um ogã, que é a pessoa responsável por conduzir as giras dentro de um terreiro através de pontos cantados por horas, precisa entender

muito bem os limites da própria voz, bem como conceitos tais quais projeção, tonalidade e apoio vocal.

O sistema capitalista nos leva a acreditar que existe um formato “certo” de expressão vocal, que, não raro, corresponde a uma tradição branca e europeia. Quando não deslocamos nosso olhar para outras formas de vocalização e de canto, corremos o risco de contribuir, mais uma vez, para o apagamento de tradições que fogem da normatividade imposta pelo Ocidente. Jacobs nos convida a romper com essa falsa narrativa quando diz que:

[...] podemos estimular, enquanto artistas e professoras, caminhos feministas e anticoloniais da voz em cena, valorizando musicalidades e vocalidades de culturas indígenas, negras, latino-americanas e populares; estimulando o trabalho coletivo; expandindo o repertório vocal a partir da escuta de sonoridades, timbres, ritmos, línguas e melodias que representem uma ampla diversidade de possibilidades de existência de vocalidades poéticas, para além dos cânones euro-americanos e da indústria cultural reproduzida nas ondas das rádios comerciais; visibilizando a produção sonora e textual de mulheres cis e trans, indígenas, pessoas negras e pessoas LGBTQIA+ (Jacobs, 2024, p. 219).

Sob a lupa do que sugere Jacobs, consigo considerar essas manifestações não patriarcais da voz como possibilidades de emancipação (ou libertação) do corpo. Com isso, me refiro ao lugar mecanizado que o corpo — isto é, corpos inseridos no sistema capitalista — se encontram contemporaneamente.

A filósofa feminista Silvia Federici, em *Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo* (2023),

aborda essa questão quando diz que “a disciplina laboral capitalista requer a mecanização do corpo, a destruição de sua autonomia e criatividade, e nenhuma abordagem de nossa vida psicológica e social deve ignorar essa realidade” (Federici, 2023, p. 115), e eu insiro a voz nesse debate. Vejamos o que a autora acrescenta sobre mecanização dos corpos, sobretudo de mulheres, pelo capitalismo:

As mulheres, no desenvolvimento capitalista, sofreram um duplo processo de mecanização. Além de serem submetidas à disciplina do trabalho, remunerado e não remunerado, em plantações, fábricas e em seus lares, foram expropriadas de seu corpo e transformadas em objetos sexuais e máquinas reprodutoras (Federici, 2023, p. 26-27).

A pesquisa de Federici me leva a entender que a dramaturgia do espetáculo *Poeira* aborda a “mecanização dos corpos” (Federici, 2023, p. 21) das mulheres negras da minha família. Quando escolhi trazer para a cena a história de Lucrecia Teresinha Telles dos Santos (também conhecida como “Manhuca”), trouxe a narrativa de uma mulher que trabalhou arduamente até os últimos dias de sua vida para sustentar a própria família, porém não teve sua voz registrada. Se para a lógica capitalista “o trabalho dignifica o homem”, por qual razão trajetórias de mulheres negras tais quais a da minha tia-avó não são registradas nos livros de história?

No final de 2021, quando as medidas de restrição da pandemia de covid-19 já nos permitiam retornar aos teatros, realizei duas apresentações em Lages (SC), minha cidade natal e cenário de algumas cenas relatadas na peça. Para essas

apresentações, resolvi que seria justo levar minha avó, com a intenção de revisitar a casa na qual minha família morou por anos, antes de se mudar para a capital. Ao fim das apresentações, convidei dona Lucia para ocupar o espaço da cena e cantar, assim mesmo, de surpresa. Não estranhei nem um pouco ao vê-la aceitando prontamente o meu convite. É evidente que, mesmo após anos se sujeitando ao silêncio, pulsa dentro de minha avó um desejo por “reencantar a voz” (Jacobs, 2024), reencontrar uma “fala negra” (Alcântara, 2018) há tempos silenciada, que, no entanto, ecoa em sua ancestralidade.

Meu desejo é que, assim como tenho feito através do espetáculo *Poeira*, pessoas negras possam, por meio da cena, ‘reencantar’ as próprias vozes para que, assim, façam jus às “muitas vozes ancestrais que sonharam e cantaram esse canto” (Jacobs, 2024, p. 221).

Ao apoiar-me no argumento de Jacobs busco expandir suas reflexões sobre o sistema patriarcal para observar como o colonialismo vocal afeta a expressão de pessoas negras. Cabe a nós, então, repensar os modelos de treinamento vocal vigentes, para que povos descendentes da diáspora africana possam cantar no sentido de romper com o “patriarcado da voz”, para que a voz negra seja, de fato, ouvida e registrada.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, Celina Nunes de. *Fala negra: um trabalho vocal para teatro como ato político*. *Repertório*, Salvador, ano 21, n. 30, p. 281-295, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25057/17256>. Acesso em 13 out. 2025.
- FEDERICI, Silvia. *Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2023. p. 192.
- GIORDANO, Davi. Breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário. *Revista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (ed.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Reencantar a voz em cena. *Revista Voz e Cena*, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 215-224, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/56133>. Acesso em: 14 mai. 2025.
- PINDORAMA. Roteiro: Mileny. São Paulo: [s. n.], 2025. 1 vídeo (2 min.). Disponível em: <https://www.tiktok.com/@eusoumileny/video/7467307637818887430>. Acesso em: 21 jun. 2025.
- SANTOS, Toni Edson Costa. Negros pingos nos “is”: djeli na África ocidental; griô como transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra. Urdimento — *Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 157-173, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015157>. Acesso em: 20 jun. 2025.

SOLER, Marcelo. Teatro documentário: a pedagogia da não ficção. *V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, São Paulo, v. 10, n. 1, 2009. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/2636/2636-Texto%20do%20artigo-7562-1-10-20180907.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2025.

RODRIGUES, Luciana. Negra de pele clara: embranquecimento e afirmação da negritude no Brasil. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 2, e74733, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/nRQkM4Vs7WSVX4TF6tdxhBt/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

TELLES, Luan Renato Rodrigues. Poeira. *Caixa de Ponto — Jornal Brasileiro de Teatro*, Florianópolis, n. 11, p. 22-24, 2020. Disponível em: https://7def63e5-712c-41aa-b56c-d66c7d4ff3e2.filesusr.com/ugd/23361d_8a8c4691e74d4976919eaae980363ed5.pdf. Acesso em: 13 out. 2025.

VOCALIDADE NEGRA QUEER **EM SOLO E A (RE)CRIAÇÃO** **DOS COMUNS EM CENA**

JACKSON BOSA DOS SANTOS

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS

Entre fios e rascunhos: a gênese de *Solo*

A voz em *Solo* emerge das brechas do que foi rasgado, costurado, calado. Sentado¹ no centro de uma saia de crochê — mandala de fios e memórias —, canto enquanto crocheto um vestido em meu próprio corpo. Esse gesto inaugural sintetiza a pergunta que Silvia Federici me ajudou a formular: como reencontrar o comum da voz após séculos de cercamento colonial — patriarcal e racial?

Minha jornada começou em 2023, como pesquisa de iniciação científica, através de bolsa Probic-Udesc, sobre vocalidade negra *queer* a partir de dois trabalhos cênicos² prévios. Com a orien-

1 Apesar de este texto ter dois autores, utiliza-se a primeira pessoa do singular, pois ela reflete a experiência criativa do primeiro autor, criador e ator no espetáculo *Solo*.

2 *Sós* (2020), do grupo O Bando, experiência cênica remota onde criei uma cena sobre identidade e a quebra dos padrões heterocisnormativos; e *Teia* (2023), performance cênica autoral e presencial sobre o mesmo tema.

tação da professora doutora Daiane Dordete Steckert Jacobs, analisei o processo de criação dessas duas cenas e, com base nos estudos e debates dos encontros teóricos da bolsa, criei o espetáculo *Solo*. Antes mesmo do encontro com Federici — nas leituras e nos debates das obras da autora, realizadas pelo grupo de pesquisa Imagens Políticas³ —, já buscava, de forma consciente, ainda que nem sempre efetiva (pois no início da pesquisa as ideias dramáticas surgiam, sobretudo, no plano teórico, sem tempo hábil para experimentações cênicas que as concretizassem), performar uma voz dissidente, atravessada por subjetividades negligenciadas — timbres, ritmos e falhas que desafiavam “normas brancas”, entendidas aqui como as convenções estéticas e comportamentais sustentadas pelo pacto da branquitude e pela lógica da supremacia racial e cis-heteronormativa.

Até 2024 eu mesmo escrevia a dramaturgia, me dirigia e atuava em *Solo*, mas foi com a direção de André Francisco⁴, a partir de 2025, que o trabalho ganhou densidade cênica. Sua escuta ampliou o corpo performativo, aproximando-o da criação colaborativa. Em nossas primeiras discussões, os pensamentos de Federici já apareciam: as provocações de André me

3 Grupo de pesquisa do PPGAC-Udesc. O grupo dedica-se a investigar as dimensões políticas dos aspectos poéticos da construção cênica teatral atual, dialogando com autores como Bertolt Brecht, Walter Benjamin e teóricas e teóricos da Teoria Crítica, da Teoria Crítica Feminista e dos Estudos Decoloniais, entre outros campos críticos contemporâneos.

4 Ator, diretor e pesquisador teatral. Fundador e diretor artístico do grupo Teatro em Trâmite. É formado em Filosofia (UFSC) e doutor em Artes Cênicas (Udesc). Coordena o Centro Cultural Casa Vermelha em Florianópolis (SC).

faziam pensar como o crochê em cena poderia ser não só metáfora, mas prática de contracercamento⁵, e como a voz poderia se tornar território de reapropriação histórica, tal como Federici (2019; 2022) descreve a reconstrução dos comuns.

Antes da direção de André Francisco, *Solo* era constituído de sete fragmentos dramatúrgicos: *o desatar da cisbeteronormatividade*, com o crochê sendo desmanchado; *picadinho de macho*, com o rasgar de documentos sociais; *passos*, com relatos de preconceitos vividos; *solo*, em busca de raízes negras por meio da poesia; *ator equilibrista*, que dança o desequilíbrio performativo de gênero; *máscara drag*, em que o ator veste uma máscara feminina e performa uma feminilidade negada; e *desconstrução*, momento de recolhimento e reorganização dos elementos cênicos.

Essas imagens nasceram de impulsos íntimos e da necessidade de lidar com silêncios históricos, familiares e afetivos — a família, a igreja, o pai —, marcando o início de uma prática cênica voltada à recomposição do sensível. Federici (2023b) mostra que a transição para o capitalismo não foi apenas econômica, mas implicou um processo violento de disciplinamento dos corpos. Através da caça às bruxas, saberes femininos ligados ao cuidado, à terra e à coletividade foram perseguidos e destruídos, instaurando uma nova ordem patriarcal que isolou

5 Emprego o termo “contracercamento” de modo conceitual e poético, a partir das reflexões de Silvia Federici sobre os “cercamentos” — entendidos como processos de privatização e disciplinamento dos corpos, dos saberes e dos meios de subsistência, que sustentaram a acumulação capitalista e a subordinação das mulheres e do trabalho reprodutivo. Assim, o “contracercamento” refere-se aqui a práticas artísticas que resistem a essas formas de expropriação e produzem reapropriações simbólicas e coletivas dos comuns.



Fragmentos dramatúrgicos iniciais de *Solo*. FOTOS: Daiane Dordete (imagens 2, 3, 5, 6 e 7); Samiel Claudino (imagem 1); Tatiana Cobucci (imagem 4).

as mulheres no espaço privado e deslegitimou formas de conhecimento não utilitárias.

Ao reconhecer esse movimento histórico, compreendi que meus impulsos criativos — o falhar da voz, a ação de crocheter em cena, a evocação de memórias — não eram fragilidades pessoais, mas reverberações de um silenciamento estrutural. No palco, crocheto esses fios históricos com os meus: a voz que falha é a mesma que resiste.

Corpo cercado, corpo insurgente: gênero e capitalismo em *Solo*

Esse processo demandou a transformação do corpo em uma máquina de trabalho e a sujeição das mulheres para a reprodução dessa força de trabalho. Principalmente, exigiu

a destruição do poder das mulheres, que, tanto na Europa como na América, foi alcançada por meio do extermínio das “bruxas” (Federici, 2023b, p. 127).

Em *Calibã e a bruxa* (2023b), Federici defende a tese de que o capitalismo — além da escravização perpetrada contra as populações africanas e indígenas, que veremos mais adiante — consolidou sua lógica de dominação ao desvalorizar estruturalmente o trabalho das mulheres: “todo trabalho feminino, quando realizado em casa, seria definido como ‘tarefa doméstica’, e até mesmo quando feito fora de casa era pago com um valor menor do que o trabalho masculino” (Federici, 2023b, p. 192). Essa violência histórica, que transformou a reprodução da vida em trabalho não pago, persiste ainda hoje nos corpos e trabalhos das mulheres, mas também em corpos dissidentes — negros, queer, trans.

Em *Solo*, performar a feminilidade como homem negro gay não é sobre representar o feminino, mas sobre reivindicar os saberes que me foram expropriados: o cuidado, a delicadeza, a voz de quem não precisa ser *durão* para existir. Quando Federici (2023b) nos informa que a caça às bruxas destruiu a autonomia das mulheres sobre seus corpos, ela fala também do meu corpo: do menino que apanhou por brincar de casinha e por não seguir um manual imposto de masculinidade heterocisnormativa branca.

Essa dominação não se dá apenas pela força, mas pela divisão sexual do trabalho, que Federici (2023a) analisa ao mostrar como às mulheres foi historicamente destinado o espaço privado e não remunerado do cuidado. A partir dessa leitura, penso que, hoje, aos corpos dissidentes se impõe outra forma de cerceamento: a norma do útil e do decodificável. Em *Solo*, quando

alternando entre crocheter (ação lida como feminina) e rasgar documentos (gesto de ruptura) — onde também aparece o cozinhar —, performo esta contradição.



Cenas de *Solo*: o crocheter e o cozinhar. FOTOS: Grupo Teatral Piliquinha (imagem 1); Eloisa Almeida (imagem 2).

A cena do crochê em *Solo* explicita essa continuidade. Ao crocheter, em meu próprio corpo, um vestido que uso em cena, reativo o trabalho reprodutivo que o capitalismo desvaloriza — mas que Federici (2022) vê como base da resistência e da reconstrução do comum. Não é acidente que o crochê, historicamente associado ao trabalho feminino no Ocidente, seja meu instrumento de insurgência: ele materializa o que *Reencantando o mundo* (2022) propõe como reencantamento da vida e do comum através do fazer coletivo.

Se o capitalismo precisa de corpos úteis controláveis, *Solo* responde com um corpo que falha, treme e transborda. Como

propõe Federici (2023a), a luta feminista passa pela reapropriação do corpo como território político e coletivo. No palco, reaproprio com o canto da voz que herdei, dançando com os gestos que me proibiram, vestindo o que me ensinaram a temer.

Se o gênero foi um eixo de cercamento, a racialização operou uma dupla expropriação. Federici (2019) analisa como a colonização criou hierarquias de corpos, nos quais a racialização permitiu sua descartabilidade — e é sobre essa intersecção que *Solo* agora se debruça.

O corpo negro como território cercado: expropriação e reencantamento em *Solo*

Silvia Federici (2019) mostra em *Oponto zero da revolução* como a colonização foi um processo de destruição dos laços entre corpo, terra e história. Para corpos negros e indígenas, essa violência foi ainda mais radical: a escravidão não apenas roubou mãos para o trabalho, mas arrancou línguas, nomes e toda uma rede de significados ancestrais. Em *Solo*, quando rasgo documentos oficiais ou busco rostos em arquivos familiares, enfrento esse apagamento estrutural que, como mostra Cida Bento (2022), se perpetua pelo *pacto da branquitude*⁶. Lia Schucman (2012) evidencia esse mesmo mecanismo nas narrativas de famílias inter-raciais, revelando como o silêncio e a normatização branca continuam a operar o esquecimento. Essa discussão atravessa

6 Acordo não dito entre pessoas brancas para manutenção de seus privilégios estruturais, mesmo à custa do apagamento do outro.

diretamente minha própria história: filho de mãe branca e pai negro, apenas em 2023 passei a me reconhecer e autodeclarar como pessoa negra, incorporando esta consciência também em meu trabalho cênico.

Federici me mostrou que minha voz é herança histórica. Quando no espetáculo pergunto “de que terra eu vim se o solo nunca me contaram?” — início de poema que compus para a cena —, ecoo sua análise sobre como o colonialismo desterritorializou corpos negros, cortando sua conexão com a terra-memória. Planto esse poema autoral em cena como tentativa de reenraizamento, mesmo que simbólico.

Os gestos cênicos em *Solo* — lavar o rosto com terra, vestir-se com fios de crochê, rasgar certidões — são respostas corporais a uma pergunta que Federici (2022) nos faz: como reconstruir os comuns após séculos de expropriação? Aqui, a terra não é metáfora: é o solo onde foram enterradas línguas africanas e onde faço brotar novas palavras. Federici (2022) me ensinou que reparação⁷ não é sobre voltar ao passado intacto, mas sobre tecer futuro com os fios que sobraram.

Se o racismo tentou transformar meu corpo em propriedade decodificável, *Solo* o devolve ao estatuto de arquivo vivo.

7 A partir da associação a *encantamento* e a *reencantamento*. “Para Federici, ‘encantamento’ não se refere ao passado, mas ao futuro” (Linebaugh, 2022, p. 19). Portanto, “reencantar o mundo” não é “a promessa de um retorno impossível ao passado, mas a perspectiva de recuperar o poder de decidir coletivamente nosso destino na Terra” (Federici, 2022).



Cenas de *Solo*: o plantar e o dançar. FOTOS: Eloisa Almeida (imagem 1); Dafne Cristhinne (imagem 2).

Quando em cena transformo documentos rasgados em sopa ou performo com sapatos que não cabem, sigo o que Federici (2022) propõe: que a reapropriação do corpo seja uma ação fundamental no processo de reencantamento do mundo.

Não se trata de cura linear, mas de aprender a dançar com as fraturas — pois, como ela lembra, foi nas brechas do sistema que sempre resistimos. “Isso quer dizer que as identidades sociais não são apenas cadeias nas quais um sistema hegemônico nos aprisiona, nem vestimentas que não podemos rasgar, virar de cabeça para baixo, descartar” (Federici, 2023a, p. 71).

Se a colonialidade fragmentou corpos e histórias, *Solo* responde com uma política do estilhaçamento — não para recompor o que foi quebrado, mas para, como propõe Jota Mombaça (2021), fazer dos cacos uma morada. Essa é a virada que a próxima cena revela.

Fissuras e estilhaços: política da fragmentação em *Solo*

Solo não esconde suas fraturas. Se antes vimos como o racismo quebrou corpos, aqui performamos a beleza do quebrado. A dramaturgia se organiza por lampejos justamente porque, como Federici (2023b) revela, a história da acumulação primitiva é a história da separação entre as pessoas e os meios de reprodução da vida. E minha resposta é dançar com os cacos que encenam uma história de cercamentos sucessivos: da terra, do corpo, do tempo, do desejo.

A fragmentação de sujeitos dissidentes — negros, *queer*, femininos — é fruto da expropriação dos comuns. Jota Mombaça diz: “A quebra não se define porque não cabe em si mesma, porque quando uma vidraça arrebenta, os estilhaços correm para longe, sem nenhuma ordenação plausível. [...] o que aqui chamo quebra não são os estilhaços, mas o movimento [...] desordenado do estilhaçamento” (2021, p. 24). O estilhaço, aqui, é resistência: ele fere, mas escava. Em *Solo*, o corpo e a voz não buscam perfeição; falham e ressoam na falha. A cena contamina a linguagem cênica com rasgos, fragmentos e gestos incompletos.

Performar com documentos rasgados ou sapatos que não cabem é fabular a partir da dor, sem estetizá-la. A cena pergunta: como criar sem consertar? O palco se torna escavação do eu. A saia de crochê não é ornamento: é memória, afeto, tempo costurado. O menino que brinca de casinha reescreve com brinquedos o que lhe ensinaram a esconder.

Essa infância dissidente reativa o cuidado e a gestação simbólica de mundos — o que o capitalismo tentou apagar. Como

aponta Federici (2019), o corpo foi historicamente sequestrado pelas lógicas do capital, privado de sua autonomia e de sua vocação para os comuns. Rasgar documentos, triturá-los na panela de pressão, é recusar identificações impostas. A voz muda do papel rasgado ecoa como grito.

O nome nos papéis não diz sobre mim, mas sobre o que esperavam que eu fosse. O uniforme da infância, o certificado militar, o silêncio: todos são cercas que *Solo* desfaz com poesia. Federici (2023a) lembra que o corpo não é apenas objeto, mas terreno de luta. Esse pensamento se plantou em mim como semente de insubordinação. O teatro virou ferramenta de reinvenção.

Mombaça (2021, p. 26) afirma: “nada disso é sem dor e desconforto. [...] Politizar a ferida, afinal, é um modo de estar juntas na quebra e de encontrar, entre os cacos de uma vidraça estilhaçada, [...] o indício de uma coletividade áspera e improvável”. Em *Solo*, assumi esse corpo que não chegou inteiro. Que engoliu palavras, mas agora tropeça nos próprios fragmentos — e os dança.

Entre Federici e Mombaça, *Solo* se inscreve como rito de resistência, onde crítica e poesia se entrelaçam na insistência diante da expropriação. A cena não recompõe, mas habita a ruína: rasgo papéis, cozinho normas, costuro restos — não para corrigir o quebrado, mas para fazer dos cacos moradia.

Se, como lembra Federici (2023b), o trabalho reprodutivo foi invisibilizado, cantar, rastejar, crocheter e plantar tornam-se gestos políticos que recusam a utilidade e fabulam outras formas de existir. Um corpo em ruínas que canta, uma travessia entre sobras, onde a voz costura o arquivo das rupturas. Como ensina Jacobs (2024), é no território sonoro que corpos dissidentes reivindicam presença — e é para onde agora voltamos.

Voz e corpo: reencantamentos contra o patriarcado da cena

Entre corpo e voz há uma história de apagamentos, mas também de frestas. Em *Solo*, a voz que treme não é falha técnica — é o rastro de tudo que Federici (2019; 2002; 2023a; 2023b) denuncia: o cercamento dos comuns, o silenciamento das bruxas, a disciplinarização dos corpos racializados. Quando canto enquanto crocheto, pratico uma reapropriação do sensível.

Jacobs (2024) chama de “patriarcado da voz” o conjunto de normas heterocisgêneras e capacitistas que, no teatro, moldam a vocalidade segundo padrões brancos, eurocentrados e masculinos. Em *Voz, gênero e performance* (2021) e em “Reencantar a voz em cena” (2024), ela propõe romper com essa lógica, escutando o corpo em sua inteireza — onde voz e gesto, som e afeto, dor e prazer se enlaçam.

Em *Solo*, essa escuta aparece na voz que canta enquanto crocheta, sussurra aos ancestrais e falha sem se calar. A falha, aliás, é presença. A vocalidade negra e *queer* encenada no espetáculo recusa a performance limpa e controlada. Não serve à técnica normativa, mas afirma um corpo que canta, chora, hesita, respira. Para Jacobs (2024), isso é reencantamento: devolver à voz sua potência sensível e política, sua ligação com os comuns.

Como observa Freya Jarman-Ivens (2011), a voz *queer* não confirma uma identidade estável, mas desorganiza os regimes normativos de escuta que buscam pureza e autenticidade. Em *Solo*, essa desorganização se materializa na voz que falha, respira e treme — não como erro, mas como gesto de resistência.

Essa noção encontra ressonância na crítica de Silvia Federici (2023b), que mostra como o corpo — especialmente o das

mulheres — foi sequestrado pelo capitalismo e submetido a regimes de disciplina e exploração. A autora revela para Jacobs (2024) que esse sequestro não se deu só por cercamentos físicos, mas também simbólicos. Dessa forma, assim como as terras foram expropriadas, também a voz foi domesticada, enquadrada, silenciada.

Se Federici (2023a) denuncia que o capitalismo fragmenta a vida e separa corpo de alma, trabalho de cuidado, palavra de som, Jacobs (2024) acrescenta: separa voz de escuta. Em *Solo*, cantar com documentos rasgados ou sussurrar com a boca que já foi silenciada é um gesto político. Não é apenas expressão: é disputa simbólica, como quando canto enquanto crocheto um vestido em cena — uma voz que costura, lembra e resiste.

Essa crítica ecoa em Ann J. Cahill e Christine Hamel (2022), para quem a voz não é instrumento externo ou abstração, mas corpo sonoro/sonante: vibração corporificada que resiste a dicotomias entre técnica e sensibilidade. Nesse horizonte, podemos aproximar sua proposta da noção de “intervocalidade” a Jacobs (2024), que aponta para a escuta como relação entre vozes situadas, ou ainda de sua crítica à “injustiça vocal”, que evidencia como determinadas vozes são historicamente deslegitimadas. Tal como em Federici (2023a), que denuncia a fragmentação da vida sob o capitalismo, trata-se aqui de recompor corpo e voz como comum sensível e político.

A vocalidade branca, isto é, a normatização vocal construída pela branquitude colonial como parâmetro de neutralidade e universalidade, opera como cercamento. Tudo fora dela é ruído, exotismo ou erro. *Solo* canta com esse ruído. Reivindica o que treme, o que escapa. A voz se torna ferramenta de denúncia e de cura — não porque suaviza, mas porque denuncia.

Uma voz que dança, que rasteja, que ressoa com as histórias apagadas da infância, da família, da igreja, do pai. Não é só voz técnica: é voz que vibra no chão. Que planta o canto como reexistência.

Trago uma imagem de Paul B. Preciado (2014) sobre o corpo como um arquivo vivo de normas e de suas resistências. Então a voz também é esse arquivo, mas em *Solo* ela vai além: se a política dos comuns, em Federici (2022), defende a reconstrução de espaços coletivos de vida fora da lógica do capital, o palco se torna aqui um comum performático.

Nele, a voz não só denuncia cercamentos, como a normatividade branca e cisgênera, mas tece novos modos de existência. Cantar, crocheter ou plantar em cena são gestos que reativam saberes expropriados, assim como os comuns materiais fazem com a terra. O palco não é vitrine, é território de refazimento. E a voz, em vez de servir, insurge.

Em *Solo*, a voz cura porque rasga. Porque sua afinação é afetiva. Porque canta para reencantar — e, ao fazê-lo, semeia um comum de sons e corpos dissidentes.

Imagens de Federici em *Solo*: reverberações políticas no corpo da cena

Sentado no centro de uma enorme saia de crochê — mandala viva de restos e afetos —, um corpo canta e crocheta. Agulha em mãos, ponto a ponto, costura em si um vestido, como quem reconstrói a própria carne. A cena, logo na chegada do público, não é introdução, mas fundação: ali, a voz se anuncia como

gesto de reencantamento. Seu cantar enlaça o invisível da existência com o invisibilizado da história: o avesso da voz, da pele, do gênero, do mundo.

O crochê, gesto inaugural, é escolha política. Prática historicamente associada ao trabalho feminino, é deslocada para o centro como saber potente e ancestral. Federici (2023b) nos lembra que os saberes das mulheres foram destruídos ou desvalorizados na transição para o capitalismo. Em *Solo*, o crochê afirma um corpo que se veste de sua própria história.

Quando o fio acaba, o corpo se move. Encontra nova linha, enrola-a em si, dança com ela. Torna-se novelo. Reentra na saia-mandala e de lá retira um par de sapatos vermelhos, pequenos demais para calçá-los. O gesto performa repressão: os sapatos, símbolos de feminilidade e desejo, precisam ser disfarçados quando alguém se aproxima — um pai, uma tia, um passado que vigia o prazer. A brincadeira vira encenação, e sapatos viram carrinhos, depois aviões, invocando a infância como território duplo: liberdade e censura, fabulação e trauma.

De outro buraco da saia surgem utensílios de brinquedo. O corpo brinca de casinha, de cuidar. Mas também silencia. A cozinha, então, torna-se rito, em que documentos são rasgados e lançados numa panela de pressão. A brincadeira vira ritual de desfazimento da identidade. Aqui, o espetáculo costura Federici (2019) à cena com nitidez: o trabalho doméstico, apagado pelo patriarcado, é resgatado como alquimia simbólica. O corpo cozinha seus papéis sociais, rasga signos do capital para preparar outra coisa — uma sopa de identidade.

Nesse caldo de memória e fabulação, novos sentidos emergem. Os sapatos vermelhos tornam-se garfo. O gesto evoca a lembrança de um tapa por não segurar o talher como

homem. A memória vira fissura em cena. O sapato-garfo vira barco, que navega até um fio solto da saia.

O artista o puxa e, ao destramar o passado, surgem memórias: feridas, silêncios, histórias familiares. Cada fio é retorno e remendo. A cena vira terapia fabular. Entre os fios, surge um pente. Ele penteia o cabelo, molda um *black power*. Sente orgulho. Decide ir assim à escola. Mas a lembrança da zombaria explode: repete os xingamentos que ouviu.

Dessa dor nasce a busca pelos ancestrais. Vasculha documentos, encontra rostos. E do gesto brota o poema “Solo”, partitura textual e corporal sobre racialização, apagamento e resistência. Ao plantá-lo na terra e lavar o rosto com terra, o corpo refaz seu elo com a ancestralidade. Federici (2022) ressoa: a terra como lugar do comum, da fertilidade, da memória e da luta. O plantio é fim e começo. Oferenda para o que virá.

A cena final, ainda em processo, aponta para um novo equilíbrio: os sapatos vermelhos agora servem. A máscara já não é necessária. O rosto que antes se ocultava agora dança com o feminino: não há mais vergonha, há voz.

O que foi arrancado da carne retorna em canto, crochê, dança e brinquedo. Um corpo negro, *queer* e masculino que retoma o direito à sua voz como território ancestral. Trabalho de costura e ruptura, de cuidado e fúria, de silêncio e explosão. Em sua cena, Federici vibra — não só como teoria, mas como feitiço que reencanta a linguagem.

Desfazer para refazer: uma conclusão política dos restos em cena

Este capítulo atravessou e foi atravessado pelo pensamento de Silvia Federici e pelo trabalho cênico *Solo*, compreendendo a cena como campo de insurgência vocal, política e estética. A partir das noções de cercamento, expropriação, caça às bruxas e fabulação do comum, refletimos sobre como a vocalidade negra e *queer* resiste aos dispositivos da masculinidade branca, cis e heterossexual.

As contribuições de autoras como Jarman-Ivens, Cahill e Hamel, Preciado, Schucman, Bento, Jacobs e Mombaça ampliaram o campo de análise, permitindo ler *Solo* não como ilustração conceitual, mas como território onde teoria e prática se entrelaçam.

Partimos da crítica de Federici à expropriação dos corpos e saberes para pensar a cena como espaço de reencantamento da voz — essa que foi silenciada, normatizada e colonizada pelos regimes de gênero, raça e capital. *Solo* se apresenta como gesto político de restituição: do corpo que brinca, da voz que desafia, da infância que resiste.

Se a destruição dos comuns e a caça às bruxas impuseram uma ordem patriarcal, *Solo* responde como contracercamento: transforma gestos cotidianos em matéria cênica e reinscreve práticas dissidentes em saberes comunitários. A voz que ali se ouve é feita de terra, de falha, de esperança. Não busca pureza ou técnica, mas presença, enlaçando terra, bordado, silêncio e grito em uma política do sensível.

Não escrevo uma autobiografia, mas uma mandala viva de insurgência: cada ponto crochettato é resistência ao silêncio.

Federici me atravessou como fio que costura a história do mundo às minhas próprias frestas. Ao ler sobre cercamentos, vi o muro que me separava de mim. Ao compreender o silenciamento das bruxas, reconheci o que precisei sufocar para sobreviver. Portanto, *Solo* recusa o cercamento. Minha voz é feita de estilhaços, de arquivos rasgados, de gargalhadas interditadas. É negra, *queer*, feminina e reencanta o mundo.

É nesse lugar da arte que pude vestir o que não me deixaram vestir, dizer o que não cabia nos papéis que assinei, cantar com a garganta da minha mãe, rir com o ventre da minha avó, chorar com os pés sujos da infância. Meu corpo, em cena, não representa: ele reivindica. Ele planta, rasga, balbucia, dança, canta. E, se a história quis me ensinar que havia um caminho certo, seguro e estreito a seguir, *Solo* responde com a travessia: “Em seu barco, ele cruza o charco dos que vieram antes, carregando o fardo de vozes esquecidas. Ao chegar ao porto, entende que o parto da própria identidade exige enfrentar o que antes parecia morto”⁸.

8 Texto contido em *Solo*, do autor.

REFERÊNCIAS

- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CAHILL, Ann J.; HAMEL, Christine. *Sounding Bodies: Identity, Injustice, and the Voice*. Nova York: Oxford University Press, 2022.A
- FEDERICI, Silvia. *Além da pele*: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2^a ed., 2023a.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2023b.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução*: trabalho doméstico, reprodução e lutas feministas. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo*: o feminismo e a política dos comuns. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2022.
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Reencantar a voz em cena. *Revista Voz e Cena*, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 215-224, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/56133>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. *Voz, gênero e performance*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- JARMAN-IVENS, Freya. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011.
- LINEBAUGH, Peter. Prefácio. In: FEDERICI, Silvia. *Reencantando o Mundo*: Feminismo e a política dos comuns. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo, Elefante, 2022, p. 13-19.

- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”*: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social) — Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PARTE 4

IMAGENS DO MOVIMENTO

O GOLPE CONTRA DILMA E O RAPTO DE PERSÉFONE: REFLEXÕES SOBRE GÊNERO, TRABALHO E POLÍTICA A PARTIR DE UMA DANÇA

FABRICIO THEISS

“Fábrica social”: reflexões sobre gênero, trabalho e política em contexto situado

Em uma família de classe operária branca blumenauense dos anos de 1990, como a minha, era natural que as crianças fossem responsabilizadas por executar tarefas domésticas para o funcionamento da rotina do lar. Essa rotina priorizava o trabalho. Nesse contexto cultural, manter a casa limpa significava obter o respeito da vizinhança, dos parentes e das pessoas que a visitavam, por isso, era comum as pessoas relacionarem a aparência de uma casa ao caráter das pessoas que viviam nela. De algum modo, essa cultura higienista se perpetua até os dias de hoje e se revela de inúmeras formas nas famílias e demais esferas sociais da cidade de Blumenau.

Relaciono a cultura do trabalho desse contexto apresentado com o conceito operaísta de “fábrica social” de Mário Tronti

(*apud* Santiago, 2025, p. 13) e que Silvia Federici (2019, p. 25) reformula para pensar as relações pessoais mediadas pelo capital e refletir sobre as relações de gênero no âmbito do trabalho no livro *O ponto zero da revolução*. De acordo com Tronti, a ascensão do capitalismo durante a Revolução Industrial fez com que as relações sociais fossem transformadas em relações de produção, ou seja, a distinção entre fábrica e sociedade entrou em colapso, fazendo com que a rotina dos lares das famílias operárias seja similar à rotina das fábricas. Federici inverte o conceito ao colocar o trabalho doméstico como representante do produto mais precioso para o mercado capitalista. Para a autora é a partir da casa que o conceito de “fábrica social” se estabelece e é o trabalho doméstico o motor que assegura a reprodução da força de trabalho nas fábricas, nos escritórios, nos laboratórios, etc.

Assim, os cômodos dos lares são repartidos em setores de produção. Da mesma forma, as pessoas da casa assumem funções específicas: o homem/marido/chefe de família tem a função de ditar as regras de funcionamento da casa; a mulher/esposa e muitas vezes funcionária da fábrica, a de obedecer ao marido como deve obedecer aos chefes da fábrica e a de executar todas as tarefas domésticas tendo as filhas e/ou os filhos como possíveis assistentes.

À medida que fui crescendo, fui ganhando funções que compreendiam o trabalho doméstico: varrer, passar pano, tirar pó, fazer comida, lavar as louças, passar roupas, funções socialmente entendidas enquanto femininas. Esse tipo de trabalho trouxe a mim questionamentos sobre gênero, pois, enquanto eu exercia todas essas funções, meu irmão mais velho não colaborava com nenhuma delas e não era cobrado por isso. Passei a

perceber que era feminizado por outros homens por lidar com a limpeza e a manutenção da ordem da casa.

Entrei no mercado de trabalho aos 14 anos de idade por necessidade financeira da família, mas logo percebi ser esta uma oportunidade para escapar dos rótulos femininos que me empregavam. Mesmo ainda realizando tarefas domésticas em casa, acreditei que um posto de trabalho remunerado, socialmente entendido enquanto um posto masculino, me colocaria numa categoria social ‘mais masculina’, já que ganharia dinheiro e ajudaria a família de uma forma mais ‘provedora’.

A divisão do trabalho através da binaridade de gênero, segundo Federici (2019), é um modo de o capital manter sua hegemonia, já que os trabalhos doméstico e de reprodução, não remunerados e socialmente destinados às mulheres, são essenciais para a geração e a manutenção da força de trabalho nos corpos operários. Muito cedo compreendi que não somente as pessoas eram generificadas, mas também o trabalho. Os serviços de comando eram, quase sempre, destinados aos homens, enquanto os serviços de cuidado e de reprodução eram (e ainda são em grande medida) destinados às mulheres e a alguns homens feminizados.

Tal observação pode reforçar a ordem binária do gênero, mas, conforme pontua Federici (2023, p. 20), como podemos “ir além do binário sem uma compreensão de sua utilidade econômica, política e social dentro dos sistemas particulares de exploração e, por outro lado, de uma compreensão das lutas pelas quais as identidades de gênero são continuamente transformadas?”. No âmbito nacional, por exemplo, o destaque dado ao papel da mulher nas políticas sociais “ocorrem a partir de uma perspectiva tradicional e conservadora, já que seu conjunto de

ações desenvolvidas em programas sociais possuem um caráter familista”, sendo “o âmbito do privado e o cuidado das crianças considerados atribuições femininas” (Carloto; Mariano *apud* Tenório, 2017).

Percebo que hoje o debate sobre as relações entre gênero e trabalho tem se espalhado não somente no âmbito acadêmico e de pesquisa, mas também em programas de televisão e nas redes sociais. É curioso pensar que o Brasil, um país com índices alarmantes de feminicídio, elegeu uma mulher para chefe de Estado no ano de 2010: Dilma Rousseff¹, que presidiu o país até sofrer um golpe de Estado no ano de 2016. O Brasil é um dos países do mundo e do continente americano com os menores índices de representação feminina na política², e isso tem a ver, também, com a divisão sexual do trabalho no cotidiano, “que rouba às mulheres tempo e recursos financeiros, condições preciosas para que tenham voz na esfera pública” (Birolí, 2018, p. 76). Não por acaso, o Congresso Nacional é

1 Dilma Vana Rousseff, primeira mulher a se tornar presidente da República do Brasil, nascida em 14 de dezembro de 1947 na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Em 1969, conhece o advogado gaúcho Carlos Franklin Paixão de Araújo. Juntos, sofrem com a perseguição da Justiça Militar. Condenada por “subversão”, Dilma passa quase três anos, de 1970 a 1972, no presídio Tiradentes, na capital paulista. Depois de libertada, dedica-se, em 1979, à campanha pela anistia, durante o processo de abertura política comandada pelos militares, ainda no poder. Informações retiradas do site oficial gov.br (Biografia [...], 2022).

2 Apesar de termos a chamada Lei de Cotas (Lei nº 9.504/1997), que obriga os partidos políticos a garantir 30% de mulheres em suas listas de candidatos, o Brasil ocupa o 132º lugar entre os 193 países pesquisados com relação à presença de mulheres em cargos políticos segundo dados da União Interparlamentar atualizados em 1º de fevereiro de 2019 (Women [...], 2019).

formado em sua grande maioria por homens cis brancos, de classe média alta ou da burguesia.

Embora o governo Dilma tenha se apropriado de uma perspectiva feminista neoliberal em sua política³, o fato de a presidenta ser uma mulher a colocou frente a frente com a nossa sociedade machista, sofrendo violência de gênero por parte de seu próprio governo e da população brasileira. Tais violências ocorreram especialmente em seu segundo mandato, quando “a intensa campanha contra Rousseff e de tramitação do golpe” (Birolli, 2018, p. 78) acontece, enquanto, paralelamente, “a noção de ‘ideologia de gênero’ foi mobilizada para se restringir o debate sobre gênero nas escolas e a agenda da igualdade e da diversidade nas políticas públicas” (Birolli, 2018, p. 78). Alguns fatos políticos decorrentes do golpe, os quais retratam, a meu ver, algumas das consequências das relações produtivistas em nossa sociedade geradas pelo sistema econômico político patriarcal capitalista, me fazem atrelar a trajetória de Dilma Rousseff na presidência à jornada do mito de Perséfone.

3 No artigo “O ‘protagonismo’ das mulheres nas políticas e programas sociais do governo Dilma” (Tenório, 2017), a autora Emilly Marques Tenório analisa três programas sociais do governo Lula continuados no governo Dilma com ênfase no empoderamento feminino, mas que apresentam aspectos do feminismo neoliberal.

O golpe contra Dilma Rousseff e o rapto de Perséfone: os “acordões” de homens e deuses para manutenção da hegemonia masculina

As relações de gênero, segundo os estudos de Federici (2019), estão vinculadas ao sistema econômico e político capitalista. Assim como em uma casa as funções são divididas a partir da binaridade de gênero, o mesmo acontece na grande maioria das instituições de trabalho públicas e privadas. Desse modo, as relações de produção estabelecidas dentro dos lares para garantir a força de trabalho nas fábricas contaminam as relações interpessoais e se alastram para o corpo social. Ditados populares como “Lugar de mulher é na cozinha” são reproduzidos de forma oral e simbólica comumente: eu mesmo já ouvi essa frase sendo proferida por um homem cis branco artista para a secretária de Cultura durante uma assembleia extraordinária na Fundação Cultural de Blumenau no ano de 2009.

Reeleita no ano de 2014 para exercer seu segundo mandato na presidência do Brasil, Dilma Rousseff passou a sofrer ataques misóginos por parte da população machista depois que revistas semanais⁴ passaram a estigmatizar sua imagem como incompetente politicamente, recorrendo a estereótipos de gênero nos quais a mulher é associada ao destemperamento emocional (Biroli, 2018). Além disso, houve a fabricação e a comercialização de adesivos, que, a pretexto de protestar contra o aumento no

4 A revista *IstoÉ* do dia 6 de abril de 2016 estampa o rosto de Dilma com a seguinte frase: “As explosões nervosas da presidente”. Várias personalidades femininas se pronunciaram repudiando tal ato, como a premiada cineasta Petra Costa.

preço dos combustíveis, significaram violência contra a presidenta. Neles, a imagem do seu rosto em um corpo de pernas abertas na entrada do tanque de gasolina dos carros revelou a perversidade da elite brasileira⁵, que organizava meios de difamá-la pessoal e politicamente enquanto seu governo tentava combater a corrupção através da operação Lava Jato (Dilma [...], 2014).

Há certas correlações entre a trajetória presidencial de Dilma Rousseff e o mito de Perséfone, as quais pude perceber ao vivenciar um processo artístico de dança orientado pela doutora Luciana Aires Mesquita⁶ na disciplina Introdução ao Teatro Feminista, ministrada pela professora doutora Brígida Miranda no PPGAC da Udesc no ano de 2024. A peça *Improvisações míticas: alquimias de Perséfone*⁷, fruto do processo, foi apresentada como trabalho prático de conclusão da disciplina no dia 27 de novembro de 2024 dentro da programação da Mostra do Departamento de Artes Cênicas. Na cena, Kauana Machado⁸, Higor Artesiar⁹ e eu buscamos corporificar por meio da dança

5 Informações retiradas de Nota [...], 2015.

6 Pós-doutoranda no PPGAC-Udesc, sob orientação da professora doutora Maria Brígida de Miranda. Atua nas áreas das artes da cena, audiovisual, mitologia, psicologia arquetípica e alquímica, mitopoesis.

7 O trabalho gerado na disciplina Introdução ao Teatro Feminista (PPGAC-Udesc) em 2024/2 continua em processo de pesquisa. Instagram: @alquimiasdepersefone.

8 Atriz e educadora, mestranda em Artes Cênicas (PPGA-Udesc), sob orientação do professor doutor Stephan Arnulf Baumgartel.

9 Dançarino e professor de dança no ensino básico. Kursou a disciplina Introdução ao Teatro Feminista (PPGAC-Udesc) em 2024/2 como aluno especial.

as fases alquímicas de Perséfone pesquisadas por Aires que versam sobre a fertilidade da terra e a vida pós-morte.

Na mitologia grega, Zeus, Hades e Poseidon eram irmãos e deuses que dividiram o mundo entre si após derrotarem o próprio pai, Cronos. Zeus, que saiu da barriga do pai e lutou diretamente contra ele, ficou no governo dos céus e foi reconhecido como o rei dos deuses. Poseidon ficou no governo das águas, dos mares e rios. Hades ficou no governo do submundo, em um palácio debaixo da Terra. O mundo sendo gerido por três deuses, um acima, outro abaixo e outro pelos lados. O rapto de Perséfone, filha da deusa Deméter, acontece, segundo uma das versões da mitologia grega, enquanto ela colhia flores ao lado de suas amigas Atena e Ártemis — ambas deusas virgens. Ao colher a flor de Narciso, Perséfone é raptada por Hades, que emerge do mundo subterrâneo e a leva para o Reino dos Mortos. Hades tinha o apoio de Zeus e Poseidon para executar o plano do rapto de Perséfone, que foi tornada por ele rainha do Reino dos Mortos (Mesquita, 2017).

Parece-me ser possível pensar que o rapto de Perséfone surge após um grande acordo dos deuses, um acordo que tem origem na dominação masculina que coloca Perséfone, filha de uma deusa, como objeto dessa dominação. Hades seduz Perséfone no submundo a tornando rainha. É possível pensar que Hades criou um cerco atraente para ser capaz de dominá-la. Nesse sentido, pode-se também pensar que Perséfone sofreu a síndrome de Estocolmo¹⁰, pois ela

10 Termo popular usado para descrever o vínculo emocional que uma vítima pode estabelecer com seu agressor. Atualmente é considerada pela criminologia como um estado de autopreservação por parte de algumas vítimas de

desenvolve uma ligação emocional com o seu agressor quando na verdade foi por ele violentada.

Não estavam os deuses do Olimpo servindo de inspiração a alguns homens mortais a exercer raptos através de grandes acordos? Dilma Rousseff era uma presidenta que tentava não ceder à dominação masculina na política brasileira e, mesmo assim, foi “raptada” ao ser deposta, depois de tanto ter defendido a democracia ao ingressar na militância política e a viver na clandestinidade na década de 1960, colocando seu corpo à frente na luta contra a ditadura militar¹¹.

O ex-senador Romero Jucá¹² era um participante do famoso “pacto” que ele mesmo sugeriu ao então presidente da Transpetro¹³, Sérgio Machado¹⁴, para tentar barrar a operação Lava Jato, que investigava, na época, crimes de corrupção nos quais estariam envolvidos. Foi assim que nasceu o “acordo

sequestros ou qualquer crime estressante e limitador do direito de ir e vir, que passam a criar laços de afeto e apreço com seus algozes (Santos, 2023).

11 “Em 1970, Dilma foi presa e submetida a torturas em São Paulo (Oban e DOPS), no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. As torturas aplicadas foram o pau de arara, a palmatória, choques e socos, que causaram problemas em sua arcada dentária. No total, foi condenada a seis anos e um mês de prisão, além de ter os direitos políticos cassados por dez anos. No entanto, conseguiu redução da pena junto ao Superior Tribunal Militar (STM) e saiu da prisão no final de 1972” (Dilma [...], [20--]).

12 Romero Jucá Filho, ex-senador do Brasil, representante do estado de Roraima. Nascido em 30 de novembro de 1954 (Romero [...], [20--]).

13 Subsidiária de logística da Petrobrás.

14 Ex-presidente da Transpetro, condenado na operação Lava Jato por desvio e lavagem de dinheiro público, cumprindo sua pena de dois anos e três meses em regime fechado e nove meses em regime semiaberto, por conta do acordo feito na sua delação premiada (Costa, 2016).

nacional, com o Supremo, com tudo”¹⁵. O grande acordo colocou os principais meios de poder e veículos de comunicação a favor do impedimento das funções políticas de Dilma enquanto presidenta eleita democraticamente.

Em diálogo com os estudos de Federici (2019), as relações de produção dependem da manutenção do sistema econômico e político capitalista que gera violências de gênero para subalternização do corpo e do trabalho das mulheres. Tais violências, em grande parte, também surgem por meio de determinados acordos entre homens para garantir a dominação masculina no corpo social. O que tento ensaiar aqui são as relações de poder e dominação masculina que aproximam os deuses do Olimpo com o mundo contemporâneo em que a precarização do trabalho gera pobreza e fome, ao mesmo tempo em que estudos ambientais apontam que o progresso capitalista gera mudanças climáticas que colocam em risco as vidas do planeta. Segundo Federici (2023), as estratégias utilizadas pelo capitalismo para criar um mundo econômico no qual o trabalho é o princípio essencial da acumulação remodelou a natureza humana da mesma forma que remodelou a terra para torná-la mais produtiva; desse modo, o capitalismo travou uma batalha contra o corpo. “O capitalismo nasceu ao separar as pessoas da terra, e sua primeira tarefa foi tornar o trabalho independente das estações do ano e prolongar o dia de trabalho além dos limites da nossa resistência” (Federici, 2023, p. 163).

Deméter, deusa da agricultura, mãe de Perséfone, foi traída por seus pares e exigiu a Zeus que devolvesse sua filha. Para isso,

15 Informações retiradas de A solução [...], 2016.

ela parou de fazer a terra frutificar, mergulhando o mundo em um inverno perpétuo. Só assim, os três deuses entraram em mais um acordo e decidiram que Perséfone passaria parte do ano com Hades no Reino dos Mortos e parte com a mãe. Assim é criado o ciclo das estações do ano segundo a mitologia grega. Compreendo que Deméter utilizou seu poder para lutar contra um poder maior e o fez de forma indireta, já que o rapto de sua filha a deixou devastada, sem condições de nutrir a terra. Seu poder é também raptado pela dominação dos deuses pois “também sofreu um rapto na alma” (Mesquita, 2017, p. 1).

Dilma Rousseff sofre um golpe arquitetado pelo seu vice-presidente, que supostamente era seu aliado no governo. Para quem já muito havia lutado a favor da democracia no Brasil, o golpe sofrido pode significar também um “rapto na alma”¹⁶. Assim como Perséfone, ela foi raptada e levada para o Reino dos Mortos por seus supostos aliados de governo. Viveu mais uma vez as violências da tortura quando um deputado federal, que em 2018 se tornou presidente do Brasil, votou a favor de seu *impeachment* celebrando o coronel Ustra¹⁷, que praticou tortura contra presos políticos, inclusive Dilma, durante a ditadura

16 De acordo com os estudos sobre psicologia arquetípica de Mesquita (2017), o “rapto da alma” pode significar a dor experimentada por Deméter, que a fez abandonar os cuidados com a vida e a se comportar de modo auto-destrutivo após sua filha ser raptada por Hades. O analogismo com o caso da ex-presidenta Dilma é apenas para referenciar sua possível dor e não seu comportamento diante do golpe sofrido.

17 Carlos Alberto Brilhante Ustra, ex-general do Exército Militar, comandante do Destacamento de Operações de Informação do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) — centro de prisão e tortura do Exército em São Paulo durante a ditadura militar (Henrique [...], 2023).

militar brasileira. Assim como Deméter era responsável pela fertilidade da terra, a presidenta era responsável por um governo que há mais de uma década se dedicava a erradicar a fome em um país de terras férteis, mas que, por conta da ganância da elite bilionária, que se beneficiou economicamente com o golpe, arrastou 15% da população brasileira a conviver com escassez de alimentos durante a pandemia da covid-19¹⁸.

Dilma “sofreu o rapto de Perséfone” após o “acordão, com o Supremo, com tudo” arquitetado pelos “cidadãos de bem” que acreditaram ser os “deuses do Congresso Nacional”. Em seguida, experienciou a fase alquímica escura de Perséfone ao “viver no submundo de Hades”, aguardando seu julgamento por crimes de responsabilidade. Passou pela fase alquímica azul de Perséfone onde “encontrou luz” ao reunir forças para se defender judicialmente contra as acusações. Passou pela fase branca, “por onde dançou” após ser inocentada em primeira instância por decisão do Tribunal Regional Federal da 1ª Região (TRF-1)¹⁹. Passou pela fase amarela, em que plantou o cultivo de seu trabalho político, e mais recentemente “viveu a fase vermelha de Perséfone” — em que há o nascimento de uma criança —, ao ser convidada a continuar no comando do Novo Banco de Desenvolvimento²⁰, conhecido como Banco Brics. Agora, Dilma tem a missão de buscar uma solução

18 Informações retiradas de Fome [...], [202-].

19 Dilma é inocentada na ação sobre “pedaladas fiscais” (Foi [...], 2023).

20 O foco do trabalho do banco está centrado em atender às demandas e aos desafios das comunidades de seus países-membros de uma forma inclusiva, rápida, flexível e eficiente (NDB, 2023).

diplomática para o conflito entre Rússia e Ucrânia²¹. Sabemos que há muitos imbróglis envolvendo essa guerra que não é apenas um “conflito”, sabemos que as guerras geram muito lucro e poder aos países que dominam o globo e sabemos que o governo Dilma foi controverso e falho em momentos determinantes, especialmente nas questões ambientais. Mas a ex-presidenta é, também, uma pessoa, uma mulher que lutou a favor da democracia e que, por isso, teve a alma “raptada” ao sofrer um golpe de Estado.

“Fábrica de encantamentos”: possibilidade de reapropriação do corpo

Perséfone, Deméter e Dilma, a meu ver, comungam o cultivo do poder de si e tentam, através de seus poderes, distribuir possibilidades de vida no mundo. Diante da perspectiva de Christine Downing (*apud* Mesquita, 2017, p. 4), que nos diz que o mito de Perséfone e Deméter “representa uma iniciação necessária para que as mulheres se libertem de serem definidas pelos papéis de mãe e filha e ensina a necessidade de se chegar a um acordo com a perda, limitações e com as experiências que provocam raiva e tristeza”, me pergunto: em que medida esse mito pode ser importante para a autocrítica dos homens? Como sugere a autora,

21 Informações retiradas de Peduzzi, 2025.

[...] os mais importantes ritos associados a estas duas deusas eram abertos a todos, homens e mulheres, e que todos os iniciados, independente do sexo, adotavam temporariamente nomes com finais femininos, como se a compreensão transformada das relações humanas e da morte que os mistérios forneciam exigissem uma perspectiva feminina (Downing *apud* Mesquita, 2017, p. 4).

Ao dançar a jornada de Perséfone sob orientação da pesquisadora doutora Luciana Aires Mesquita durante as aulas práticas da disciplina Introdução ao Teatro Feminista (2024), percebi, mais uma vez, o poder das epistemologias feministas que possibilitam, como indica Downing, “imaginar adiante, um possível mundo pós-patriarcal” (*apud* Mesquita 2017, p. 5). Tal ideia dialoga com as proposições teóricas de Federici (2023) se pensarmos na reapropriação dos nossos corpos. O sistema econômico-político capitalista depende da dominação masculina, que privilegia políticas de precarização do trabalho e da vida em detrimento de políticas de solidariedade para combater as desigualdades, assim como depende da dominação dos nossos corpos, mecanizados para atender as demandas do mercado neoliberal. “Nossa luta, então, deve começar pela reapropriação de nosso corpo, a revalorização e a redescoberta de sua capacidade de resistência, a expansão e a celebração de seus poderes, individuais e coletivos” (Federici, 2023, p. 166).

Imaginar-me Perséfone e elaborar movimentos que representam cada fase de sua jornada para a criação coletiva da dança *Improvisações míticas: alquimias de Perséfone* me colocou, de algum modo, de frente para os processos que me levaram a mecanizar meu corpo para o trabalho e dignificar minha masculinidade

na esfera social. O cansaço gerado pela sensação do rapto de Perséfone para o Reino dos Mortos me fez conceber o horror que é existir depois de ser vítima de uma violenta injustiça. Como lutar em um estado de morte para não sucumbir ao chão dos malditos, dos que gritam em defesa da “moral e dos bons costumes” com os olhos esbugalhados, mas que querem raptar a sua alma para se safarem. Criar estratégias de fuga para conseguir encontrar um caminho de luz. Renascer para dançar. Sentir a vida na busca do poder de si pelo qual o amor tanto peleja. Recriar a lavoura, conceber outros métodos de produzir o alimento. Encontrar a própria criança. Soltar, viver, ser, estar em comunhão. Deixar o domínio sobre as coisas, o domínio sobre outros seres, perceber a composição elétrica que leva o corpo a dominar e controlar seus próprios desejos e descarregá-la no Reino dos Mortos. Voltar ao reino dos vivos. Compreender o trabalho do existir e do expandir a alma como um cultivo. Cultivar as mudanças e mover-se.

Experimentei simbolicamente as fases alquímicas do mito de Perséfone junto a outras pessoas com as quais tive trocas pessoais e artísticas que nos despertaram o repensar de nossas subjetividades e de nossas experiências enquanto sujeitas e sujeitos sociais em um Brasil que, agora, tenta retomar as políticas e os programas sociais abandonados a partir do golpe de 2016, a partir do “rapto” de Dilma Rousseff de seu exercício de poder.

Minha reflexão posterior a essa experiência me faz levantar uma questão. E se propusermos uma inversão do conceito de “fábrica social”? Se tentarmos uma força contrária ao *modus operandi* das fábricas, dos escritórios, dos trabalhos precários e sem registros de empregador que não garantem nenhum direito

trabalhista à classe trabalhadora e que tornam nossas relações cada vez mais mercantilistas e insalubres? Em diálogo com a teoria de Federici, poderíamos pensar na ideia de “fábrica de encantamentos”, como uma forma de alastrar no corpo social possibilidades de sensibilização do corpo e de sua reapropriação por meio de vivências artísticas como a dança. Para a autora,

[...] o ato de dançar é uma investigação e uma invenção do que um corpo é capaz de fazer: de suas capacidades, de suas linguagens, de como ele articula os esforços do nosso ser. [...] há nele uma política imanente: a capacidade de transformar a si mesmo, aos outros, e de mudar o mundo (Federici, 2023, p. 167).

Finalizo este ensaio pensando no poder transformador e restaurador da experiência cênica, na força que é viver a jornada de um mito através do corpo criador e perceber-me ao mesmo tempo Hades e Perséfone, raptado e raptador em alguma medida. Raptado porque sinto que perdi o encanto pela vida e pela natureza ao ingressar no mercado de trabalho com o intuito de estar em um posto ‘provedor’. Raptador porque encenar determinadas normas do gênero masculino durante a vida é violar, em alguma medida, a vida de outros seres e a expansão de epistemologias periféricas, já que a reprodução das normas do patriarcado capitalista fere e mata outras formas de viver, de existir e de sonhar.

REFERÊNCIAS

- “A SOLUÇÃO mais fácil era botar o Michel”. Os principais trechos do áudio de Romero Jucá. *El País Brasil*, 24 maio 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/24/politica/1464058275_603687.html. Acesso em: 28 mai. 2025.
- BIOGRAFIA completa. *Presidência da República*, Brasília, 22 fev. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/centrais-de-conteudo/biblioteca-da-pr/galeria-dos-ex-presidentes/dilma-vana-rousseff/biografia-completa/view>. Acesso em: 13 out. 2025.
- BIROLI, Flávia. Uma mulher foi deposta: sexismo, misoginia e violência política. In: RUBIM, Linda; ARGOLO, Fernanda (org.). *O golpe na perspectiva de gênero*. Salvador: Edufba, 2018. p. 75-83.
- CARLOTO, Cássia Maria; MARIANO, Silvana Aparecida. No meio do caminho entre o privado e o público: um debate sobre o papel das mulheres na política de assistência social. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 451-471, maio/ago. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/XtHh3ZnYkc4qx69TkVZC9CL/?lang=pt>. Acesso em: 13 out. 2025.
- COSTA, Dandara. Lava Jato: Sérgio Machado deve cumprir pena em casa de luxo com piscina no Ceará. *Esquerda Diário*, 17 jun. 2016. Disponível em: https://www.esquerdadiario.com.br/Sergio-Machado-deve-cumprir-pena-em-casa-de-luxo-com-piscina-no-ceara?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter. Acesso em: 12 set. 2025.

- DILMA diz que investigações da Lava Jato podem mudar país para sempre. *G1*, São Paulo e Brasília, 16 nov. 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/operacao-lava-jato/noticia/2014/11/dilma-defende-petrobras-e-diz-que-o-que-deve-ser-condenado-sao-pessoas.html>. Acesso em: 13 set. 2025.
- DILMA Rousseff. *Memórias da ditadura*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, [20--]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/dilma-rousseff/>. Acesso em: 13 out. 2025.
- FEDERICI, Silvia. *Além da pele*: Repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2023.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução*: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- FOI golpe! Dilma é inocentada na ação sobre “pedaladas fiscais”. *PT*, 22 ago. 2023. Disponível em: <https://pt.org.br/foi-golpe-dilma-e-inocentada-na-acao-sobre-pedaladas-fiscais/>. Acesso em: 28 maio 2025.
- FOME no Brasil. In: BRASIL escola. [*S. l.*: s. n., 202-]. Disponível em: <https://brasilescuela.uol.com.br/brasil/fome-no-brasil.htm>. Acesso em: 28 maio 2025.
- henrique, Guilherme. “Ao condenar Ustra, Judiciário pode reparar a história”. *DW*, 20 jun. 2023. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/ao-condenar-ustra-judici%C3%A1rio-pode-reparar-a-hist%C3%B3ria/a-65970901>. Acesso em: 13 out. 2025.

- MESQUITA, Aires Luciana. O mito de Perséfone. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., & WOMEN'S WORLDS CONGRESS, 13., 2017, Florianópolis. *Anais eletrônicos* [...]. Florianópolis: UFSC, 2018. Disponível em: [https://wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503286061_ARQUIVO_AnaisOMitodePersefone\(1\).pdf](https://wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503286061_ARQUIVO_AnaisOMitodePersefone(1).pdf).
- NDB — Novo Banco de Desenvolvimento. *In*: PRESIDÊNCIA da República. [Brasília, DF: Governo Federal, 2023]. Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/agenda-internacional/missoes-internacionais/cupulas-do-brics/reuniao-do-brics-2023/sobre-o-ndb>. Acesso em: 13 out. 2025.
- NOTA sobre os adesivos sexistas a presidenta Dilma Rousseff. *Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania (SP)*, 3 jul. 2015. Disponível em: https://capital.sp.gov.br/web/direitos_humanos/w/mulheres/noticias/198750. Acesso em: 28 maio 2025.
- PEDUZZI, Pedro. Dilma continua à frente do Banco do Brics por mais 5 anos. *Agência Brasil*, 24 mar. 2025.
- ROMERO Jucá. *In*: SENADO Federal. [Brasília, DF: Senado Federal, 20--]. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/73>. Acesso em: 13 out. 2025.
- SANTIAGO, Homero. Mario Tronti no Império negriano. *Revista Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p. 1-25, 2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/93224>. Acesso em: 13 out. 2025.
- SANTOS, Marcos Vinicius. Resumo de síndrome de Estocolmo: diagnóstico, tratamento e mais! *Estratégia Med*, 19 jan. 2023. Disponível em: <https://med.estrategia.com/portal/>

conteudos-gratis/doencas/resumo-de-sindrome-de-estocolmo-diagnostico-tratamento-e-mais/. Acesso em: 13 out. 2025.

TENÓRIO, Emilly Marques. O “protagonismo” das mulheres nas políticas e programas sociais do governo Dilma. *Revista Argumentum*, Vitória, v. 9, n. 1, p. 61-74, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/argumentum/article/view/13670>.

WOMEN in national parliaments. *Inter-Parliamentary Union*, 1 fev. 2019. Disponível em: <http://archive.ipu.org/wmn-e/classif.htm>. Acesso em: 25 maio 2025.

CAMINHOS DE RESISTÊNCIA **TRAÇADOS PELAS ANCESTRAIS:** **UM PROCESSO DE CRIAÇÃO** **EM DANÇA**

JOÃO VÍTOR FERREIRA NUNES

Introdução

É fundamental reconhecer e refletir sobre a contribuição de Silvia Federici, que, ao longo de décadas, dedicou-se a examinar em suas obras as múltiplas formas de violências de gênero. Seus estudos evidenciam como práticas cotidianas de opressão — materializadas no machismo, na misoginia e nas estruturas patriarcais — incidem de maneira direta e profunda na vida das mulheres, revelando os mecanismos históricos e sociais que sustentam tais desigualdades. Em suas pesquisas, como a de doutorado, pouco sabia que esse tripé de interlocução a consolidaria como uma das maiores pensadoras da contemporaneidade que abarca as referidas problemáticas, como as violências de gênero e o capitalismo, interseccionados, e que discute como isso é um tipo de controle dos corpos alheios. Suas obras nos conduzem aos porões da história, permitindo-nos refletir sobre como essas narrativas permanecem presentes e arraigadas nas estruturas sociais. Entretanto, compete a nós, enquanto

leitores(as)/pesquisadores(as) das temáticas, dispormo-nos a pensar outros futuros para as mulheres e a sociedade em geral, pois há outros modos de viver a vida, como nos disse outrora a pesquisadora Clarissa Pinkola Estés. Assim, uma luta verdadeiramente democrática há de querer se unir com grupos sociais de pessoas que foram e são marginalizadas, perseguidas e depreciadas, a fim de se formar potência e confabular novos modos de resistir.

No decorrer dos encontros com o grupo de pesquisa Imagens Políticas da Udesc, no qual debatíamos as obras de Federici, pude notar como o machismo persiste como o grande influenciador do crescimento do capitalismo em sociedade. As atividades laborais são desempenhadas, na maioria das vezes, pelas mulheres, sejam crianças, jovens, adultas ou idosas. Por meio de muita exploração, com pouca ou nada de segurança, qualidade de vida e até mesmo remuneração, as mulheres ainda enfrentavam — e enfrentam — o trabalho doméstico, o qual não era/é reconhecido como “um trabalho exaustivo”, além de não ser remunerado. Atrrelada a essa dedicação ao lar, há também a reprodução, vista pelo capitalismo como uma maneira de fazer crescer as sociedades, sendo essa outra problemática que envolve o tema.

Nessa esteira, vejamos o modo como o capitalismo explorou corpos femininos ao longo dos tempos, fato exposto por Federici em suas obras, e como se beneficiou dessa exploração de diferentes maneiras. No livro *O ponto zero da revolução* (2019), a pesquisadora mergulha a fundo nessas questões histórico-sociais, desvelando as diferenciações entre o trabalho assalariado e o reprodutivo, o qual está diretamente ligado ao doméstico, destacando que as mulheres eram as primeiras a serem atingidas pelas grandes explorações. Ela afirma:

É importante reconhecer que, quando falamos em trabalho doméstico, não estamos tratando de um trabalho como os outros, mas, sim, da manipulação mais disseminada e da violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora (Federici, 2019, p. 42).

A partir dessas análises crítico-reflexivas iniciais, não consegui me distanciar da minha realidade. As mulheres de minha família Mulato¹ eram as trabalhadoras, enquanto os poucos homens não se preocupavam com o coletivo: suas questões eram mais individuais, resquício do patriarcado e do machismo. Logo, muitas delas exerciam funções em fábricas, em comércios e nos serviços gerais, como também nos bordéis ou nas ruas como prostitutas — isso em diferentes anos, fases e idades. Ou seja, os homens de minha família eram explorados pelo sistema e, em seguida, exploravam os corpos daquelas mulheres, fazendo com que fossem trabalhar — ainda que atuassem no lar, sem remuneração alguma. A imposição para o trabalho era velada, uma vez que eles não contribuíam em nada para ter um lar próspero para o coletivo. As Mulato, observando isso, deixavam as crianças em casa, sozinhas, e iam para as/os ruas/lares trabalhar. Atrelado a isto, e para contextualizar, cresci em um lar extremamente violento, em que minha avó, minha mãe, minhas tias e irmãs eram frequentemente

¹ Vale dizer que “Mulato” é o sobrenome de minha família materna e nunca um termo depreciativo/pejorativo. Em fase de mestrado na UFRN e doutorado na Udesc, expliquei por quais motivos não herdei o mencionado sobrenome, que partiu do lugar de preconceito, misoginia e machismo de meu genitor.

agredidas, de diversas maneiras, por aqueles que deveriam ser seus maiores cúmplices.

Desse modo, o patriarcado e a misoginia, de forma amiúde, introjetaram as mulheres de minha família Mulato em uma miséria financeira e cognitiva, visto que não podiam estudar para alcançar uma melhor qualidade de vida, às vezes por falta de tempo e, mais frequentemente, pelo fato de os homens não permitirem tal atividade. Elas trabalhavam de forma contínua em um modo exploratório para se manterem vivas e se alimentando. O capital que entrava em casa girava em torno das atividades laborais desempenhadas somente pelas mulheres: desde muito cedo, entenderam que, sem seus esforços, nada viria até elas.

Como eu era o mais novo do lar, não tinha como ajudá-las; porém, recordo-me bem de como minhas irmãs entre 10 e 12 anos de idade tinham que acordar cedo, fazendo chuva ou sol, para trabalhar em comércios, como padarias, enquanto minha mãe saía cedo de casa para cuidar do lar alheio. Por conta das histórias de vida dessas mulheres, passei a estudar obras de pesquisadoras brasileiras e estrangeiras e até mesmo acampeei nos livros de Silvia Federici para melhor compreender essa temática. Ao iniciar o ensino superior, na UFRN, engendrei estudos teórico-práticos, avistando no horizonte as narrativas das mulheres de minha família; alinhado a isso, rememorava as lembranças da infância em que a exploração e a violência de gênero foram muito presentes. Pude perceber, por meio dos estudos, que essa problemática não era nada atual e sim bastante antiga, muito presente no contexto social, fosse dentro ou fora do Brasil, e que atingia um grande número de pessoas. Esse cenário consistia em algo que assolava a vida coletiva de diversas mulheres, uma realidade que fora naturalizada.

Ingressei no mestrado, também na UFRN, sob orientação da doutora Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, tecendo uma pesquisa teórico-prática sobre histórias e memórias de mulheres, e, em seguida, no doutorado em Artes Cênicas da Udesc, sob orientação da doutora Maria Brígida de Miranda, dando continuidade aos estudos anteriores. Somente na referida instituição é que pude estar no ambiente que tanto almejava, isto é, um local onde as mulheres fossem protagonistas das narrativas, com respeito às suas memórias — não em um lugar de extrema violência, mas onde fossem respeitadas e valorizadas por serem quem são. O grande ápice dessa experiência se deu na disciplina Teatro Feminista, à época ministrada por Brígida e Daiane Dordete Steckert Jacobs, na qual pude conhecer um pouco mais sobre um teatro feito por mulheres, desde produções artísticas a dramatúrgicas.

Neste artigo, de caráter autobiográfico e ensaístico, reflito sobre a (des)valorização da figura feminina no contexto social e sobre como essas questões me levaram à cena enquanto artista, tendo como mote principal as figuras das mulheres de minha família Mulato. Faz-se mister apontar que me debrucei nas obras da pesquisadora Silvia Federici, adotando-as como plataforma para criação, visto que as estudava no grupo Imagens Políticas. Com isso, ressalto que se fez necessário observar a história para buscar compreender o presente e reinventar, ainda que de forma simbólica por via das artes cênicas, outros futuros. Portanto, se não é possível reinventar novos horizontes, que voltemos ao passado para aprender a resistir. Aqui, ergue-se um tripé de interlocução entre violências de gênero, capitalismo e artes da cena, na intenção de desvelar como mulheres lutaram por uma valorização de suas presenças.

Não me recordo quem, nem quando, mas acredito que seja essencial destacar que outro dia avistei um material que dizia que é preciso nomear as violências sociais para saber contra quem se luta. A partir disso, exponho o pensamento da Suely Rolnik que intitula o capitalismo como “cafetinagem”, no livro *Esfera da insurreição* (2018), dizendo:

Se a base da economia capitalista é a exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia, tal operação — que podemos chamar de “cafetinagem” para lhe dar um nome que diga mais precisamente a frequência de vibração de seus efeitos em nossos corpos foi mudando de figura com as transfigurações do regime ao longo dos cinco séculos que nos separam de sua origem (Rolnik, 2018, p. 32).

Desenvolvimento

Desde muito cedo, compreendi que as pesquisas acadêmicas e suas escritas são um constante percurso de traição. Cheguei a essa conclusão pois parte dos materiais coletados e estruturados entre os anos de 2019 e 2022, quando estive como aluno do doutorado em Artes Cênicas da Udesc, não foram inseridos na tese. Naquela época, gostaria de ter incluído no material discussões sobre como algumas sociedades mundo afora aprenderam a valorizar as figuras femininas, desde suas memórias à sua presença nos espaços físicos. Isso é algo para ser levado em consideração.

Ao longo de meus estudos, descobri que a língua mais antiga e sagrada da Índia é o sânscrito, transmitida uns aos outros pelos

séculos através das trocas pela oralidade, passada de geração em geração, assim como faziam os ancestrais *griots*² e *areôto-rars*³. O respeito e o cuidado em relação a essa língua eram tão valorizados que as pessoas que falavam de forma errônea eram punidas fisicamente na frente das outras. Não era tolerado falar nada inverso, e isso se dava devido à intenção de se preservar a história e a memória de um povo: compreenderam que as vivências dos antepassados precisavam ser enaltecidas para que outras pessoas, com o decorrer dos tempos, pudessem conhecê-las.

Dentro daquela sociedade, havia figuras femininas que eram reconhecidas por seus valores e, com isso, detinham o respeito, cuja intenção era prestigiar também as memórias a partir dos feitos e dos saberes e, respectivamente, manter suas histórias conservadas em algum lugar. Assim, resolveram escrever quatro livros, que tão logo foram dados como sagrados, escritos em sânscrito. Esses livros foram chamados de Vedas — que significa “conhecimento” —, e seu conteúdo consistia em cânticos, hinos, orações, encantamentos, fórmulas mágicas, rituais etc.; ademais, muitas dessas ações foram proferidas/escritas por mulheres da época. Logo, há muitas histórias e memórias de um povo indiano, incluindo mulheres, sendo valorizadas no continente asiático, mais precisamente na religião hinduísta, uma das mais antigas praticadas ao redor do mundo.

Essa contextualização serviu para me apegar a uma palavra muito específica dessa língua ancestral da Índia: “bruxa”, que

2 Guardiões da tradição oral, contadores de histórias da África Ocidental.

3 Indígenas brasileiros, localizados na região mato-grossense, contadores de histórias.

em sânscrito significa “mulher sábia”. Senti grande necessidade de recorrer ao sânscrito por motivos de misoginia arraigada e praticada no Brasil em relação às figuras femininas e, em especial, à palavra bruxa. Sabe-se que, comumente, esse termo era utilizado de modo pejorativo para se referir às mulheres, sobretudo àquelas que passaram a escolher por conta própria o que gostariam de fazer de suas vidas. Dessa forma, faremos uma imersão nessa história, também levantada por Silvia Federici. No Brasil, por influências das culturas europeia e norte-americana, ao pensar em uma bruxa, já se imaginava uma mulher em fase senescente, muito feia, com cabelos longos, na maioria das vezes branco e ressecados, com nariz geralmente grande e com uma enorme verruga. Essa imagem simbólica faz parte da construção sociocultural que está presente no imaginário coletivo de nosso povo, principalmente aqueles que foram se nutrendo por influências estrangeiras, como as festividades populares do *Halloween*.

Nesse contexto, a pesquisadora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie disserta, em sua obra *O perigo de uma história única* (2019), sobre as problemáticas de narrativas, histórias e mitos que foram muito recontadas pelas pessoas ao longo dos séculos e que, por vezes, apresentam estereótipos, limitações e controvérsias. Tal cenário pode ser extremamente delicado, pois, segundo a autora, as histórias podem ser utilizadas para depreciar e desonrar a imagem de alguém ou mesmo de um/a povo/comunidade, assim como podem conduzi-los à ascensão social. No caso das mulheres que foram enquadradas como bruxas, foi algo imposto de modo negativo, e sabemos que, no decurso da história, estas foram mortas por serem lidas como tais, ainda que não fossem, de fato, bruxas, e bradassem em momentos de violência social.

No livro *Calibã e a bruxa* (2004), resultado da tese de doutorado de Silvia Federici, a autora narra a história das mulheres que foram qualificadas como bruxas — de modo negativo — pela sociedade patriarcal em pleno período da Inquisição. Assim, dizer para a sociedade que uma mulher era bruxa equivalia a condená-la à morte sem qualquer direito de defesa. Nesse contexto, por muitas mulheres não desejarem fazer o que os homens queriam — ou seja, trabalhar, casar-se, etc. —, eram enquadradas nesse lugar e precisavam fugir para poderem permanecer vivas. Portanto, uma mulher que desobedecia ao Estado, isto é, que não queria servir à sociedade, era vista como digna de punição e, muitas vezes, em praça pública, para as outras a terem como exemplo. Federici aponta:

A política institucional cada vez mais misógina que confinava as mulheres a uma posição social de subordinação em relação aos homens e que punia com severidade, como subversão da ordem social, qualquer independência de sua parte e qualquer transgressão sexual. A “bruxa” era uma mulher de “má reputação”, que na juventude apresentara comportamento “libertino”, “promíscuo”. Às vezes era curandeira e praticante de várias formas de magia que a tornavam popular na comunidade, mas isso cada vez mais a assinalava como perigo à estrutura de poder local e nacional e sua guerra contra todas as formas de poder popular (Federici, 2019, p. 52-53).

Foi observando os dados acerca dos processos sócio-históricos, evidenciados nas palavras de Federici ao versar sobre a misoginia, as violências de gênero e a atuação do patriarcado, que, paulatinamente, percebi e engendrei os possíveis

estudos na perspectiva da desobediência, olhando para os feitos das mulheres de minha família Mulato, ainda acessando os porões de suas histórias. Por vezes, mulheres que escolheram o que gostariam de fazer de suas vidas, com práticas de bruxarias e feitiçarias, sendo essas conjuntos de cálculos de sobrevivência, foram violentadas pelos homens que as cercavam. Não se tratava apenas de serem rebeldes frente à sociedade, de fazer suas próprias escolhas, e sim de, principalmente, serem mulheres — e isso já era o bastante para incomodá-los.

Aos poucos, pesquisadoras feministas foram ressignificando a nomenclatura bruxa dentro de nossas sociedades. Com isso, coloco, a partir de Guacira Lopes Louro, de sua obra *Um corpo estranho* (2021), que: “não se trata, pois, de tomar sua figura como exemplo ou modelo, mas de entendê-la como desestabilizadora de certezas e provocadora de novas percepções” (Louro, 2021, p. 24). As mulheres, com o passar do tempo, foram essas figuras que subverteram as lógicas da misoginia, que logo representaram resistência. Desse modo, alterar as leituras e as visões sobre a bruxa é essencial — proponho que a vejamos como descrita em sânscrito: mulher sábia.

Nessa esteira, Clarisse Pinkola Estés, em *A ciranda das mulheres sábias* (2007), valoriza as figuras femininas e salienta a *grand mère*, a qual, conforme a autora, seria a maior das mulheres, a *grande madre*, aquela que sabe quem se é e abre caminhos para outras. Estés diz que a mulher sábia é também aquela em preparação, que mantém unidas as grandes e totalmente úteis capacidades aparentemente ilógicas da psique profunda. Desse modo, a autora busca desvelar a sabedoria e o conhecimento ancestral das mulheres.

Concomitantemente a isto, aponta que:

[...] ser sábia e ao mesmo tempo estar sempre à procura de novos conhecimentos; ser cheia de espontaneidade e confiável; ser loucamente criativa e obstinada; ser ousada e precavida; abrigar o tradicional e ser verdadeiramente original [...]. O arquétipo da mulher sábia pertence a mulheres de todas as idades e se manifesta sob formas e aspectos singulares na vida de cada mulher. A grande perspicácia, a *grande* capacidade de premonição, a *grande* paz, expansividade, sensualidade, a *grande* criatividade, argúcia e coragem para o aprendizado, ou seja, ser sábia não chega de repente [...] (Estés, 2007, p. 12, grifos da autora).

O modo de ser, de se reconhecer e perceber o mundo ao redor — em geral, os outros modos de vida — é uma sabedoria ancestral e que não tem relação direta com a idade, mas com a sabedoria interior pertencente às mulheres sábias, isto é, as bruxas. Nesse contexto, a maturidade alinhada à percepção da psique faz com que as mulheres sábias germinem, com que as bruxas se reconheçam e desvelem aquilo que existe no íntimo do seu âmago. Logo, foi avistando no horizonte figuras como a da bruxa, a da mulher sábia, bem como dos aspectos ancestrais e de desobediência, que fui tecendo um processo de criação em dança, apresentado na Udesc no ano de 2019, ao fim da disciplina Teatro Feminista. Esse trabalho remonta narrativas diversas sobre as mulheres de minha família e sobre como suas maneiras de resistir frente às violências sociais e domésticas foram imprescindíveis para se manterem vivas no aqui-agora.

Como metodologia de pesquisa artística, confabulei em fase de doutoramento a “dramaturgia da oralidade”, sendo este um caminho de criação, com procedimentos corporais, que visa

levar as/os pesquisadoras/es às investigações corporais e, respectivamente, à cena. Nessa trama, tomei como base as narrativas e histórias orais para estruturar a dramaturgia em dança, sendo o método da dança contemporânea utilizado na prática.

Parte dos movimentos corporais que compõem a coreografia encontram-se nos níveis médio e baixo, com uma tensão corporal, como uma sensação de medo. No nível alto, os movimentos são maiores e em desequilíbrio, representando as várias emoções, de tristezas e alegrias repentinas. Através de pesquisas em dança, é possível resgatar memórias que estavam embuçadas; o que antecedeu a pesquisa de corpo foi a realização da “pesquisa de escuta”, sendo esta uma metodologia que deve acontecer em campo, em contexto de alteridade, cuja intenção é coletar narrativas/histórias através das trocas pela oralidade, como faziam os antepassados *areôtorares* e *griots* e hoje utilizo como base epistêmica.

A imagem na página ao lado, do trabalho de dança intitulado *Desalojada* (2019), remonta as histórias de vida de minha avó, de minha mãe e irmãs, interseccionadas. Quis abarcar no processo de composição coreográfica, o qual envolvia emoções como fúria, tristeza, desespero, por vezes sensações de alegria, bem como a questão da desobediência defendida por elas. Nesse sentido, desobedecer às colocações patriarcais significava encontrar outros modos de resistir, um verdadeiro cálculo de sobrevivência. Logo, criar composições coreográficas e dançar memórias alheias faz com que o intérprete amplie seus conhecimentos cognitivos, culturais e corporais sobre o que pode ser visto como outras danças. Consiste, dessarte, em uma dança mais pessoal e, por vezes, criativa.

Os estudos desenvolvidos por Silvia Federici foram cruciais para compreender a história e a memória das mulheres que,



Desalojada, Udesc. FONTE: arquivo pessoal do artista-pesquisador, 2019.

por anos, vieram resistindo a muitos, se não a todos, imperativos negativos. Em nossa sociedade, ainda há um problema de gênero, segundo Judith Butler no livro *Problemas de gênero* (2019), e nós precisamos resolvê-lo, como as violências físicas, psicológicas, patrimoniais etc. É essencial reeducar o coletivo para que o sujeito, em sua individualidade, possa encontrar sua essência, sem o medo de ser tolhido, alijado ou até mesmo ter sua vida ceifada.

Considerações finais

Repetidas vezes, em suas obras, Federici versa sobre a história das mulheres desde o período da Inquisição — não em uma perspectiva individual, como uma narrativa única, mas sim numa colocação coletiva. Por meio das leituras e das análises dos textos/livros, podemos constatar o quanto as mulheres foram violentadas pelo sistema, sendo elas as primeiras a serem consumidas por completo pelo capitalismo. Seus esforços foram vistos como uma mão de obra bastante econômica para o sistema, que tão logo se apropriou da misoginia e colocou em prática o que intitulamos hoje de patriarcado.

Na contemporaneidade, há mulheres que estão em processo de ascensão social, chegando a patamares importantes, enquanto outras se veem presas ao sistema patriarcal, reclusas aos lares, desempenhando funções ditas como femininas, ainda que não existam caminhos que logrem o sujeito ao que foi imposto como atividades de mulher e homem, como nos disse a pesquisadora Simone de Beauvoir no livro *O segundo sexo* (1980). Esse também é um dos problemas de gênero que precisa ser revisto: a desconstrução do que é de homem e de mulher enquanto atividades laborais.

Como artista da cena e pesquisador de histórias de mulheres que foram silenciadas, sobretudo aquelas de minha família Mulato, ressalto que reconheço o meu lugar de privilégio enquanto homem, e engendrar estudos teórico-práticos sobre memória de mulheres parte do lugar de aliança, respeito e afetos, como também de cuidados a mim desde a minha tenra idade. Com isso, por meio das artes da cena, busco melhorias coletivas para todas as pessoas, ressignificando a história de modo simbólico para espelhar na vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo (volume 1): os fatos e os mitos*. Tradução de Sérgio Millet. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. São Paulo: Record, 2012.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2004.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetizada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PARTE 5

IMAGENS DA RESISTÊNCIA

DISTORCENDO OS TRILHOS **E CRIANDO OUTROS CAMINHOS:** **TEATRO FEMINISTA AQUILOMBADO** **ENQUANTO ESTRATÉGIA** **DE RESISTÊNCIA**

FRANCIELE RODRIGUES DA SILVA GARCIA

Introdução

A partir do final do século XVII, configura-se na Europa uma nova racionalidade do poder: o “biopoder”, conceito trabalhado por Michel Foucault (2008). Foucault o estabelece como fio condutor de suas análises e define “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais, vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder” (Foucault, 2008, p. 3). Esse regime inaugurou formas de controle para disciplinar os corpos e normatizar condutas coletivas por meio da biopolítica. O corpo torna-se, assim, alvo de uma pedagogia invisível que o treina, o molda, o torna “útil”, no sentido de obediência e produção. A sexualidade, nesse contexto, emerge como um campo privilegiado de intervenção, não apenas como repressão, mas como um discurso incessante que regula e controla.

Foucault descreve esse processo nos seguintes termos:

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo — ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. [...] É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado (Foucault, 1987, p. 163).

Essa noção de “docilidade-utilidade” ganha desdobramentos importantes nas práticas artísticas, como o teatro. A professora e artista Maria Brígida de Miranda (2003), em sua tese de doutorado, observa que os métodos de treinamento de atores no século XX, desenvolvidos por encenadores-diretores, incorporam diretamente esses ideais disciplinares:

A noção de “docilidade-utilidade” pode ser encontrada no discurso e na prática da maioria dos métodos de treinamento. Isto é evidente nas interações de três agrupamentos de corpos: os corpos dos/as atores/atrizes, o corpo do ensemble e o corpo do público. Manifestações destas novas interações podem ser vistas nas relações sociais entre os/as praticantes de teatro (por exemplo, o/a ator/atriz e o diretor, o/a ator/atriz e o ensemble com o público e na utilização do espaço) (Miranda, 2003, p. 64).

Nesse sentido, a autora defende que o teatro moderno não escapa à lógica da biopolítica. Miranda argumenta que as práticas corporais de atores/atrizes são, frequentemente,

atravessadas por tecnologias disciplinares que produzem corpos disponíveis, treinados e responsivos.

Silvia Federici (2017), em sua crítica à obra de Foucault *História da sexualidade*, evidencia o apagamento da caça às bruxas, momento em que a sexualidade feminina foi brutalmente reprimida e transformada em força de trabalho. Segundo a filósofa:

Certamente, podemos dizer que a linguagem da caça às bruxas “produziu” a mulher como uma espécie diferente, um ser sui generis, mais carnal e pervertido por natureza. Também podemos dizer que a produção da “mulher pervertida” foi o primeiro passo para a transformação da *vis erotica* feminina em *vis laborativa* — isto é, um primeiro passo na transformação da sexualidade feminina em trabalho. Mas devemos reconhecer o caráter destrutivo deste processo, que também demonstra os limites de uma “história da sexualidade” genérica, como a proposta por Foucault, que trata a sexualidade a partir da perspectiva de um sujeito indiferenciado, de gênero neutro, e como uma atividade que supostamente tem as mesmas consequências para homens e mulheres (Federici, 2017, p. 345).

A caça às bruxas, portanto, é um exemplo emblemático de como o “biopoder” opera de forma diferencial. Assim, podemos considerar como o conceito “mulher” foi construído como uma espécie à parte, associado à perversão, à carne, ao irracional e, por isso, alvo de controle. Essa transformação da *vis erotica* em *vis laborativa* foi um passo fundamental para a captura da sexualidade como trabalho, organizando a vida das mulheres segundo as exigências do capital e da ordem patriarcal.

O teatro feminista entre resistências e aquilombamento

Nesse contexto de controle e disciplinamento, o papel da arte se torna crucial na resistência ao “biopoder”. A arte pode tanto emergir como um reproduutor das tecnologias de docilidade e utilidade, mas também como espaço de resistência e rompimento com a docilidade imposta aos corpos das mulheres, como aponta Miranda (2003; 2021) ao detalhar práticas desenvolvidas por propostas de teatros feministas em diferentes contextos culturais no século XX. A prática artística, partindo do que entenderemos aqui por teatro feminista, pode ser compreendida como um meio de ressignificar os corpos, permitindo que mulheres se reconheçam não como objetos de dominação, mas como agentes criativas e transformadoras dos mecanismos de docilização.

Nesse contexto, o teatro feminista não é uma única prática, mas um território múltiplo e dinâmico. Miranda aponta a importância de reconhecermos essa multiplicidade ao afirmar:

[...] podemos começar por transformar o termo “teatro feminista” em um plural. Pois é um termo que compreende uma grande variedade de práticas teatrais. Ao mesmo tempo podemos pensar nessas práticas numa primeira aproximação, como prática de teatro político, mas de gênero específico (Miranda, 2008, p. 1185).

Ao investigar quem são as mulheres que fazem teatros feministas na atualidade, encontro na dissertação de mestrado de Rosimeire da Silva defendida no PPGT-Udesc uma

contribuição fundamental para compreender esse conceito com mais profundidade.

Conforme a autora:

Podem ser mulheres de teatro que trazem para suas poéticas as questões da agenda feminista, que têm clareza sobre as ideias feministas e que têm uma produção teatral informada pela crítica feminista; podem ser mulheres que não são do teatro, mas que se propõem a utilizar o teatro como ferramenta de divulgação e fomentação dessa discussão; ou mulheres de teatro que trazem para a cena causas feministas, mesmo sem fazer uso de tal discurso ou do embasamento das teorias feministas (Silva, 2012, p. 56).

Isso ajuda a compreender os teatros feministas como uma potência política que aproxima mulheres, das mais diversas intersecções, estudosas das artes da cena ou não, numa maré que pretende ocupar o teatro como denúncia de uma invisibilidade dos corpos femininos na cena e nos espaços de poder diante do campo cultural e anúncio de novas poéticas e de políticas onde caibam todos os corpos tendo voz de decisão.

Em “Colocando o feminismo de volta nos trilhos (2019)”, Silvia Federici reflete sobre o impacto da arte no movimento feminista, especialmente ao recordar uma experiência marcante com o teatro feminista:

Nunca vou esquecer a primeira vez que me encontrei em uma sala com outras quinhentas mulheres, na véspera de Ano-Novo de 1970, assistindo a um grupo de teatro feminista: foi um salto de consciência que poucos livros produziram. No movimento de mulheres, essa foi uma experiência de massa. Mulheres

que não podiam dizer uma palavra em público aprenderam a fazer discursos, outras que estavam convencidas de que não possuíam habilidades artísticas fizeram canções, desenharam faixas e pôsteres. Foi uma experiência coletiva poderosa (Federici, 2019, p. 125).

Essa experiência reflete o potencial da arte como uma forma de resistência ao biopoder, ao permitir que mulheres se posicionem como sujeitas ativas e participem da construção de novas narrativas sobre o corpo e a identidade das mulheres. O teatro feminista, ao transformar as mulheres em agentes de sua própria expressão, permite que rompam com a “docilidade” imposta pela sociedade e pela cultura patriarcal.

O movimento feminista negro dos Estados Unidos começou a ganhar forças por meio da fundação da National Black Feminist em 1973. Desde então, por meio de ativistas e teóricas das mais diversas nacionalidades, colabora na luta feminista entendendo que, ainda que todas as mulheres sejam oprimidas pelo patriarcado, as demais intersecções realizam um agravamento nas violências e no cerceamento dos direitos básicos àquelas que não pertencem a camadas beneficiadas pela branquitude e pelo capitalismo.

O conceito de interseccionalidade também abre espaço para uma análise de um feminismo que se recusa a ser colonizado por perspectivas eurocêtricas. Embora autoras negras¹ já

1 Das principais obras de mulheres negras afro-americanas que estabeleceram as bases para o que veio a ser conhecido como interseccionalidade, cito *Civil Wars*, de June Jordan (1981); *Sister Outsider*, de Audre Lorde (1984); e *Mulheres, raça e classe*, de Angela Davis (1981).

praticassem análises interseccionais anteriormente, Kimberlé Crenshaw aproximou o termo dos debates acadêmicos em sua tese de doutoramento, em 1989, contribuindo para consolidá-lo como uma categoria analítica no campo dos estudos feministas e das teorias críticas. Segundo a autora:

[...] a interseccionalidade é 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 (Crenshaw, 2002, p. 177).

O feminismo negro denuncia o racismo presente dentro do feminismo branco e o sexismo presente nas lutas antirracistas. É um movimento com autonomia teórica e política. Um de seus marcos históricos é o discurso de Sojourner Truth — nome adotado por Isabella Baumfree desde 1843 —, proferido durante a Convenção dos Direitos das Mulheres, em Ohio, nos Estados Unidos, no ano de 1851. O discurso, intitulado *E eu não sou uma mulher?*, é amplamente difundido e citado, inclusive por autoras brasileiras como Djamila Ribeiro:

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou

uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? (Truth *apud* Ribeiro, 2015, p. 36).

No Brasil, um exemplo emblemático da luta das mulheres negras é o de Esperança Garcia², mulher negra escravizada que, em 1770, escreveu uma petição ao governador da Capitania do Piauí denunciando abusos sofridos por ela e sua família. Essa carta, reconhecida como um dos primeiros documentos jurídicos do país, revela a atuação política das mulheres negras mesmo em contextos de extrema opressão.

No campo do teatro feminista, a presença e a produção de mulheres negras também remontam aos seus primórdios, ainda que, muitas vezes, tenham sido ofuscadas pelas narrativas hegemônicas. Autoras como Elaine Aston (1995) e Lizbeth Goodman (1993) destacam o protagonismo de artistas negras na disputa por representação e espaço. Aston, ao traçar um panorama crítico do teatro feminista, dedica atenção especial ao protagonismo das mulheres negras nesse campo. No capítulo intitulado “Black Women Shaping Feminist Theatre” (1995, p. 78), que traduzo como “Mulheres negras moldando o teatro feminista”, Aston analisa como, a partir dos anos 1980, coletivos de mulheres negras na Grã-Bretanha passaram a questionar a centralidade da experiência branca nas produções

2 “A carta da escravizada Esperança Garcia, escrita por ela mesma, e a formação do cânon literário afro-brasileiro”, de Élio Ferreira de Souza (2022a), discorre sobre a carta de 1770 escrita por Esperança Garcia e sua importância para a literatura afro-brasileira.

feministas e evidencia que, mesmo em espaços que se propunham críticos às opressões de gênero, as hierarquias raciais continuavam operando, exigindo que artistas negras criassem seus próprios grupos e linguagens para afirmar suas vozes.

Goodman (1993), por sua vez, dedica um olhar atento às produções teatrais de mulheres negras desde os anos 1970, destacando coletivos como o Theatre of Black Women, o Black Mime Theatre Women's Troop e a Talawa Theatre Company, atuantes principalmente na Grã-Bretanha. A autora também analisa coletivos com origem na Jamaica, como o Sistren Jamaican Women's Collective, evidenciando como essas companhias contribuíram para a construção de um teatro feminista negro. Em uma reflexão ainda atual, Goodman, a partir da obra *Afrika Solo* (1990), da dramaturga, performer e diretora inglesa Djanet Sears, provoca: "Até que ponto a observação de Djanet Sears de que 'nada existe até que um homem branco o descubra' também se aplica às mulheres brancas?" (Goodman, 1993, p. 149, tradução da pesquisadora).

Embora reconheça e valorize a formulação de Miranda (2017; 2021) ao empregar o termo "teatros feministas" no plural, justamente por evidenciar a complexidade e a heterogeneidade desse campo, marcado por práticas muitas vezes díspares, tensionadas e até contraditórias, nesta pesquisa optei por dar ênfase ao conceito de teatro feminista aquilombado, no singular. Essa escolha constitui um gesto de posicionamento político e epistemológico: ao adensar esse conceito ao longo de minha dissertação, alinho-me e dou foco às trajetórias, aos legados e às lutas das feministas negras, entendendo que essas práticas tem o potencial de 'distorcer os trilhos' do teatro feminista contemporâneo a partir de uma perspectiva interseccional nas artes da cena.

O conceito de aquilombamento contribui para pensar a dimensão afrodiaspórica de um teatro feminista que se contrapõe à docilização dos corpos e afirma a potência de um corpo coletivo em resistência. Nesse sentido, permite compreender os grupos de teatro feminista como espaços de proteção mútua, criação de vínculos, elaboração estética e articulação política diante das múltiplas formas de opressão. Grace Passô, teatróloga negra e importante dramaturga contemporânea, em entrevista, afirma que percebe o teatro como território de aquilombamento:

[...] pra mim, o teatro é uma espécie de “aquilombamento”. Um quilombo é um lugar de resistência, mas é um lugar de se fortalecer com outras pessoas. Isso tudo para dizer que o teatro que eu entendo, o que eu faço, está mais ligado a uma certa artesanias social, está mais ligado à feira do que ao shopping. O que eu faço está mais ligado ao corpo, à ideia de uma reunião para poucas pessoas, cheia de riscos (Passô *apud* Souza, 2021, p. 129).

Beatriz Nascimento (2018) nos oferece uma reflexão profunda sobre a natureza inclusiva dos quilombos e das favelas, desafiando ideias preconcebidas sobre identidade e pertencimento. Ela destaca que, longe de ser um espaço excludente, o quilombo sempre foi um lugar de união entre aqueles que, sem terra e sem voz, se organizam para resistir e construir coletivamente. Segundo a autora:

O quilombo nunca foi discriminatório, tem sido assim. Jamais uma favela rejeitou um branco nordestino, mineiro. E ali a

maioria é negra. Mas ela não rejeita porque a favela é o lugar do homem sem-terra. O quilombo da favela é forte porque ela é a união do homem que se apodera de um pedaço de terra e divide essa terra com vários outros (Nascimento, 2018, p. 131).

Essa leitura nos permite compreender os espaços coletivos de criação artística, especialmente aqueles que envolvem mulheres negras e periféricas, como formas contemporâneas de quilombo: territórios de resistência forjados na contramão da exclusão sistêmica, nos quais a arte cumpre a função de fortalecer vínculos e dar corpo a novas possibilidades de existência. A partir dessa chave, o teatro feminista, quando enraizado nos valores civilizatórios afro-brasileiros e em práticas de aquilombamento, se apresenta como lugar de rearticulação política e poética, capaz de romper o isolamento e o silenciamento impostos às subjetividades dissidentes.

Federici (2019), ao refletir sobre os efeitos das práticas artísticas coletivas entre mulheres, expõe como o capitalismo, ao estruturar as relações sociais e a divisão do trabalho, limita o acesso à criação artística, transformando a arte em privilégio de poucos e negando sua dimensão como direito fundamental de todas as pessoas, especialmente das mulheres, que historicamente são sobrecarregadas pelo trabalho reprodutivo e invisibilizadas nos espaços culturais. Como destaca:

Estou interessada em construir uma sociedade na qual a criatividade seja uma condição de massa e não um presente reservado a poucos sortudos, mesmo que metade deles seja composta por mulheres. No momento, nossa história é a de milhares de mulheres agonizando sobre o livro, a pintura ou a música que

nunca podem terminar, ou sequer podem começar, porque não têm tempo nem dinheiro (Federici, 2019, p. 125).

Desse modo, torna-se fundamental reconhecer e valorizar os saberes oriundos dos territórios tradicionais e dos conhecimentos populares, que apostam em outras formas de ser e reexistir. Esses saberes, produzidos por mulheres e homens que constroem aqui-lombamento como estratégias de resistência e tecnologias de vida voltadas ao bem-viver, já expressavam práticas de encenação, ritual, performance e transmissão oral muito antes de o teatro ser nomeado e dogmatizado segundo concepções eurocêtricas.

O filósofo e poeta negro Antônio Bispo dos Santos nos provoca a “contracolonizar” (2018, p. 44-51) o conhecimento, ou seja, a resgatar e reescrever nossas memórias a partir de nossas próprias matrizes históricas e culturais, descentrando os paradigmas hegemônicos que ainda regem as instituições artísticas e educacionais. Em suas palavras:

Penso na nossa caminhada desde dentro do navio negreiro. Saiu o primeiro navio negreiro, eis o primeiro quilombo. O primeiro aquilombamento foi ali dentro, com as pessoas reagindo, jogando-se no mar, batendo e morrendo. Aí começou o quilombo. E Marx nem existia nesse tempo! O que Marx tem a ver com isso? Aquilo que Marx disse Palmares já tinha feito duzentos anos antes (Santos *apud* Carnevalli *et al.*, 2023, p. 16).

Nesse mesmo movimento de revalorização das epistemologias afro-brasileiras, Azoilda Loretto Trindade (1957-2015) nos lembra que os valores civilizatórios de matriz africana compõem um fundamento essencial da formação identitária

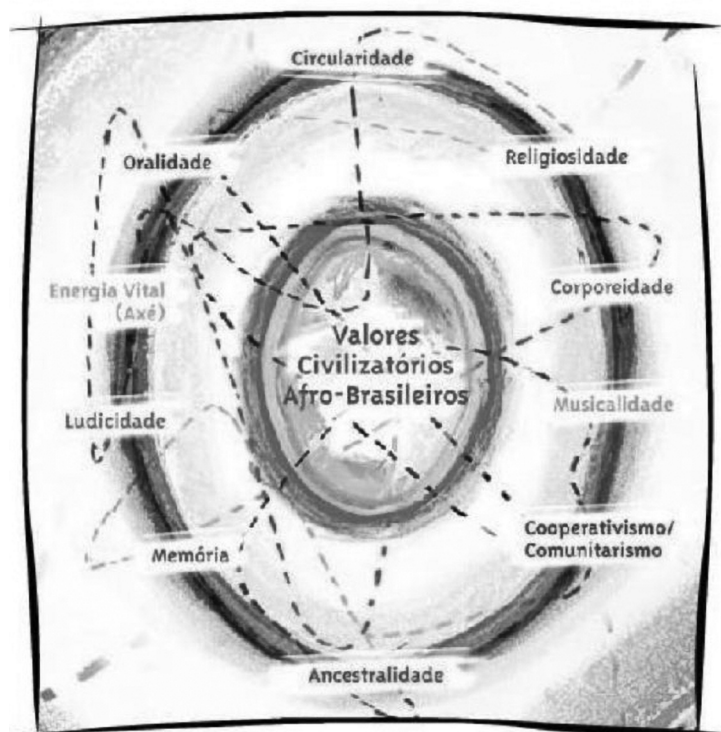
brasileira. Longe de uma noção linear de “evolução”, ela propõe compreender os processos civilizatórios a partir de um olhar plural e em permanente diálogo entre matrizes culturais. Como afirmam Brandão e Trindade:

Temos valores marcados por uma diversidade, somos descendentes de organizações humanas em processo constante de civilização — digo processo, e não evolução. Como afro-brasileiras e afro-brasileiros ciosas/os e orgulhosas/os desta condição, em diálogo com valores humanos de várias etnias e grupos sociais, imprimimos valores civilizatórios de matriz africana à nossa brasilidade que é plural (Brandão; Trindade, 2010, p. 13).

A pesquisadora Gisele Rose da Silva (2021) organiza os dez valores civilizatórios afro-brasileiros, pensados por Trindade, em sua obra *Azoilda Loretto Trindade: o baobá dos valores civilizatórios afro-brasileiros* (Silva, 2021). Sobre o conceito, a autora faz a seguinte consideração:

Ao pensarmos sobre os valores civilizatórios afro-brasileiros, criamos possibilidades de contar novas histórias, de inserir sujeitos e subjetividades dentro deste ambiente escolar que pode e deve ser acolhedor e respeitoso com todas e todos. Incentivar a construção de identidades é: dar visibilidade a intelectuais de diversos locais, etnias, religiões entre outros. É proporcionar uma diversidade cultural, um incentivo a leituras e debates fazendo parte de um conjunto de ações que podem e devem ser utilizadas nas instituições de ensino (educação infantil, ensino fundamental e médio e universidades) e nos movimentos sociais (Silva, 2021, p. 54).

Nesse sentido, os valores civilizatórios afro-brasileiros, sistematizados por Trindade, podem ser compreendidos como potentes fundamentos para uma pedagogia do teatro feminista aquilombado. Esses valores se constituem como práticas ético-estéticas, capazes de orientar processos de criação cênica comprometidos com a coletividade, com o bem-viver, com a ancestralidade e com o combate às opressões. Trindade apresenta uma imagem que busca ilustrar esses valores e a forma como se inter-relacionam, devendo ser percebidos como ocorrendo simultaneamente, de maneira integrada:



Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros. FONTE: Silva, 2021, p. 53.

Colocar o feminismo de volta nos trilhos, parafraseando Silvia Federici (2019), é também recolocar o teatro feminista em um caminho de insurgência, enraizado nas práticas de escuta, solidariedade e rebeldia que nos foram legadas pelas tradições afro-indígenas. Fazer teatro feminista aquilombado, nessa chave, é ativar uma pedagogia de poder — não um poder sobre os outros, mas um poder contra as estruturas que nos oprimem e silenciam. Como afirma Federici:

Para traduzir nossas dores e sentimentos em páginas, músicas ou desenhos, devemos ter uma sensação de poder suficiente para acreditar que seremos ouvidas. [...] é esse poder — não poder sobre os outros, mas contra aqueles que nos oprimem — que expande nossa consciência. Muitas vezes eu disse que nossa consciência é muito diferente se estamos com dez mil mulheres nas ruas, em pequenos grupos ou sozinhas em nosso quarto. Essa foi a força que o movimento de mulheres nos deu (Federici, 2019, p. 126).

Em minha pesquisa de mestrado desenvolvi o termo “teatro feminista aquilombado” (2025, p. 107), que se constitui como um espaço de encontro onde múltiplas vozes, corpos e histórias se encontram para construir coletivamente novos sentidos e possibilidades para as artes da cena. Apontei em minha dissertação de mestrado que:

O teatro feminista aquilombado me parece que nasce enquanto encontro e potência de águas que confluem mirando o mesmo horizonte. É nele que acumulamos as águas mais brasileiras de se fazer teatro feminista, respeitando e ouvindo a terra que nos

guarda e encontrando nas estratégias ancestrais afro-indígenas as chaves para seguir nas lutas atuais sem deixar ninguém de fora (Garcia, 2025, p. 107).

Assim, o teatro feminista aquilombado nos convida a imaginar e construir modos de existir e agir que rompem com as lógicas da docilização e do controle, promovendo a solidariedade entre as diversas identidades e trajetórias que compõem nossas comunidades. É um convite à criação de coletividades que não apenas resistem, mas afirmam um futuro em que ninguém fique para trás, de modo que a potência das diversidades e a força da ancestralidade guiem os caminhos para a liberdade e a justiça social.

REFERÊNCIAS

- ASTON, Elaine. *An Introduction to Feminist Theatre*. London: Routledge, 1995.
- BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto da (org.). *Modos de brincar: caderno de saberes, fazeres e atividades*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010.
- CARNEVALLI, Felipe; REGALDO, Fernanda; LOBATO, Paula; MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington (org.). *Terra: antologia afro-indígena*. Belo Horizonte: Piseagrama; São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV. AA. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem, 2004. Texto originalmente apresentado como Background Paper for the Expert Meeting on Gender-Related Aspects of Race Discrimination, disponível na homepage da Women's International Coalition for Economic Justice. Publicado também em: Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-187, 2002.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, 2002, p. 171-187. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?lang=pt>.
- DOLAN, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- GARCIA, Franciele Rodrigues da Silva. *O espetáculo “O futuro é feminino”, do Grupo de Teatro Experimental: teatro feminista aquilombado no contexto escolar*. 2025. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2025. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/entities/publication/72835926-0304-4375-a0e7-ae86d21ddf8>.
- GOODMAN, Lizbeth. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. Londres: Routledge, 1993.
- MIRANDA, Maria Brígida de. *Corpos dóceis: reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- MIRANDA, Maria Brígida de. *Playful Training: Towards Capoeira in the Physical Training of Actors*. 2003. Tese (Doutorado em Filosofia, Teatro e Drama) — School of Communications, Arts and Critical Enquiry, Faculty of Humanities and Social Sciences, La Trobe University, Melbourne, 2003.
- MIRANDA, Maria Brígida de. Teatro feminista: da pesquisa à sala de aula. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1184-1191, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15830>. Acesso em: 24 jul. 2025.
- MIRANDA, Maria Brígida de. “Teatro Feminista na Ilha das Bruxas”: Memórias e ‘Herstory’ de Práticas Teatrais Feministas em Florianópolis”. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11.*, ampl.; 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

- FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1987.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual*: possibilidade nos dias da destruição. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.
- RIBEIRO, Djamila. *Simone de Beauvoir e Judith Butler*: aproximações e distanciamentos e os critérios da ação política. 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/items/4d50f92c-123f-4cco-bac4-9b667bb49e98>.
- SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/somos-da-terra/>.
- SILVA, Gisele Rose da. *Azoilda Loretto Trindade*: o baobá dos valores civilizatórios afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Metanoia, 2021.
- SILVA, Rosemeire da. *No passo da lanterna*: em busca do teatro feminista brasileiro contemporâneo. 2012. Dissertação (Mestrado em Teatro) — Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- SOUZA, Elio. A carta da escrava Esperança Garcia do Piauí: uma narrativa precursora da literatura afro-brasileira. Belo Horizonte: Literafro/UFMG, 2022.
- SOUZA, Elio Ferreira de. A carta da escravizada Esperança Garcia, escrita por ela mesma, e a formação do cânon

literário afro-brasileiro. *Aletria — Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 32, n. 1, p. 277-297, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/35457>.

SOUZA, Julianna Rosa de. *O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral*. São Paulo: Hucitec, 2021.

SÓ TEM O ARROZ E O FEIJÃO?

CRÍTICA AO CAPITALISMO, A PARTIR

DO ESPETÁCULO *CHORUME*

CLEILSON QUEIROZ LOPES

Introdução

O presente capítulo se apresenta como diálogo entre o processo de montagem do espetáculo de teatro documentário *Chorume* (2022), da Companhia Ortaet de Teatro, discutido na minha tese de doutorado intitulada *Documentos de cena na experiência da Companhia Ortaet de Teatro: laboratório de teatro documentário para o espetáculo Chorume* (2024), orientada pela professora doutora Maria Brígida de Miranda, e os esforços da filósofa Silvia Federici, a partir da obra *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017).

A Companhia Ortaet de Teatro tem sede na cidade de Iguatu, interior do Ceará, com 26 anos de existência e figurando como uma das mais antigas companhias de teatro do estado em atividade. *Chorume* (2022) tem muita importância na trajetória do grupo porque, além de inestimável experiência de imersão no lixão a céu aberto do município, também é o espetáculo que aprofunda e define a pesquisa de linguagem do grupo a partir do teatro documentário.

Chorume (2022), no qual componho o elenco e assino a dramaturgia junto à dramaturga Aldenir Martins, também atriz do espetáculo, partiu do campo do “teatro documentário” e de uma imersão no lixão a céu aberto da cidade de Iguatu (CE), entre os anos de 2019 e 2021.

Apoio-me na compreensão do “teatro documentário” como um campo potencialmente artístico e político, segundo os/as autores/as Marcelo Soler em sua tese de doutorado *O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas* (2015), Ana Maria de Bulhões-Carvalho e André Carreira no artigo “Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real” (2013), Carol Martin no artigo “The Theatrical Life of Documents” (2014), Janelle Reinelt e Alison Forysth no livro *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (2009), dentre outros.

Nosso desejo era, mais especificamente, o de se inspirar nas experiências dos/das catadores/as que ali exercem sua profissão. Do grupo de pessoas que se disponibilizaram, tivemos a adesão de oito mulheres e dois homens. No entanto, foram cinco mulheres que colaboraram ativamente com depoimentos, participando das oficinas e com suas experiências transpostas para a cena dentro do espetáculo, são elas: Rosemeire da Silva, Alderina Oliveira, Eliane Cristina, Cicera Leide e dona Neta (Francinete Lopes). As mulheres foram mais receptivas a participar das etapas do processo de montagem do espetáculo com suas vivências desde o início.

A metodologia deste texto é pautada em aspectos da “genética teatral”, a partir dos pesquisadores Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux e Dominique Budor no artigo intitulado “Por uma genética teatral: premissas e desafios” (2013) e da pesquisadora e professora Doutora Silvia Fernandes no artigo intitulado

“Performatividade e gênese da cena” (2013). Esta metodologia contempla o percurso que trilhei dentro da Companhia Ortaet como artista-pesquisador, mais especificamente na montagem de *Chorume* (2022), pois estou envolvido no processo de montagem e investigando os mais diversos documentos, que vão desde artigos de jornais até conversas informais com os/as artistas-criadores/as do bairro Chapadinha do lixão de Iguatu.

O trabalho prático em sala de ensaio e nas reuniões para a montagem do espetáculo me impulsiona a descobrir aspectos da “genética teatral” como potencializadores da metodologia deste capítulo. Acredito que a força política deste percurso está no interesse da obra enquanto processo criativo e coletivo, onde questões sociais, políticas e especificamente de gênero são elucidadas a partir do trabalho com os documentos.

Realizo também uma análise de trechos dramáticos em diálogo com a obra de Silvia Federici, percebendo, a partir da autora, como o trabalho doméstico se tornou um dos alicerces do sistema capitalista, tendo em vista a subordinação das mulheres por seus parceiros e a não remuneração dos trabalhos domésticos, salientando o aspecto de dominação masculina que o salário confere aos homens (Federici, 2017).

Traço relações possíveis entre capitalismo, feminismo, teatro, consumo e descarte a partir de vivências pessoais como artista-pesquisador.

O espaço da casa e o espaço do trabalho

Além do espaço no lixão da cidade e como se estabelecem as relações de poder, trabalhamos e debatemos o espaço que a

mulher ocupa dentro de casa para a montagem do espetáculo. Vivências presentes e passadas de opressão no lar são retratadas em *Chorume* (2022), assim como sua ativa participação dentro da associação de catadores do bairro da Chapadinha.

O presente capítulo traça um diálogo entre a a cena, a obra de Federici (2017) e as narrativas das mulheres entrevistadas e das atrizes do espetáculo.

Pensar o capitalismo é pensar a cadeia de produção e a relação de consumo e descarte. Os lixões a céu aberto no país ainda ocupam números alarmantes, e boa parte das coletas não é seletiva. Sendo assim, o trabalho de reciclagem nesses locais é importantíssimo, a fim de diminuir o impacto do lixo que produzimos diariamente, silenciado e apagado por boa parte da sociedade.

Em frente ao lixão de Iguatu, foi colocada uma placa (*outdoor*) com a seguinte frase: “Vergonha do Iguatu”. No entanto, essa vergonha não foi revertida em ação prática por meio do poder público para a criação de possível aterro sanitário, muito menos para a melhoria de condições de trabalho dos/das catadores/as, que, até mesmo sem máscaras e sem luvas, trabalharam durante o epicentro da pandemia. Percebe-se a partir do exposto o descarte não apenas de materiais, mas de pessoas.

Espaço público: subsistência no bairro e no lixão

Na obra *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), a pesquisadora Silvia Federici desenha um histórico que se repete na longa duração do tempo e que vai manter uma lógica de exploração capitalista, principalmente sobre o corpo das mulheres: a expropriação de terras de pessoas pobres, que

tem como consequência a irregularidade, maior desigualdade social, pobreza e o mais preocupante, a criminalização dos/as trabalhadores/as com políticas de encarceramento na passagem do feudalismo para o capitalismo (Federici, 2017).

Durante suas reflexões, a autora se embasa, mas também se distancia das reflexões feitas por Karl Marx sobre a acumulação primitiva. Segundo a autora:

Enquanto Marx examina a acumulação primitiva do ponto de vista do proletariado assalariado de sexo masculino e do desenvolvimento da produção de mercadorias, eu a examino do ponto de vista das mudanças que introduz na posição social das mulheres na produção da força de trabalho. Daí que a minha descrição da acumulação primitiva inclui uma série de fenômenos que estão ausentes em Marx e que, no entanto, são extremamente importantes para a acumulação capitalista. Entre esses fenômenos estão: i) o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho; ii) a construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens; iii) a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores (Federici, 2017, p. 26).

Feitos estes primeiros apontamentos sobre os debates alcançados por Federici, avanço nas discussões acerca da experiência de montagem do espetáculo *Chorume* (2022) e da imersão da Companhia Ortaet, que durou entre os anos de 2019 e 2021, dentro do bairro da Chapadinha e do lixão a céu aberto da cidade de Iguatu.

Em um primeiro momento, observo características de um tipo de expropriação, não diretamente com fins do capital, mas que ainda assim violenta os/as moradores/as do bairro da Chapadinha, tendo em vista que, em conversa informal gravada em áudio, Celia Cardoso, uma das mais antigas moradoras e por vezes, representante do bairro, relata que a Chapadinha existe há mais de cinquenta anos e é formada em sua maioria por pessoas vindas das cidades vizinhas e do bairro Vila Moura de Iguatu, bairro este que sofreu com enchentes do rio Jaguaribe.

A Chapadinha, por ser um lugar mais alto, atraiu os moradores que perderam suas casas na enchente. De acordo com Henrique de Melo Carneiro:

O Bairro Chapadinha possui sete ruas, que foram agrupadas em quatro estratos, com um total de 284 domicílios, assim distribuídos: (1) Rua Projetada (CE 082), a maior, rodovia que dá acesso ao vizinho município de Icó, com 152 domicílios. Como fator importante e bem visível da variabilidade apresentada no lugar, é nesta rua que se encontram os cidadãos mais abastados do bairro, bem como a maior quantidade de estabelecimentos comerciais e empreendimentos de maior porte, a escola do bairro, o PETI e o posto de saúde que funcionam no mesmo local. Fazendo parte desse estrato, também está a Rua F, sem moradores; (2) Rua Sul, com 43 domicílios, onde está localizado um templo da igreja católica; (3) Rua Cícero Vieira dos Santos e Travessa Cícero Santos, com 52 domicílios. Nestas ruas há pequenos mercantis e bares. (4) Rua Norte, com 37 domicílios, também conhecida como rua do arame, é a rua que apresenta o maior número de problemas, inclusive

concentrando a maior quantidade de famílias carentes. Deste estrato faz parte a Rua E, sem nenhum morador encontrado (Carneiro, 2011, p. 71).

A citação é da dissertação de mestrado no campo dos estudos sociais de Henrique de Melo Carneiro intitulada *Aspectos socio-ambientais da geração e gestão de resíduos sólidos em comunidades de baixa renda em Iguatu – estudo de caso do bairro Chapadinha* (2011), onde o pesquisador aponta como na época existia o Programa de Erradicação do Trabalho Infantil (Peti), uma política do Governo Federal e que foi posteriormente encerrada. Esse dado é alarmante, tendo em vista que esta era uma das únicas políticas públicas para amparo à infância e à juventude. A gestão municipal não mantém políticas e/ou projetos para essa parcela da população, que fica abandonada pelo poder público, sem quaisquer projetos ou programas de entretenimento, cuidados ou capacitação; com isso, muitos destes acabam indo trabalhar no lixão do bairro.

No lixão da cidade de Iguatu, é comum encontrar crianças trabalhando como catadoras. Esse é um tema um pouco difícil de se abordar na cena teatral, pois cada criança e/ou família que subsiste daqueles materiais tem uma história de vida muito distinta uma da outra, além das necessidades imediatas de subsistência. A facilidade de recair em um tipo de julgamento nesses momentos e violentar ainda mais aquela comunidade é perigosa. Então percebemos, enquanto coletivo, uma situação que dentro da cena poderia ser retratada, mas de forma mais simbólica do que didática propriamente. Optamos em não trazer o fato na dramaturgia escrita e utilizar a presença de muitos brinquedos encontrados no local enquanto “documentos de cena”.



Criança trabalhando
no lixão de Iguatu.
FONTE: acervo digital
da Companhia Ortaet.
FOTO: Daniel Macedo
(8 maio 2021).



Baile de casamento. Imagem do espetáculo *Chorume* (2022). As atrizes
Aldenir Martins e Betânia Lopes na cena do casamento. FONTE: acervo digital
do Centro Cultural do Cariri. FOTO: Zizome Gouveia (23 mar. 2024).

Apesar da latente desigualdade social no lixão da cidade de Iguatu, que aqui pode ser compreendido como arquivo vivo, há, por outro lado, uma busca dos/as próprios/as catadores/as por uma tentativa de organização para busca de direitos que são constantemente ceifados. Essa força pode ser percebida na criação no ano de 2007 da associação do bairro da Chapadinha. Em conversa com a artista-criadora do bairro Rosimeire da Silva, ex-presidenta da organização, ela nos relata que o coletivo hoje tem em torno de noventa sócios e foi criada tendo como principal finalidade a busca por direitos e maior igualdade social. Nas palavras de Rosimeire da Silva: “Buscamos melhorias para catadores e catadoras através de parcerias e ganhar conhecimento e reconhecimento para a nossa categoria, que é tão excluída pela sociedade”.

Um outro traço marcante na associação é a força de suas lideranças femininas: embora nem sempre mulheres ocuparam tais cargos, na maioria das vezes e principalmente nos últimos anos, o grupo tem sido presidido por elas, onde uma assume a presidência e as demais as apoiam com suas experiências. É de suma importância perceber como essa força organizacional tem partido das mulheres. Mas também é mais um sintoma para perceber como estas sofrem mais com a falta de formalidade e de direitos. Há necessidade de se organizar naquele espaço parte predominantemente das mulheres.

Em *Chorume* (2022), o protagonismo feminino é expresso para além da dramaturgia. Apenas as mulheres do lixão são representadas enquanto personagens dentro do espetáculo. As prerrogativas e reflexões das cenas são também elaboradas a partir das narrativas femininas por uma série de questões, mas principalmente pela qualidade e pela abertura durante os

anos de imersão da Companhia Ortaet naquele espaço. Posso apontar também o trabalho doméstico que ainda fica a cargo das mulheres quando chegam em casa, o que torna o nível de exploração mais elevado.

A ausência de terras, das propriedades e de emprego fez com que os/as catadores/as encontrassem no lixão da cidade de Iguatu, que tem seu início no ano de 1989, uma forma de subsistência com o trabalho de reciclagem, trabalho este bastante desgastante, pesado, mal remunerado e insalubre.

Há uma cooperação mútua que surge com a formação do bairro e se estende ao trabalho no lixão da cidade. Percebo como uma individualidade local e que pode ser entendida também de forma compensatória, o senso de comunidade. Ao pensar neste senso de comunidade, lembro dele sendo repetido inúmeras vezes pelas artistas-criadoras da Chapadinha: “A gente gosta de ajudar, de se ajudar quando alguém passa por um problema”; “com uma palavra, um conselho”; “quando não tem comida em casa”. Foram diversas frases como estas repetidas inúmeras vezes nas entrevistas e conversas. Um exemplo desse sentimento de comunidade e colaboração do povo para ações no próprio bairro pode ser notado no fato de que a igreja católica da Chapadinha foi erguida através do trabalho coletivo, com pagamento e mão de obra dos/as moradores/as. Neste sentido, o comportamento de ajudarem-se uns aos outros, mesmo com pouco, engaja, organiza, articula e fortalece o bairro.

Para Certeau, estes dois registros (sistemas),

Representa, no nível dos comportamentos, um compromisso pelo qual cada pessoa, renunciando à anarquia das pulsões individuais, contribui com sua cota para a vida coletiva, com

o fito de retirar daí benefícios simbólicos necessariamente protelados. Por este “preço a pagar” (saber “comportar-se”, ser “conveniente”), o usuário torna-se parceiro de um contrato social que ele se obriga a respeitar para que seja possível a vida cotidiana (Certeau, 2013, p. 37).

Dentro da Chapadinha, tivemos a oportunidade de comprovar isso durante as visitas para a montagem de *Chorume* (2022). A escuta ativa e a disponibilidade da maior parte dos/as moradores/as do bairro são latentes. No processo do espetáculo, essa colaboração em relação a todas as informações possíveis era uma constante e facilitava o processo de construção e organização dos “documentos de cena”.

Para Certeau (2013), dentro do bairro, o público e o privado não são antagônicos, mas complementam-se e por vezes misturam-se. As margens onde começa o privado da casa e termina o público do bairro são borradas. Na Chapadinha era perceptível essa relação quando observamos nas nossas visitas a ausência de cerimônia ao ir a uma casa, chamar um/a vizinho/a sem aviso prévio e até mesmo marcar sem antecedência uma conversa. Betânia Lopes conseguiu uma entrevista com Célia Cardoso em sua casa, praticamente de última hora.

Outro fato que fortalece essa questão foi que, no dia 19 de junho de 2022, realizamos um ensaio aberto e fomos pegar algumas pessoas na Chapadinha. Rosemeire da Silva, uma das artistas-criadoras locais foi pessoalmente à casa das que não estavam lá no momento marcado. Esse tipo de tranquilidade e acesso demonstra uma relação muito íntima entre as pessoas do bairro. Não se trata apenas de “um povo que gosta de ajudar”, mas que estabelece relações reais de afeto.

O bairro é um documento vivo que, por um processo de síntese, edição e releitura, cria forma na montagem do espetáculo *Chorume* (2022). Nesse sentido, o “teatro documentário” torna-se dentro da nossa experiência um campo muito eficaz, pois nos permite traçar cartografias possíveis a partir de sensações, observações, o encontro com o/a outro/a e a empatia que cresce através desses afetos.

Essa força motriz que movimenta a formação do bairro não é desvinculada da mesma força que direciona a organização da associação de catadores/as para busca de mais direitos. Uma força de subsistência, mas também de cuidado e de coletividade. Papel este protagonizado pelas mulheres, e não de hoje. Segundo Federici:

Eram as mulheres que, em geral, iniciavam e lideravam as revoltas por comida. Na França do século XVII, seis dos 31 motins por subsistência estudados por Ives-Marie Bercé foram perpetrados exclusivamente por mulheres. Nos demais, a presença feminina era tão manifesta que Bercé os chama de “motins de mulheres”. Ao comentar sobre esse fenômeno na Inglaterra do século XVIII, Sheila Rowbotham concluiu que as mulheres se destacaram nesse tipo de protesto por seu papel de cuidadoras de suas famílias (Federici, 2017, p. 156).

Dentro da Chapadinha e na associação de catadores, muito impressiona a organização deles/as por eles/as, sem nenhuma intervenção de fora do bairro ou formação política prévia, a não ser experiências esporádicas e bem pontuais nesse sentido, através de alguma instituição local. Estado e município não têm interesse nesse tipo de ação, pelo contrário, mas mantêm justamente na falta de organização as desigualdades.

Atualmente figura uma organização propriamente feminina no sindicato, também há mais mulheres que homens como presidentas da associação. Contudo, é necessário refletir um contraponto: apesar de haver um número equiparado entre associados de ambos os gêneros, é visível que há maior número de mulheres exercendo a profissão de catadores ativamente no lixão de Iguatu.

Constatamos também que parte dos homens têm empregos formais, o que nos faz pensar, a partir dos apontamentos de Federici, numa maior exclusão das mulheres do mercado de trabalho formal e assalariado ofertado naquela comunidade.

Há no espetáculo *Chorume* (2022), o seguinte texto:

RONALD: O lote de número quatro traz uma peça indispensável para uma cidade organizada, limpa e feliz. Uma catadora de materiais recicláveis. Quem daria o lance inicial pela catadora em exposição? **SILÊNCIO.** Ela é uma peça essencial para a realização de trabalhos insalubres e inusitados. Alguém, por gentileza, queira dar o lance inicial. **SILÊNCIO.** Como não obtivemos nenhuma proposta no tempo definido, aqui encerra o lote de número 4¹.

1 Manuscrito inédito de *Chorume*, com dramaturgia de Aldenir Martins e Cleilson Queiroz (2022, p. 360).

Com o texto, gostaríamos muito mais de indagar do que responder. Trazer uma resposta pronta para o que já está dado tornar-se-ia banal e ilustrativo. Estamos falando de um trabalho realizado debaixo de sol e chuva, em uma das cidades que figura entre as mais quentes do país. Um trabalho totalmente informal, sem direitos trabalhistas, sem qualquer tipo de seguro. Um tipo de ação que, pensando de forma positiva, quando muito desperta desejos filantrópicos no período do Natal por parte da sociedade civil.

O município e o estado, por sua vez, não estabelecem diálogos consistentes com esses/essas trabalhadores/as, seja sobre condições de trabalho, melhorias ou construção do aterro sanitário da cidade. O lixão de Iguatu, nesse sentido, torna-se um cartão-postal da desigualdade na cidade, mas é preciso aprofundar o debate percebendo e afirmando que ali tem gente, pessoas, histórias, narrativas, sensibilidade e muita humanidade. Enquanto grupo de teatro, esse tem se tornado nosso discurso.

Espaço privado: só tem o arroz e o feijão?

No espetáculo *Chorume* (2022), temos o seguinte texto que surgiu de um dos relatos de uma artista-criadora do bairro da Chapadinha. O texto foi interpretado pela atriz da Companhia Ortaet Betânia Lopes:

BETÂNIA: Um dia eu precisei vir trabalhar no lixão da cidade de Iguatu. Meu marido não gostou, me chamava de rapariga. Me dava macho. Tive que aguentar a violência do homem que eu amava. O que foi? A comida está sem sal? Desculpe, vou

ajeitar. Oi? Só tem arroz e feijão? E quem é que bota o sustento nessa casa, hein! Tá esperando o que para pegar seus panos de bunda e sair dessa casa. Cansei!!! Peguei ele e rebolei... Vai se embora, tampo ruim²!

A fala sintetiza mais uma camada do machismo estrutural no cotidiano daquele espaço. Percebemos avanços, como o fato de a organização de catadores ser presidida por mulheres, mas, ao depararmo-nos diretamente com os relatos, percebemos o quanto o machismo e a violência ainda encontram espaço dentro da casa de algumas delas.

Parte desses homens aguardam o sustento ser levado por mulheres naquela situação insalubre, além de acharem que a esposa deve ser uma empregada. Dentro das formações em teatro que fizemos com eles durante esses dois anos de imersão no bairro da Chapadinha, debatemos a igualdade entre os gêneros e a importância da luta feminista. Foram nesses momentos que homens e mulheres traziam alguns relatos importantes, pontuando que essas violências ainda existiam.

Nesse sentido, *Chorume* (2022) foi construído como um espetáculo feminista, protagonizado por mulheres, tendo as mulheres e a luta feminista como principal referência no contexto de consumo/descarte do lixo da cidade de Iguatu. A pauta feminista e os “documentos de cena” que corroboram para essa construção não apenas acrescentam camadas, mas fazem parte da gênese de construção dessa obra.

2 Manuscrito inédito de *Chorume*, com dramaturgia de Aldenir Martins e Cleilson Queiroz (2022, p. 357).

Ao refletir sobre o trabalho doméstico, Federici explana:

Longe de ser um resquício pré-capitalista, o trabalho doméstico não remunerado das mulheres tem sido um dos principais pilares da produção capitalista, ao ser o trabalho que produz a força de trabalho. Argumentamos ainda que nossa subordinação aos homens no capitalismo foi causada por nossa não remuneração, e não pela natureza “improdutiva” do trabalho doméstico, e que a dominação masculina é baseada no poder que o salário confere aos homens (Federici, 2017, p. 12).

Em alguns relatos, principalmente das catadoras que tinham maridos exercendo trabalhos formais, era visível o machismo estrutural e a não divisão de afazeres domésticos. Os casos que não eram extremos seguiam uma falsa ideia de que cabe à mulher o cuidado da casa e da família. O machismo estrutural é então copiado pelos filhos homens e reproduzido por gerações. A objetificação do corpo da mulher a desumaniza e faz com que até a família por vezes as veja como empregadas. Em casos mais drásticos, como pessoas que devem aguentar profunda violência, assédio, agressão e humilhação. Volto então a pensar sobre a acumulação primitiva, onde Federici percebe que é necessário refletir sobre a nova ordem patriarcal que se alicerça a partir da exclusão das mulheres do mercado de trabalho formal e de sua submissão aos homens (Federici, 2017). Essa lógica ainda se repete em muitas famílias do bairro da Chapadinha.

No espetáculo, a personagem individualmente consegue se desvencilhar da situação de opressão, expulsando o marido de casa. Em seguida, as três atrizes formam um coro, como um eco, uma voz coletiva que reafirma essa expulsão.

A dramaturgia de *Chorume* (2022) assume, então, um discurso feminista dentro do campo documental. É imprescindível citar que essa é uma marca presente no teatro contemporâneo, onde “documentos de cena” são utilizados como disparadores de situações feministas possíveis, criando outras narrativas que combatem o machismo e criticam o patriarcado.

É importante ressaltar que todas as narrativas das artistas-criadoras da Cchapadinha e das atrizes do espetáculo *Chorume* (2022), bem como os “documentos de cena” utilizados para construir essa narrativa, como uma boneca achada no lixão, com a cabeça separada do corpo, tinham por finalidade aludir a violências sistemáticas e constantes, que, infelizmente, muitas vezes desembocam em casos de feminicídio.



Uma peça é a parte de um todo – Foto de boneca encontrada no lixão de Iguatu dentro do espetáculo *Chorume*. FONTE: acervo digital do Sesc Petrolina. FOTO: André Amorim (24 ago. 2022).

O objeto é um documento do real, um “documento de cena”, mas se ressignifica constantemente e recria significados dentro da encenação. No “teatro documentário”, os documentos podem combinar-se no processo de montagem, como no caso citado, recriando e aprofundando leituras possíveis como “documentos de cena” a partir de fatos históricos.

O único caso de um corpo encontrado no lixão da cidade de Iguatu foi o corpo de uma mulher. O caso de violência noticiado na imprensa local e do Ceará foi o feminicídio de Keila Cibebe, jovem de 17 anos morta pelo namorado, Yaslan Moreira, de 20 anos. O crime ocorreu em 2013. Segundo os jornais noticiaram, Keila Cibebe foi morta a facadas e colocada em um saco de ração para cachorros, para logo após ser despejada no lixão.

Ela havia terminado o relacionamento, e ele a convidou para conversar. Ao chegar no local da conversa, a vítima foi assassinada pelo seu ex-namorado com o auxílio de um cúmplice. Yaslan, dias antes de cometer o crime, rondou a zona do lixão, demonstrando assim que o feminicídio foi premeditado.

O corpo da jovem Keila Cibebe foi achado por Cristiane de Moura, colaboradora desta pesquisa. A seguir, parte do seu relato: “Ela tava dentro de dois sacos, só que a metade do corpo estava fora. Eu dei fé por causa dos urubus, eles ficavam em cima pulando. Não picando ela, mas sim pulando em cima e sempre pulando. Eu ia pegar os sacos, mas quando eu dei fé, uma pessoa tava dentro. Eu fiquei doida, fiquei nervosa”³.

Cristiane de Moura demonstrou muita disponibilidade em contribuir e falar sobre o caso. Apesar de perceber que ela já havia contado aquela história diversas vezes, tive a sensação de

3 Entrevista de Cristiane de Moura concedida em 2021, na cidade de Iguatu.

que ainda ficava emotiva e chocada com o corpo que encontrou e a forma como foi colocado ali. Um corpo objetificado, um corpo transformado em coisa, em lixo.

As atrizes da Companhia Ortae de Teatro Aldenir Martins, Betânia Lopes e Carla Moraes participaram do processo de criação e encenação do *Chorume* (2022).

Vale refletir as relações entre mulheres e “documentos de cena” a partir de corpos e narrativas, sobre como atrizes da Companhia Ortaet de Teatro encontram-se com as catadoras (artistas-pesquisadoras da Chapadinha) e fortalecem uma ponte formada entre estes dois grupos de mulheres. Como ator, dramaturgo e ao mesmo tempo alguém que observa o processo, considere como cada exercício aponta o aprofundamento da pesquisa em artes cênicas que toma forma. A partir do processo criativo nos laboratórios, ensaios e exercícios para o espetáculo *Chorume* (2022), a atriz Carla Moraes produziu o seguinte texto:

Olho para a tela e vejo uma senhora de meia-idade que busca no lixo algo para reciclar. Encontra um corpo em decomposição, feminino, jovem, processado, embalado. Sinto nas costas sons de queixume, murmúrios. O chorume da família que foi se decompondo por quatro longos anos até o dia daquele julgamento. Chorume, necrochorume e necropolítica se misturam. Este homem julgado tentou ocultar a dor, reduzir a lixo e chorume esse corpo e esse corpo chorou, “por acaso”, chorou, chorume, e se denunciou em meio ao lixo, através das mãos da catadora que chocou, chorou, chorume⁴.

4 Manuscrito inédito de *Chorume*, com dramaturgia de Aldenir Martins e Cleilson Queiroz (2022, p. 14).

Primeiramente esse texto foi apresentado por Carla Morais como um exercício na sede da Companhia Ortaet. Em seguida, entrou na dramaturgia e o apresentamos duas vezes como resultado do laboratório Porto Iracema das Artes (2021).

Carla Morais, atriz, professora de teatro da Companhia Ortaet e artista-pesquisadora do projeto *Chorume*, participou do julgamento do Yaslan Moreira, réu confesso e ex-namorado de Keila Cíbele, no caso do seu feminicídio. Carla Morais relata:

Era novembro, o último júri no ano. Quando o caso aconteceu, acompanhei as notícias nos jornais, porém no dia do julgamento senti de perto a repercussão, o auditório lotado, a imprensa, a família, várias pessoas com camisetas estampadas com a foto da Keila e pedindo por justiça. Havia uma certa agitação incomum aos demais júris do ano, havia também uma tensão entre os jurados, dos 21 jurados ninguém queria participar, clamavam aos deuses que fossem azarentos no sorteio. Eu fui a sétima e última sorteada. Foram doze horas de julgamento, o primeiro depoimento foi o do legista que descreveu com riqueza de detalhes todas as violências físicas ocorridas. A prima depôs e relatou as últimas horas de vida da vítima, o acusado também, demonstrando frieza. O único registro em vídeo que foi exposto em telão foi o depoimento da catadora de materiais recicláveis que havia encontrado o corpo no lixão. Lembro bem das imagens... Estar como atriz-pesquisadora no processo do *Chorume* me fez acessar algumas memórias que inconscientemente havia deixado no esquecimento. Pude perceber o quão doloroso foi estar no julgamento a ponto de deletar tantas coisas. Talvez o fato do feminino, ser mulher e ver tantas violências sofridas por outra mulher tão

jovem que foi encontrada em meio ao lixo por outra mulher trabalhadora. Conhecer os detalhes do crime e julgar sem a sensação de justiça, por conta da maneira como funciona o sistema judiciário no país. Voltar ao elo de comprometimento e reparação com a memória de alguém que deixou um filho e uma família que a amava. Me ver como *Chorume*, como corpo feminino sem valor e fruto do prazer alheio masculino em diversas situações sociais em que sou exposta. Talvez falar da Keila seja uma maneira de dar-lhe voz, memória e me dar um pouco de consolo porque o luto também é nosso, quando ela morre nós morremos um pouco também. Estar no *Chorume* é um grande desafio de fúria, dor e prazer. De reinvenção⁵.

Esse triste acaso é uma das camadas de violência que vão sendo descobertas no decorrer do processo de montagem do espetáculo *Chorume* (2022). Carla Morais é minha colega de trabalho há pelo menos dez anos. Eu a vejo como uma mulher negra, feminista, independente e empoderada. No entanto, ela reconhece o choque de uma burocracia cruel sobre o óbvio, o caso incontestável de feminicídio. A escritora pós-estruturalista Judith Butler (2015) no livro *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade* ressalta que: “‘O sujeito’ é uma questão crucial para a política e particularmente para a política feminista, pois os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos por vias de práticas de exclusão que não ‘aparecem’, uma vez estabelecida a estrutura jurídica da política”

5 Relato de Carla Morais concedido em 12 de fevereiro de 2021, na cidade de Iguatu.

(Butler, 2015, p. 19). Nesse sentido, o que faz a Justiça agir de forma tão morosa e branda em um caso trágico como esse é uma questão que se apresenta.

A atriz aponta para a força política e a necessidade de abordar esse caso por meio do teatro. O cúmplice do ex-namorado de Keila no feminicídio segue solto. Yaslan Moreira também, pois, com a redução de dois terços da pena, já cumpriu o tempo devido na prisão. E segue morando em Iguatu. O perigo está à solta. Os políticos machistas estão à solta, o feminicídio só cresce, e o discurso patriarcal não é contestado dentro das diversas instituições de poder.

No julgamento, enquanto Yaslan mais uma vez falava em seu depoimento, as fotografias fantasmagóricas pulavam diante dos olhos de Carla Moraes. A espetacularização do feminicídio em nome da justiça e o corpo mais uma vez descartado. Carla Moraes é uma testemunha do julgamento do fato e reelabora essas memórias enquanto artista-pesquisadora do espetáculo, acrescentando a ele camadas autobiográficas imprescindíveis. O corpo de Keila Cibele, estático e sem vida na fotografia, é traduzido como boneca quebrada que aparece de formas distintas em cena.

Considerações finais

Por mais que tenhamos tido avanços no campo dos aterros sanitários, cidades como Iguatu e muitas outras Brasil adentro ainda mantêm a prática dos lixões a céu aberto e não estimulam políticas de coleta seletiva. Uma violência diária que poder público e sociedade civil fazem ao meio ambiente, principalmente ao

ar e ao solo, com queimadas de lixo que acontecem de forma espontânea, bem como com a poluição dos solos e lençóis freáticos pela produção de chorume.

A relação entre consumo e descarte dentro de todo esse processo de montagem do espetáculo *Chorume* (2022) extrapola a materialidade do lixo e desemboca nas metáforas do corpo feminino também objetificado e descartado. As taxas de feminicídio e violência contra a mulher no Brasil apontam que não é uma coincidência ou um caso isolado.

Nesse sentido, entre o privado e o público, percebe-se a necessidade da luta feminista, pois, ao passo que avançamos de um lado, com mulheres ocupando espaços de presidência de associação, se articulando e se ajudando, por outro, ainda continuamos com números alarmantes de feminicídio e de objetificação do corpo da mulher. É impossível pensar em uma sociedade justa e igualitária quando ainda figuramos em um dos países mais violentos para a mulher. Foi através da “genética teatral” enquanto método que inspira este percurso de escrita que pude alinhar todas essas temáticas durante a montagem/observação de *Chorume* (2022).

Essa violência, como bem pontuado por Federici (2017), serve e encontra eco no capitalismo e aumenta as desigualdades não apenas de classe, mas desarticula a própria classe pela violência de gênero. Dentro dessa realidade, durante os últimos anos, o espetáculo não traz respostas prontas, mas dispara o debate sobre essas camadas de desigualdade e propõe repensar a relação que o iguatense tem com aquele espaço.

REFERÊNCIAS

- A ESCOLA. *In*: PORTO Iracema das Artes. Fortaleza: Escola Porto Iracema das Artes, 2013.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARNEIRO, Henrique de Melo. *Aspectos socioambientais da geração e gestão de resíduos sólidos em comunidades de baixa renda em Iguatu-CE*: estudo de caso do bairro Chapadinha. 2011. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do Teatro do Real. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 33-44, 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074/o>.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano vol. 2: morar, cozinhar*. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERNANDES, Silvia. Performatividade e gênese da cena. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 404-419, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/38137>.
- GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma genética teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio/ago. 2013.

- Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/36374>.
- LOPES, Cleilson Queiroz. *Documentos de cena na experiência da Companhia Ortaet de Teatro: laboratório de teatro documentário para o espetáculo Chorume*. 2024. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2024.
- MARTIN, Carol. *Theatre of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- PROJETO Pedagógico Institucional da Escola Porto Iracema das Artes. Fortaleza: Porto Iracema das Artes, 2019. Disponível em: https://portoiracemadasartes.org.br/wp-content/uploads/2020/06/projeto_pedagogico_porto_iracema_idm.protegido.pdf. Acesso em: 15 ago. 2021.
- REGULAMENTO Teatro: ano letivo 20 — Laboratórios de Criação. Fortaleza: Porto Iracema das Artes, 2020. Disponível em: <http://www.portoiracemadasartes.org.br/wp-content/uploads/2020/02/regulamento-2020-teatro.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2021.
- REINELT, Janelle. The Promise of Documentary. In: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (ed.). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. [S. l.]: Springer, 2009.
- SOLER, Marcelo. *O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PLANTAR UMA PEÇA: A SEMENTE COMO RESISTÊNCIA DE UM USO NÃO CAPITALISTA DA TERRA

PATRÍCIA CRETTI

Amanhar a terra

Este texto trata de um processo de criação que surge a partir das provocações de Silvia Federici a respeito da história da mulher no surgimento do capitalismo — em ambos os livros *Calibã e a bruxa* (2017) e *O ponto zero da revolução* (2019), a autora trata de narrativas ocultas debaixo de camadas e camadas de histórias não reveladas. A começar pela história da divisão sexual do trabalho e das implicações disso numa estrutura social que não considera o trabalho doméstico assalariado até a compreensão de relações de afeto. O que se nota é que, independentemente da abordagem temática que se escolha, as relações com a terra estão sempre presentes, seja em seus usos e formas de manuseio, seja em estratégias de invasão e apropriação, seja na mesma lógica usada no trato com a terra que se replica no corpo da mulher. É, portanto, sobre a narrativa da terra que quero tratar aqui.

Quando Federici se volta, em *Calibã e a bruxa*, para a transição do feudalismo para o capitalismo, é na expropriação de terras que ela encontra bases materiais para a consolidação de uma contínua história de invenção de formas de exploração capitalistas. Sob a perspectiva da mulher, a alienação da terra implicou relações de poder desniveladas e homens que passaram a reivindicar seus corpos como território no lugar da terra perdida e seu útero como terreno fértil para uma reprodução não paga, mas sempre necessária para a mão de obra capitalista. É essa profunda transformação de perspectiva que vai se desdobrando em várias formas de exploração, em que a principal afetada é sempre a mulher. A inversão radical de valores e de pressupostos que Federici faz em sua varredura pela história da acumulação primitiva vai desde a história da exploração da terra até a caça às bruxas — evento também desnudado e revelado como um terreno do imaginário coletivo ocupado de maneira misógina e errônea.

É esse imaginário que reivindico aqui como território para pensar uma narrativa teatral que subverta essas imagens de exploração das quais trata Silvia Federici. Para dialogar com a autora e pensar numa metodologia poética, utilizo os conceitos da escritora de ficção científica Ursula Le Guin em seu livro *A teoria da bolsa da ficção* (2021). Nele, Le Guin pensa o mundo a partir de uma narrativa de origem que parta da simbologia das coisas de guardar, “uma folha uma cabaça uma concha uma rede uma mochila uma sacola uma cesta uma garrafa um pote uma caixa um frasco. Um contentor. Um recipiente” (2021, p. 19). Esses símbolos são evocados como verdadeiros constituidores de mundo na medida em que os primeiros seres do planeta viviam primordialmente da colheita e não da caça. Eram seres que carregavam.

A importância de uma narrativa bolseira

Federici (2019, p. 279) afirma que “as mulheres são as agricultoras de subsistência do planeta”, são elas as responsáveis por manter viva a tradição de um cultivo da terra que privilegia a produção para uso próprio e não comercial. São elas as guardiãs, seja da tradição, seja da luta, seja das sementes. As bolseiras do mundo. É por isso que escolho criar uma poética a partir da imagem de duas mulheres “bolseiras”, pensando na simbologia de uma narrativa que carrega coisas. Essas mulheres fazem alusão aos diversos exemplos de luta coletiva que acontecem no mundo, alguns deles exemplificados em *O ponto zero da revolução*, onde Federici constrói imagens de resistência baseadas em exemplos vivos espalhados pelos continentes — jardins urbanos comestíveis, mulheres nuas em zonas petrolíferas, mulheres abraçadas em árvores, guardiãs de sementes de mostarda —, um imaginário de resistência coletiva que evoca uma narrativa bolseira, de mulheres carregando possibilidades de futuro e usando a terra para subverter o capitalismo.

Mediante a defesa da agricultura de subsistência, o acesso comunal à terra e a oposição à expropriação da terra, as mulheres estão construindo internacionalmente o caminho para uma nova sociedade não exploradora, na qual a ameaça da fome e da devastação ecológica desaparecerá (Federici, 2019, p. 277).

É também fazendo alusão ao imaginário da bruxa como uma mulher agricultora, guardiã de sementes, contadora

de histórias e que conhece as propriedades das plantas que alimento a criação dessa narrativa bolseira. Para além do imaginário europeu da bruxa, uso aqui a imagem desconstruída por Federici (2017, p. 24) da mulher “enquanto encarnação de sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher *obeah* que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos à rebelião”. São essas mulheres as narradoras bolseiras dessa criação poética. Uma perspectiva relacionada diretamente com o pensamento indígena dos anciãos detentores de narrativas, que “são os contadores de histórias, os que ensinam as medicinas, a arte, os fundamentos de tudo que é relevante para ter uma boa vida”, afirma Ailton Krenak (2022, p. 117). O poder da narrativa é destacado também por Le Guin (2021, p. 17) quando afirma que não foi a ação da caça e do caçador que encantou o público: “Foi a estória”.

Uma narrativa bolseira, seria, portanto, as fabulações que estão conectadas à terra, às mulheres e às sementes. Uma construção que tenha como princípio um movimento circular, não linear e progressivo — uma estória das sementes, carregadas por mulheres, que carregam por sua vez outras mulheres, que também carregam sementes em seus bolsos. É pelas mãos dessas mulheres agricultoras, bruxas, contadoras de histórias que penso este ensaio, como uma forma de amansar a terra, não com ferramentas de pontas rígidas e afiadas, mas com as próprias mãos, na intenção de encontrar imagens e símbolos que aparecem na história do capitalismo que possam ser transpostos por outros imaginários de sementes. A semente como símbolo de recipiente primordial que se opõe às técnicas de extração do capitalismo.

A relação das mulheres e da terra

A terra e as relações que se desdobram a partir dela em conceitos de “propriedade privada”, seja do corpo de outros seres ou das mulheres, norteia boa parte das estruturas de poder. Silvia Federici transita por essa questão, entendendo que o início da acumulação primitiva e a transição do feudalismo para o capitalismo se dá principalmente pela expropriação de terras. Essas expropriações são a base fundante das estratégias capitalistas, reveladas de diferentes formas, mas, todas elas, tendo como princípio a expulsão, não por vontade própria, do trabalhador de sua terra.

A privação da população ao acesso direto aos meios de reprodução e de subsistências, que se dá ainda na Idade Média, é o esteio de como as relações de poder são instauradas nesse sistema econômico e de como são continuamente reinventadas em novos sistemas de exploração. É a partir da terra que surgem lutas e resistências, não à toa Federici localiza, desde a luta antifeudal, movimentos construídos por mulheres que idealizavam uma volta à vida comunal.

A relação com a terra na história europeia da Idade Média não era ideal, já que o sistema feudal estava limitado pelas relações de poder do senhor e dos trabalhadores, mas, permitia, ao menos, o acesso a recursos e uma organização de comunidade que incluía rituais, festejos e políticas de uso de espaços em comum — espaços esses que serão reivindicados nos dias de hoje no conceito de “comuns”. Os chamados “espaços comunais” permitiam aos camponeses criar formas de autonomia econômica e práticas que geravam o sentimento de comunidade e solidariedade.

Os “espaços comunais” eram tão importantes na economia política e nas lutas da população rural medieval que sua memória ainda aviva nossa imaginação, projetando a visão de um mundo em que os bens podem ser compartilhados e a solidariedade, em vez de autoengrandecimento, pode ser o fundamento das relações sociais (Federici, 2017, p. 50).

O uso comunal da terra, organizado no campesinato, dava às pessoas a possibilidade de estabelecer relações que passavam pelo contato direto com a terra, estabelecendo funções sociais a ela. Há um entrelaçamento entre mulheres e homens com a terra que evoca a noção de território como gerador de cultura e sociabilidade. A mulher aparece novamente aqui como centro dessa instância coletiva que se instaura a partir do uso dos espaços. É também a mulher a principal afetada com a perda dessas terras. A importância desses espaços comunais, para as mulheres, passava pela construção de relações que se desdobraram, mais para a frente, em formas de resistência. Ali elas podiam conversar, trocar informações, participar de festejos e jogos, o que cria uma noção de comunidade, algo que a autora chama de “relações de cooperação” que existiam no vilarejo feudal. Além disso, era possível ter uma pequena autonomia diante da produção de sua própria alimentação, o que mudou radicalmente com a privatização das terras, gerando empobrecimento e fome por parte dos camponeses, diante de uma produção agrícola que privilegiava exportação e acúmulo.

Em contraponto aos usos coletivos da terra se iniciam, na Inglaterra do século XV, os cercamentos — um marco importante para as noções de privatização que se estabelecem até hoje. Os cercamentos tinham a função de delimitar o espaço,

restringir o uso e acabar com a colaboração coletiva. Aliados à guerra e à reforma religiosa, os cercamentos eram mais uma estratégia de dar fim a uma perspectiva de relação com a terra. Não por acaso, mais uma vez, o símbolo aqui é a cerca como estaca, objeto pontiagudo, que perfura e é usado principalmente para separar. Os três símbolos narrativos de poder operam pela mesma lógica — a lança, a cruz e a cerca —, elementos de arestas pontiagudas que podem perfurar; é o mesmo signo das hastes adornadas por bandeiras que foram fincadas em terras alheias “conquistadas” pelas Cruzadas, replicado mais tarde nas expansões coloniais do continente americano. Símbolos que se assemelham também às noções de falo reproduzidas pelo patriarcado, que estabelece poder a partir da penetração, e não a partir da relação.

Seja na terra ou no corpo, esse imaginário da violência é reforçado cada vez mais na Europa no final do século XV, com as estratégias usadas na expansão colonial. É a partir de uma perspectiva de mundo que passa pelo entendimento do indivíduo antes do coletivo que as noções de privatização de terra passam por todos os setores da vida social, como afirma Federici (2017, p. 138): “a reprodução dos trabalhadores passou do campo aberto para o lar, da comunidade para a família, do espaço público (a terra comunal, a Igreja) para o privado”.

As *plantations* reforçavam de maneira indelével a lógica exploratória — usufruir o máximo da terra no mínimo de tempo aplicado a partir de uma exploração escravagista humana. A mentalidade colonizada de uma religiosidade que pregava apenas um deus é transposta para a terra na forma da monocultura. No lugar de uma agricultura diversa instala-se um sistema de empobrecimento do solo e máxima rotatividade

de produção e colheita de um mesmo alimento. O método escravagista de arrancar pessoas de seus territórios é replicado no solo — arrancando a vegetação nativa para dar lugar a uma plantação que esgota os nutrientes do solo — como afirma Vandana Shiva (2003, p. 17): “As monoculturas ocupam primeiro a mente e depois são transferidas para o solo”. A estratégia colonial é nítida até em seu padrão de plantação: a cana-de-açúcar, a planta que produz uma das principais culturas agrícolas do Brasil não é nativa do país, assim como também não eram as pessoas escravizadas nas *plantations*.

O entendimento de monocultura obedece à lógica do acúmulo que pertence à narrativa de escassez inventada pelo capitalismo. Como afirma Federici (2017, p. 206), a “taxa de acumulação das plantações de cana brasileira era tão alta que, a cada dois anos, as fazendas duplicavam a sua capacidade”. É preciso que haja escassez para que se justifique uma expansão de acúmulo. A narrativa de uma árvore, por exemplo, obedece a uma lógica de abundância quando esta vai dar frutos. Da mesma forma, uma terra bem trabalhada e diversificada. Diferentemente da narrativa propagada de que a comercialização da agricultura aumentaria a quantidade de alimentos na Europa do século XVI, o que se viu foi o empobrecimento da alimentação por parte dos trabalhadores e a fome.

Esse é o poder das narrativas — as mesmas que reforçaram cada estratégia usada a favor do capitalismo. A narrativa da eficiência da produtividade agrícola nas monoculturas, a narrativa das terras comunais como lugar de preguiça e de desordem, a narrativa dos cercamentos de terra que se repetiam em discursos de uma suposta modernidade, sob a justificativa de formas mais eficientes de lidar com a terra. A narrativa

de mulheres demonizadas pela Inquisição. Tudo em nome de um pressuposto progresso, acelerado na forma de um tempo metaforizado, mais uma vez, no símbolo de um relógio de ponteiros afiados — que finca também sobre os trabalhadores sua lógica de mundo, alienado do tempo da terra, das estações e dos ciclos lunares. É dessa narrativa contorcida da qual fala Le Guin (2021, p. 17) quando diz que “os caçadores de mamutes ocupam espetacularmente as paredes das cavernas e as mentes, mas o que realmente fizemos para nos manter vivos e de barriga cheia foi coletar sementes, raízes, brotos, rebentos, folhas, nozes, bagas, frutos e grãos”.

São a esses símbolos que quero me opor aqui com a narrativa das sementes. Uma semente que no método da agricultura de subsistência exige um manejo prévio do solo, uma relação com a terra completamente diferente da relação das sementes sintéticas — criadas em laboratório para agilizar a demanda da produção em larga escala e a padronização de uma produção.

A semente como ato revolucionário

Tal qual um aparato tecnológico extremamente avançado, uma semente carrega em seu interior estratégias de proteção para sua germinação chamadas de dormência. A evolução das sementes permite que, mesmo em estado de dormência, elas se relacionem com seu bioma, se adequando às suas características. Uma estratégia de dormência é um ato de resistência — quando o solo não está adequado para aquela semente, ela se resguarda em estado de vigilância para que possa sobreviver. Ao contrário do que o nome pode sugerir, uma semente em dormência não recai em

sono profundo, mas está atenta aos sinais do ambiente em que está inserida: condições de temperatura do solo, de umidade, incidência de luz e textura da terra. Essa é uma “tecnologia ancestral”, subvertendo a palavra tecnologia para saberes que se voltam para a terra, os “saberes ancestrais” dos quais Krenak (2022) fala.

Essa dimensão narrativa poderosa que atravessa milhares de anos está em disputa constante — não à toa as sementes estão sempre sendo cooptadas pela produção de mercado e por grandes empresas, para serem usadas como mecanismo de produção em larga escala, controle, domínio da alimentação e dos corpos.

Suas informações genéticas guardam histórias, histórias que estão sendo apropriadas. Se no passado a expropriação de terra se dava pelos cercamentos e arrendamentos de terra, hoje os “novos cercamentos”, aferidos por Federici (2019) como mecanismos que se repetem em novas estratégias de apropriação do capitalismo, incluem todas as dimensões da vida social. Inclusive a linguagem, a cultura e os bens comuns, antes entendidos como pertencentes à humanidade, tal como água, florestas, ar. Os chamados “comuns” são cooptados não só fisicamente mas também por meio de narrativas de conservação por parte de grandes órgãos. Volto às sementes, compreendendo-as sob essa dimensão dos comuns — um bem comum de interesse da humanidade, apropriado pelo mercado e pelos discursos de progresso e tecnologia —, não a tecnologia ancestral da qual falamos aqui.

Se por um lado são usadas a favor da produção do mercado — a exemplo disso cito a sintetização da semente de cana-de-açúcar que já está em produção e tem como objetivo

a maior produtividade dos canaviais —, por outro lado, as sementes entendidas como comuns sob a perspectiva feminista revelam formas de resistência às imposições capitalistas. Se na Índia Vandana Shiva lidera movimentos de luta contra o colonialismo na preservação de sementes primitivas, no Brasil vemos isso acontecer com a difusão dos festivais regionais de sementes crioulas organizado por pequenos agricultores e impulsionado pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

É sobre essa semente crioula, que chamo de sementes selvagens nessa narrativa bolseira, que quero fazer distinção aqui. As sementes passaram por um processo de colonização conjuntamente com suas populações, as estratégias de regulação dos corpos e de sua procriação foram inferidas também à terra em forma de sementes geneticamente modificadas, de adubos artificiais, pesticidas e tantas outras formas de padronagem — natureza e mulher, ambas doutrinadas a serviço de um projeto capitalista. As sementes crioulas são o reverso dessas estratégias: elas se referem às variedades de sementes que podem ser adquiridas através da multiplicação de grãos, raízes e plantas feitas por manipulação tradicional e que se dão, principalmente, pela troca e pelos compartilhamentos entre pequenos agricultores. Nesse sentido, as sementes se aliam à perspectiva de mulheres selvagens elencadas por Federici (2017) como aquelas que não são investidas de relações de poder.

As sementes selvagens são um lugar de receptáculo mágico. Esse mesmo adormecido na caça às bruxas e na radicalidade de um pensamento racional que dissecou o corpo e a natureza desinvestindo-os de poder.

Plantar uma peça

[...] todos já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas, sobre as coisas para esmagar e espetar e bater, as longas coisas duras, mas ainda não ouvimos nada sobre a coisa em que se põem coisas dentro, sobre o recipiente para a coisa recebida. Essa é uma estória nova. Isso é novidade (Le Guin, 2021, p. 19).

Decidi começar este processo criativo pelo verbo plantar; primeiro porque tratamos aqui de processo e não de algo pronto, é uma peça que está acontecendo, no tempo do gerúndio, e o ato de plantar não necessariamente resulta em colheita. A ele somam-se compreensões de resistência do teatro como um lugar de acesso comunal. Como pensar então uma peça que parta da narrativa da terra e que revele a relação intrínseca das mulheres com a produção agrícola de subsistência e com as tentativas de criar uma realidade anticapitalista? Coloco abaixo um broto de peça — apenas um fragmento que elucidava o que tem sido essa construção criativa em processo. Termino também com esse broto, ainda sem germinar por completo, quase como uma deriva, pensando que o próprio fim desse texto se dá como semente.

O processo metodológico poético usado aqui foi transfigurar os conceitos teóricos elucidados em símbolos bolseiros, inspirados por *A teoria da bolsa da ficção*, de Le Guin. Primeiro na escolha de duas personagens mulheres que carregam coisas, que fazem concha com as mãos e se relacionam com a terra, que são bolseiras desde sua concepção de figurino até sua construção narrativa — elas segredam coisas para a terra, carregam não só coisas mas mistérios. Essas imagens aparecem a todo tempo na

construção inicial da dramaturgia criando a narrativa original que reforça a imagem de seres/coisas que carregam: rios, planeta, terra. A essas imagens sobrepõem-se os símbolos das estacas, das coisas pontiagudas que vão criando um outro tipo de lógica narrativa, elucidada por um outro jogo que se estabelece, mas que vai sendo invertido pelas personagens que criam estratégias mesmo diante dos limites impostos. A partir da relação entre as duas e seu vínculo com a terra criam-se frestas possíveis para viver numa lógica que agora é demarcada por estacas pontiagudas.

Um broto

Duas mulheres bolseiras estão em cena — suas roupas são cheias de bolsos. Elas possuem panos amarrados ao redor do corpo que servem também como sacos de carregar. Elas estão sempre tirando coisas de seus bolsos e coletando outras coisas.

As mulheres bolseiras fazem concha com as mãos e contam segredos uma para a outra. Elas sussurram para as mãos e com as mãos. Sentam-se e sussurram para a terra.

BOLSEIRA O. — Você guarda um segredo? — *elas perguntam repetidas vezes para as pessoas, para a terra, para as mãos e uma para as outras.*

BOLSEIRA B. — Eu guardo um segredo, e você?

BOLSEIRA O. — Ah, eu guardo segredo muito bem! Silêncio...

BOLSEIRA B. — Eu guardo um segredo, e você?

BOLSEIRA O. — A terra também tem um segredo.

Essa cena acontece como uma dança — depois de sussurrar para a terra elas começam a dançar de uma forma ritmada, com os pés descalços

dando pequenas batidas na terra em alguns lugares determinados. Então um jogo se inicia, e elas começam a dançar juntas.

BOLSEIRA O. — Eu carrego um planeta... que carrega o quê?

BOLSEIRA B. — Que carrega florestas... que carrega o quê?

BOLSEIRA O. — Que carrega rios!

BOLSEIRA B. — Que carrega peixes

BOLSEIRA O. — Que carregam plânctons, que carregam vegetais, que carregam planetas inteiros!

BOLSEIRA B. — Que carregam gentes.

BOLSEIRA O. — Que carregam palavras.

BOLSEIRA B. — P E I X E.

BOLSEIRA O. — PÃO.

BOLSEIRA B. — P E D R A. G R Ã O. P E Q U E N O.

BOLSEIRA O. — PÉS. PÉS PEQUENOS. PÉS GRANDES.

BOLSEIRA B. — PASSOS.

BOLSEIRA O. — TERRA. Terra que também carrega muita coisa. Minhoca.

BOLSEIRA B. — Meleca?

BOLSEIRA O. — Minerais!

BOLSEIRA B. — Mandioca. Milho. Mostarda. MANJERICÃO. Margarida. Menta. Morango. Maracujá.

BOLSEIRA O. — Mãos!

As duas mulheres bolseiras curvam-se para a terra e começam a acariciá-la. Fazem movimentos com as mãos e com o corpo que sugerem as seguintes ações: fazer carinho na terra. Sovar a massa de pão. Fazer coceguinhas na terra. Fazer castelos de areia.

Começam a cantar uma música, levantam-se e pegam sementes de seus bolsos como se estivessem pegando tesouros. Cochicham com as sementes novamente e com a terra e colocam as sementes na terra.

BOLSEIRA O. — Agora.... esperar!

BOLSEIRA B. — Trançar os cabelos!

BOLSEIRA O. — Pular amarelinha... brincar com eles!

Surgem de fora, rolando para perto das bolseiras, alguns pedaços de estaca.

BOLSEIRA O. — Isto estava guardado com você?

BOLSEIRA B. — Comigo, não, estava com você?

BOLSEIRA O. — Comigo, não, estava com você?

As duas mulheres bolseiras começam a brincar com as estacas e fazem símbolos com elas que sugerem coisas, logo em seguida os desmontam rindo muito (símbolos como cruz, arma, espada) — ao mesmo tempo uma música vai mudando o tom, elas viram-se de costas revezando-se como se transformassem-se em outra pessoa — quando estão de costas é como se fossem outra pessoa e colocam as estacas como cercas separando o território. A que está de costas sempre pergunta apontando o dedo, e a que está de frente responde a frase abaixo e aponta o dedo também, repetindo-a até formar uma coreografia e um cercamento.

BOLSEIRA O. — Isto estava guardado com você?

BOLSEIRA B. — Comigo, não, estava com você?

BOLSEIRA O. — Comigo, não, estava guardado com você?

Uma cerca se forma dividindo o território das duas mulheres bolseiras ao meio.

BOLSEIRA O. — Uma cerca!

BOLSEIRA B. — Ah, já sei! Eu carrego uma cerca, que carrega o quê?

BOLSEIRA O. — ... Carrega o quê?

BOLSEIRA B. — ... Carrega o quê?

Elas olham a cerca de cima a baixo mexendo nela e procurando algo que a cerca carrega. Começam a cantar a mesma música que cantaram anteriormente e a tirar coisas dos bolsos que penduram nas cercas, decorando-a. Elas levantam-se e pegam sementes de seus bolsos como se estivessem pegando tesouros. Cochicham com as sementes novamente e com a terra e trocam as sementes uma com a outra. Mas agora cada uma está de um lado, e por isso são impedidas pela cerca de ultrapassar uma para o lado da outra. Elas iniciam um jogo de construir outras coisas com as estacas. Elas mudam as estacas de lugar enquanto vão fazendo o jogo de palavras, mas sempre cada uma de um lado.

BOLSEIRA O. — Uma cerca.

BOLSEIRA B. — ... Uma porta!

BOLSEIRA O. — J a n e l a!!

BOLSEIRA B. — Uma casa!

BOLSEIRA O. — Um castelo!

Elas começam a fazer os mesmos gestos com as mãos que fizeram anteriormente de acariciar, sovar, fazer castelinhos, mas agora não na terra — os gestos são feitos no ar. Cada uma permanece do seu lado da cerca.

BOLSEIRA O. — Hum... cheiro de...

BOLSEIRA B. — Bolo.

BOLSEIRA O. — De fubá?

BOLSEIRA B. — Sim...vem me visitar?

BOLSEIRA O. — Mas como?

Bolseira B aponta para a janela.

BOLSEIRA O. — Tem café aí?

As duas mulheres bolseiras vão para a janela e começam a fofocar e trocar ingredientes, fazendo uma receita juntas.

REFERÊNCIAS

- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LE GUIN, Ursula. *A teoria da bolsa da ficção*. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- SHIVA, Vandana. *Monoculturas da mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia*. Tradução de Abreu Azevedo. São Paulo: Gaia, 2003.

PARTE 6

DRAMATURGIA

FENDAS: **DEIXA CRESCER UMA FLOR** **NO TOPO DA CABEÇA**

MARINA BENTO

MARIANA CORALE

PAULA MANOEL

Introdução

A Companhia Bruta Flor, grupo de teatro com perspectiva feminista de criação, realizou, desde 2021, experimentos cênicos e ensaios até chegar à experiência de uma escrita dramática coletiva. Para este trabalho, convidou, em setembro de 2022, a diretora Mariana Corale. O período de escrita aconteceu no segundo semestre de 2023, quando Marina Bento, (cofundadora da companhia, em pós-doutorado em Artes Cênicas pela Udesc, Mariana Corale (doutoranda no mesmo programa), ambas integrantes do grupo de pesquisa Imagens Políticas, e Paula Manoel (também cofundadora do grupo) reuniram-se no laboratório de escritas teatrais do programa de extensão Encontro com o Dramaturgo, coordenado pelo professor Stephan Baumgartel e assistido por Thiago Dominoni. A dramaturgia coletiva e inédita consolidou-se de forma imagética e fabular, lidando com distintas temporalidades e tendo como estrutura cenográfica uma árvore e um tecido acrobático.

As leituras das obras de Silvia Federici foram importantes para pensar as estratégias dramatúrgicas para a escrita da peça, especialmente com *Mulheres e caça às bruxas* (2019), *Calibã e a bruxa* (2017) e *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns* (2022). O ponto de partida foi a figura da bruxa como campo de batalha, que nos interessou na pesquisa e experimentação. O depoimento da professora e filósofa, feito em visita à Boitempo Editorial, traduzido por Artur Renzo e publicado no site da editora, despertou-nos para uma provocação, quase uma espécie de convocação:

[...] a coisa mais importante que as feministas podem fazer hoje é não apenas abraçar esse conceito, mas também aprender mais e conhecer mais a verdadeira história das mulheres que de fato foram acusadas, presas, perseguidas e assassinadas de forma tão brutal. A bruxa não deve ser tratada simplesmente como uma imagem descolada. É uma figura que podemos recuperar para a luta, mas sem torná-la uma lenda (Federici, 2019b).

A análise que a autora faz do capitalismo e das relações entre o trabalho assalariado e o trabalho reprodutivo revela uma crítica em que o corpo das mulheres é a última fronteira da exploração capitalista. Essa reflexão é força motriz para a peça teatral que veio a se chamar *Fendas: deixa crescer uma flor no topo da cabeça*. Federici também traz uma nova leitura para a teoria marxista de acumulação primitiva, examinando as mudanças introduzidas na posição social das mulheres e na força de trabalho, mostrando como a construção histórica de papéis de gênero foi fundamental para o desenvolvimento do sistema capitalista, realizando um complemento e um olhar às questões de gênero em relação a Karl Marx:

Entre esses fenômenos estão: i) o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho; ii) a construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens; iii) a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores (Federici, 2017, p. 26).

Em nossa dramaturgia, que traz um resgate histórico um pouco anterior a esse momento, apresentamos e narramos sobre mulheres brasileiras pouco conhecidas, figuras históricas, abolicionistas, de outros séculos, que quebraram paradigmas com suas ações. Algumas delas são: a marisqueira baiana Maria Felipa; a revolucionária cearense Bárbara de Alencar; a líder indígena cearense e primeira mulher cacique Maria de Lourdes da Conceição Alves; e a educadora potiguar Nísia Floresta Brasileira Augusta. Todas elas promoveram avanços para as mulheres, e é nelas que nos apoiamos para contar nossa história. Outras mulheres comuns e as que estão no público são chamadas, pois são elas que, na atualidade, travam uma guerra diária pela sobrevivência.

Em *Fendas: deixa crescer uma flor no topo da cabeça*, o território é entendido não apenas na sua dimensão pragmática, de direito à terra, como local de moradia e subsistência, mas também na dimensão metafórica, principalmente no que tange à autonomia de ação das mulheres por um mundo dos comuns (Federici, 2022). Neste sentido, a questão basilar sobre os cercamentos da terra, realizado com o advento do capitalismo, dialoga na busca por uma propriedade comunitária e pela autonomia de espaço que Joana insiste em evocar. Joana,

uma andarilha, é a responsável por abrir “fendas” no sistema; ela tem a ajuda de um anjo (figura em diálogo com as teses sobre o conceito de história, de Walter Benjamin), que metaforicamente a empurra para frente, para agir sem medo. A cultura patriarcal denunciada usou fantasmagorias e fantasias para justificar inúmeras violências e condenações de mulheres que não aceitaram cumprir um papel que as colocava como meras reprodutoras e objetos de acumulação capitalista para os homens. A luta histórica de muitas mulheres para ocupar um espaço na sociedade cria as fissuras de resignificação de papéis de gênero, corrói as bases do capitalismo e, por isso, é tão temida, pois caminha em um presente mais recente em direção à equidade salarial, ao direito ao estudo, ao divórcio e ao voto e tantas outras conquistas. *Fendas: deixa crescer uma flor no topo da cabeça* convida o público a seguir abrindo fendas em direção a um mundo mais igualitário, por meio da resistência, da subversão, do cuidado e do poder de criação e, nesta caminhada, “deixar crescer uma flor no topo da cabeça”.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. São Paulo: Elefante, 2022.
- FEDERICI, Silvia. Silvia Federici: a imagem da bruxa está no centro de uma batalha. *Blog da Boitempo*, 31 out. 2019b. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2019/10/31/silvia-federici-a-imagem-da-bruxa-esta-no-centro-de-uma-batalha/>. Acesso em: 20 maio 2025.

Fendas: deixa crescer uma flor no topo da cabeça

MARINA BENTO

MARIANA CORALE

PAULA MANOEL

Personagens:

1. Joana (uma andarilha).
2. Um anjo (assemelha-se a um anjo barroco: meio anjo, meio diabo).
3. Uma musicista que canta as músicas, toca instrumentos e coloca os efeitos sonoros.

(A peça se passa embaixo de uma árvore, onde se pendura um tecido acrobático. Ao lado dela, estão caixas que serão transformadas em diferentes objetos ao longo do espetáculo)

CENA 1 – PRÓLOGO

Mariana Corale

(Joana vem caminhando de longe e se aproxima do espaço onde está o público, no entorno da árvore. No alto do tecido, o anjo dorme dentro de um casulo)

JOANA: Saí do âmago e outros saíram de mim, irriguei a terra, criei montanhas e corredores de rios. Estou aqui. Das histórias que ouvi uma me chama a atenção, lá do chão do México vi nascer o coletivo, as mulheres com armas em punho, pelos seus. Nunca atirar: só defender. Das histórias de lá nos guiamos neste território, nesta terra, quem está preparada? *(Cutuca o anjo para acordá-lo)* Agora é hora de vocês virem com a gente.

(Todas cantam parte 1 de “Deixa brotar”¹)

1 Música e trilha original inédita compostas para o espetáculo por Yalis Barrett Drummond.

PARTE 1

*Deixa brotar, deixa crescer
No topo da cabeça uma flor
Deixa brotar, deixa crescer
No topo da cabeça uma flor*

PARTE 2

*Mulher, vem abrir fendas
Mulher, vá pro afronte
Mulher, segue sua trilha
Se lance no horizonte
Mulher é criação
No ventre e na união
Mulher é a semente
Pra plantar revolução*

PARTE 3

*Sonha, cria, brota, filha
Sonha, cria, brota, flor
Sonha, cria, brota, filha
Sonha, cria, brota flor*

JOANA: Venham, sentem-se, larguem as telas, seus plásticos, suas bugigangas e olhos abertos! Atenção e troca. É o início e o fim, e no meio da curva nosso encontro.

(Atriz pega um saco com um líquido vermelho que remete a sangue e derrama no chão)

Companheira, me ajuda a verter o sangue? A peça vai começar, e todos estão convidados a entender o corpo que incha, que abriga, ou aquele que acolhe e adota.

(Para o público) Atentar para a banalidade do mal e a radicalidade do bem.

Cante!

(O anjo canta uma música)

O último pássaro precisa acasalar.

ANJO: Sinto daqui as pedras em sua mobilidade agitada. Lavem os livros dos poetas. O livro das bruxas e as mandiocas. Esta ilha está em guerra. A Comcap é nossa. Os tucanos e as araras querem expulsar essa gente que se diz gente. Ainda são? Deixem sair a ilha americanizada. *(Comenta com o público)* Tem Bob's no Mercado.

(O anjo ri)

Sou o anjo da ressurreição da vida. Do chorinho das meninas. Sábado a ilha é festa. Cuidado com o Vignes, ele vai bater a foto do beijo de vocês, aí já era, vai ter que mandar o outro pastar... hahaha. Jurerê Mirim, do índio e do dragão. Antonieta de Barros era mulher brava, andava a vagar ali no Instituto de Educação, e... na ponte Hercílio Luz, quanto dinheiro foi embora? Hahaha... é tanta gente trouxa. Vai acabar tudo, o mar, a lagoa e o camarão. Nossa deputada estava lá, altiva, guerreira e emocional. Nosso passado não está à venda, não queremos medalhas. É pão na mesa e terra para as mulheres, as loucas, prepotentes, cheias de sorriso e astúcia. Nossa professora está em disputa... e seu colégio também. Quando fica pronto? O Lino quer saber, a Lalette e a Romão também. Sobrevoei por ali, e está tudo parado. Entre murais de negros e terrenos de brancos... uma ilha em liquidação! Quem dá mais? Limpa a bahia norte e evacua pelo sul... hahaha... vai dar certo, são muito tapados mesmo. Opa, não, topázios... quer dizer, aquela pedra topázio azul. O anel que você usa, sabe de onde veio? É de alguma terra nua, pelada pelos hõmi.

Ei, me fala aí. E tu? Onde se formou? Colégio de rico? Ou ali no chão da escola, onde os meninos aprendem a licenciatura? Vou mostrar hoje como se quebra o pescoço do galo, soprar arruda em dia de frio. Protege as orelhas, meninos. O vento sul mandou tu ir para o abrigo. Um livro debaixo do braço e *dale* fazer bolo.

JOANA: Vou falar mais uma vez: precisamos nos organizar e evocamos o México. O Exército da Aliança Nacional tem seu território e aqui

também: autonomia de espaço! Coloco a máscara de guerra, ninguém toca nas nossas terras, ninguém toca nas nossas crianças. Larguem seus discursos, agora é hora de pegar a enxada. Venham, organizem-se! Daqui para frente estaremos juntas!

ANJO: Joana, Joana... deixa florescer! Cresce uma flor em cima da cabeça.

JOANA: Deixa a flor crescer na terra, seu anjo. 1, 2, 3, 4, 5, todas as crianças aqui vão ter que aprender muitas coisas: cozinhar, tecer, se defender, contar números e histórias.

ANJO: E não se esqueça, mulher, o principal: fazer poemas, reconhecer a lua e acordar com as galinhas.

(Joana anda de um lado para o outro, e um clima de agitação ronda o espaço. A mulher e o anjo olham-se e preocupam-se)

ANJO: Avisto aqui de cima um bando de abutres, não sei o que pedem, são confusos para caramba. Tudo que pedem é negação. Negam as crianças e sua fome. Querem o ouro, a prata, o nióbio. Eles são perigosos pois ostentam armas e arquinhos de flores, é a contradição. Mulheres, não há tempo a perder: fazer abrigos, encher de mantimentos, ensinar as crianças sobre os perigos.

(O anjo desce do tecido acrobático)

JOANA: Lavem o rosto, tirem as telas de entre vocês e o mundo. Cortar, rasgar, abrir fendas. Bem-vindas. A guerra é nosso chão diário.

ANJO: Não se esqueça das flores. Joana, é hora de despertar.

(Anjo coloca uma flor na cabeça de Joana)

(Todas cantam partes 2 e 3 de "Deixa brotar"²)

2 Música e trilha original inédita compostas para o espetáculo por Yalis Barrett Drummond.

PARTE 1

*Deixa brotar, deixa crescer
No topo da cabeça uma flor
Deixa brotar, deixa crescer
No topo da cabeça uma flor*

PARTE 2

*Mulher, vem abrir fendas
Mulher, vá pro a frente
Mulher, segue sua trilha
Se lance no horizonte
Mulher é criação
No ventre e na união
Mulher é a semente
Pra plantar revolução*

PARTE 3

*Sonha, cria, brota, filha
Sonha, cria, brota, flor
Sonha, cria, brota, filha
Sonha, cria, brota flor*

CENA 2 – FENDAS

Paula Manoel

JOANA: Você já abriu uma fenda? Você já viu uma fenda? Não? Você tá vendo essa corujinha aqui? *(Se aproxima do público, para mostrar)* Tá vendo? Você *(Para alguém mais ao fundo)*, você tá conseguindo ver? Isso aqui é o início de uma fenda. Bem aqui, olha. Na verdade, isso é só o começo. Você já teve vazamento de água na sua casa? Não? Sorte sua. Eu tô falando daquele que estoura a parede, abre um buraco no teto, cai uma caixa d'água... Do nada, um estouro e abre aquele buracão. É um desespero, ninguém consegue segurar a água, que jorra pra tudo quanto é lado. Mas, pera. Não é do nada que isso acontece. É muito lento. Começa com a água pingando dentro da parede.

Começa, na verdade, com o furo do cano. Depois, pode aparecer o bolor, a umidade. Logo vem uma fissura. Lentamente, ela vai crescendo, crescendo, vira uma trinca. Como está aqui, tá vendo? A água tá ali. E pressiona a parede. Pressiona, pressiona... E a trinca vira uma rachadura. A pressão cresce, cresce...

ANJO: Ela quer sair!

JOANA: Exatamente! Ela quer jorrar. Ela não aguenta mais. É muita pressão. Se torna insuportável. Irreparável. Angustiante. Dolorido.

(Anjo brinca como se uma abelha estivesse voando no meio do público)

ANJO: As abelhas estão sumindo. Precisamos de mais flores, mais Floresta. *(pausa)* Vejo ao longe uma fumaça. Será vinda de vulcões ou do Pantanal em chamas? *(risos)* Que nada, é ali da Galheta mesmo, uma brisa perfumada no ar.

JOANA: Você conhece Nísia Floresta? Ela foi escritora, poetisa, primeira mulher educadora do Brasil e a primeira a publicar textos em jornais. Lá nos idos do século 19, lá no Rio Grande do Norte. Sabia que hoje tem uma cidade com o nome dela? Das histórias que nos guiam até aqui, essa é uma que me lembra abelhas.

ANJO: Ou mandiocas... humm, que saudade daquela mandioca derretendo na boca. Mandioca fresquinha, sabe? Não sei se essa aí é tão fresca...

JOANA: Nísia salvou abelhas, ou ideias. Ou ideias que salvaram abelhas? Nísia fez surgir flor na cabeça de um monte de menina, como aquelas que estudavam no Lauro Muller, sabe? Ou no Instituto. Ela abriu fendas pra mim. E para você. Você foi pra escola? Então agradeça a Nísia, que do chão árido de ideias semeou um futuro diferente pra gente. Nísia Floresta Brasileira Augusta.

ANJO: Hummm, sinto um mel doce em minha boca. Ei, Joana! E para quando teremos nossa mandioca? Nossas barrigas gemem de fome.

JOANA: Paciência, Anjo. Me deixe fazer meu trabalho e não me pressione. A água logo vai jorrar, mas ainda não é a hora. Precisamos ensiná-las como se fazem as mandiocas, como se prepara a terra, como se planta, como se colhe.

ANJO: Eles sabem de onde vêm as abelhas? E para onde elas partem? E de onde vêm as ideias? E as Florestas?

JOANA: Elas vão aprender. Eu aprendi na rua, caminhando por aí. Por isso, elas precisam sair.

ANJO: Joana, Joana, quando foi que a água jorrou?

JOANA: Quando se tornou insustentável, irreparável. Larguei as mandiocas, atravessei aquela porta e senti o cheiro da rua. A água me lançou longe, com o facão na mão. E eu deixei meu corpo ir. Não olhei para trás. Flutuei guiada pela dor e comecei a andar. Ladainhar, andarilhar por essas terras, pelo nosso território. E, na curva, cruzei com muitas. Algumas vivas, moribundas, umas sobreviventes, outras anestesiadas. Nos poros, carregam as lutas de suas avós, bisavós, tataravós. Nos idos das pestes, das epidemias, das fogueiras, dos porões dos navios e das travessias. Travessias de desertos, de matas verdes e de montanhas geladas. Caminho, andarilho, e cada fissura me completa.

ANJO: É uma andarilha que precisa achar a resposta, mas não sabe a pergunta. Será que existe uma pergunta?

JOANA: A mulher que me busca nasceu há séculos. Ela vive dentro de mim e caminha para encontrar. Quem disse que eu não posso tocar nessa terra? Essa terra é nossa. De todas nós, que fazemos nascer vida, na semeadura. Me lembro dele, me perseguindo com aqueles olhos de água que não me deixavam pensar em ir embora. Presa. Quem sou eu? Por que eu tô aqui mesmo? Meu corpo berrava, e minhas entranhas se contorciam. A fenda, de tão grande que se fez, me engoliu. E eu nasci outra.

ANJO: Ela estava na beira do rio quando a conheci. Me dizia coisas que eu não entendia. Ficava no céu e caía em cores. Corre, deixa o seu corpo te levar. Vá abrir fendas!

JOANA: Um dia eu olhei para cima e vi uma coruja. Ouvi ela piando. A coruja não constrói sua casa no céu, mas na terra.

ANJO: Num buraco.

CENA 3 – A GUERRA

Marina Bento

Mariana Corale

Paula Manoel

(Inicia-se um barulho de bombas caindo)

(Elas avistam labaredas vindas do horizonte, lançam-se em direção ao público, embrenhando-se e alertando as pessoas dos perigos, indicando que abaixem as cabeças e se protejam)

JOANA: Venha, venha! Me ajude a fazer a barricada. 1, 2, 3....

ANJO: Francisca, Bárbara, Joana, Nisia, Pequena, Felipa.

(Começam a criar uma barricada com as caixas, que antes estavam empilhadas ao lado do tronco da árvore)

JOANA: Francisca no laço. Bárbara em prantos. Joana sem pratos. Felipa pés n'água. Pequena em casa. Nisia não se cansa. Todas lá. Todas aqui. Vamos nos esconder. Não esqueça, nunca atirar, apenas se for necessário.

ANJO: Bang, bang. Estamos em um faroeste.

JOANA: É o que eles pensam, são bizarros, patéticos.

ANJO: São perigosos!

JOANA: Xiii, fale baixo, vai assustar as crianças. Um pouco de poemas: Cruz e Souza está vivo.

ANJO: Precisamos é de mulheres... Maria Felipa, a marisqueira! Tapou a passagem do rio. E lutou! Os portugueses passaram fome... ah,

coitados. E ela assim bang, bang... É da Bahia que vêm os ventos impetuosos de 1800.

JOANA: Ei, vocês, fiquem mais perto. Assim, eles vão nos ver aqui!

ANJO: Precisamos de mais mulheres! Bárbara, a matriarca financiadora de revoluções. Pegou em armas e bang, bang... Lá se vai mais um português com o rabo entre as pernas... Tem gente que não viu... Tá lá a força da mulher sertaneja, na luta!

JOANA: Precisamos de recursos, dindim, recursos financeiros! Uma guerra custa muito dinheiro...

(Neste momento, as atrizes cantam e passam o chapéu. É um momento de improviso das duas com público)

MÚSICA³:

A arte tem seu valor

Então contribua por amor

Faz um pix ou dá um dinheiro aí

Que é pra história poder prosseguir

ANJO: São uns covardes. Lançam suas labaredas e agora fogem.

JOANA: O fogo está arrefecendo... São primaveras, não se sustentam, foram atrás de outros inimigos.

ANJO: Fora, abutres!

JOANA: Veja, a noite logo vai chegar.

ANJO: E mesmo você correndo sem parar, a gente continua no mesmo lugar. Eu continuo com fome e sem mandar em nada.

JOANA: No que você gostaria de mandar?

3 Música composta para o espetáculo por Yalis Barrett Drummond.

ANJO: Em você, pra te fazer me dar um pouco mais de comida. Manda essa mandioca pra cá!

(Pega o pote com mandioca das mãos de Joana e começa a comê-la)

JOANA: Humpf, se você pudesse mandar em uma só parte minha, qual seria?

ANJO: Hummm, acho que nos dedos. O dedo do meio, que é mais bonito.

JOANA: Eu precisaria ter vários dedos do meio para te responder...

ANJO: Agora somos um, sou sua força e seu alento. Olhe para eles, eles não são tão perigosos, mas atenção.

JOANA: Vamos, juntem-se. Não se enganem, é só uma pausa. A guerra vai continuar.

CENA 4 — A BISA ANCESTRAL

Marina Bento

Joana adormece, sentada em uma das caixas de cena. Essa cena é uma espécie de devaneio ou sonho da andarilha durante a trégua da guerra.

ANJO: *(Fala ao público enquanto faz e senta em um nozinho do tecido, como uma espécie de balanço)* Tapir, jabuti, liana alamadra, ali, alaúde, piau, ururau, aki, ataúde, piá carioca, porecramecrã, Jobim akarore, Jobim açu. *(Durante essa movimentação, o personagem deixa de ser o anjo e começa a incorporar uma senhora)* Acorda, fia, acorda. Cê qué um copinho d'água, qué? *(pausa)* Traz pra nós, mas uma daquelas que passarinho não bebe. É dessa que cê qué, né? Tá nos teus óio, a gente vê a manguaça por eles, sabe?

JOANA: Somos muitas, somos poucas, ainda nem somos. Essa é apenas uma trégua, não podemos nos esquecer de que a guerra continua lá fora. A Inquisição levou as filhas das guaranis, das ticunas e das cain-ganges, nossas guerreiras.

ANJO: Toma aqui um sebinho, come, pra dá força. Cachaça não segura em pé. Logo chega uma coisinha mais pra comê, cês num vão desmaia hoje não, fia, fala pras minina.

JOANA: No início de tudo, entrei na minha caverna. Era um devaneio, uma visão. Havia ali uma senhora, com cabelos curtos e brancos, sentada num banquinho. Era o que eu via. Seu olhar e seu gesto zombavam.

ANJO: *Hihhi (ri, zombeteira)* Não é que eu tô tontinha? Ai, ai. Mió assim pra vivê. Sossega, fia, não tem crime, mas seu avô não vai mais voltar. Ser mulher é fardo, só que não pesa mais que o corpo de cada uma. Quem gostava mesmo de tomá uma comigo era a Maria de Lourdes, a Pequena. Nossa cacique, guardiã da memória, mestre da cultura, doutora das mata e professora. Antes dela, só os hõmi mandavam. Senta aqui, fia, vô contá umas coisas pra vocês. Sai da minha terra faz tempo. Ainda por lá, vivia numa fazenda com terreno a perdê de vista, nenhum pedacinho pra nós, só pra eles. Logo que o sangue veio, me acharam um hõmi, um casamento, com igreja e tudo. Eu tinha 12. Gostava mesmo era de corrê nos mato tudo, feito mininu. Logo peguei barriga. Lá eu vivia sozinha, com marido vivo. Aqui eu vivo sozinha, sem marido. Um pinto é uma coisa feia de perto, fia. *(As duas caem na gargalhada)*

(A senhora se levanta, dá um beijo na testa de Joana e a leva até o balanço feito no tecido. Canta uma música de ninar enquanto a embala. Interrompe bruscamente para falar:)

ANJO: Álcool de ervas pros machucado leve e sério, umas mandioca e frutas pro almoço nos dia bão, mel é bom pra tosse — até as falsa, chazinho com açúcar, que é mió as coisa doce, quebrá um pescoço do galinho pro jantar é luxo, violeta genciana pra suas afta, passes, benzeduras, simpatias e rezas certas. Urucum procê, fia! Presente ancestral. *(A senhora entrega a Joana o tecido embrulhado, como se fosse uma barriga de gravidez).* É menino, fia, dos brabinhos e queridos. O destino não trai. Confia na vida.

JOANA: Ainda não estou pronta! Tenho medo. Minha mãe e minha avó disseram que rompi com uma sina de gerações.

JUNTAS: Obrigação de felicidade.

JOANA: Ninguém toca nas nossas terras, ninguém toca nas nossas crianças.

ANJO: Os bebê sempre nascem, fia. *(Quebra o personagem da senhora, volta a ser Anjo e diz:)* É o que nos faz prontas pra guerra.

CENA 5 – REBELDES

Paula Manoel

Mariana Corale

Marina Bento

ANJO: Aqui estamos.

(Ele sobe novamente no tecido)

JOANA: Já reunimos nosso grupo. Estabelecemos nosso território nessas terras. Nossas crianças ouviram histórias e aprenderam a se defender. Mas ainda há muito o que fazer. Vamos! É hora de seguir nossa andança.

ANJO: O último pássaro precisa acasalar. Há tantas histórias a contar, mal contadas, vidas esquecidas, mulheres escondidas.

JOANA: Oi, você estava o tempo todo aqui? *(Fala caminhando para o público)* Margarida, Esperança, Teresa... *(Fala se dirigindo especialmente para uma mulher do público)* Eu não conheço a sua história.

ANJO: Elas estão todas aqui. Coração na mão, faca no peito, língua afiada.

JOANA: *(Dirigindo-se a outra mulher)* Dói dentro do peito da gente, né? Vejo uma flor crescer na sua cabeça. *(Para uma mulher diferente)* Deixa jorrar!

ANJO: Os ventos do México chegam até aqui. Vejo que o chão se abre, a terra é vermelha, a vida pulsa. Não há mais como conter. Florescerá com a chuva!

JOANA: Andar.

ANJO: Cuidar.

JOANA: Lutar.

ANJO: Subir (*Faz uma queda no tecido*).

JOANA: (*Se assusta*) Cair? Ei, cuidado!

ANJO: (*Se endireita, ainda no tecido*) Sei apenas andar por onde me levam as minhas pernas, peludas, peladas, perniciosas, parecidas, pudendas, putrefatas... patifes. Pegue minha perna para me ajudar a descer. A pelada.

JOANA: Você está mesmo pelada! Não há como enfrentar o abismo sem roupas. (*Olha em volta e constata*) Estão todas vestidas, menos você.

ANJO: Desvie o olhar. Estamos todas nuas na mente de cada um que aqui está, desde o começo dos tempos. Fendas abertas. Fendas fechadas. Vejo além e posso te dizer, a pressa só leva ao tropeço nos próprios pés. Vamos respirar, confundir tudo, bagunçar a verdade. (*Levanta um copo imaginário e chama todos/as presentes para um brinde*) Um brinde ao desejo, ao oráculo, ao falso, à fala ambígua!

JOANA: Tens razão! Vamos respirar. E seguir! Por isso, eu caminho, andarielho, ladainho por essas terras, nosso território. Escuto, aprendo e carrego histórias de fendas abertas. Seguimos juntas?

(*Começam a cantar uma música. Na montagem da Cia Bruta Flor, cantamos "Suçuarana", de Iara Ferreira*)

[FIM]



A construção da barricada — *Fendas: deixa crescer uma flor no topo da cabeça.*
Fotos da encenação no Festival de Teatro de Curitiba (PR) — Mostra Fringe, 2024.
FOTO: Susan Sena.



Fotos da encenação no Festival de Teatro de Curitiba (PR) — Mostra Fringe, 2024.
FOTO: Susan Sena.



Fotos da encenação no Festival de Teatro de Curitiba (PR) – Mostra Fringe, 2024.
CRÉDITOS: Susan SENA.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

ADRIANA MARTINEZ MONTANHEIRO é artista visual, estilista e figurinista. Pesquisadora nos campos das artes visuais, do feminismo e do figurino. É doutora em Artes Cênicas (PPGAC/Udesc, 2023), mestra em Teatro (PPGT/Udesc), especialista em Moda: Criação e Produção de Moda (Udesc, 2004) e graduada em Licenciatura em Educação Artística — Habilitação em Artes Plásticas (Udesc, 1995). É professora efetiva do Curso de Bacharelado em Moda da Udesc, onde atua nas disciplinas de desenho de moda e criação de figurinos. Coordena o projeto de pesquisa *Entrelaçamentos poéticos e políticos da arte vestível: entre a moda, as artes cênicas e as artes visuais* e o programa de extensão *Modart. Economia Criativa*, ambos da Udesc. Integra o grupo de pesquisa Imagens Políticas. E-MAIL: adriana.montanheiro@udesc.br. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/449580305781437>.

CÍNTIA PAULA LOPEZ é pesquisadora, bailarina, coreógrafa, cantora e capoeirista. É mestra em Dança pelo PPGDança/UFBA, com a pesquisa *O Samba de Roda da Ilha de Itaparica: um estudo de caso sobre encaixes materiais e outros textos da cultura*, e doutoranda no PPGAC/Ceart/Udesc, com a pesquisa *A dança de blocos afro de Florianópolis: Africatarina e Cores de Aidê*. É Omo Orisá e vice-coordenadora de Cultura do Ilê Axé Opô Afonjá (Salvador/BA), onde desenvolve trabalhos com danças afro-brasileiras no contexto da comunidade de terreiro. Integra o grupo de pesquisa Imagens Políticas (Udesc) e o grupo de

pesquisa Poéticas do Corpo e Saberes Populares (Universidade Federal do Sul da Bahia). Foi integrante do grupo de pesquisa Corpo Brincante — Estudos Contemporâneos das Danças Populares (UFBA) e do Núcleo de Políticas Educacionais das Relações Étnico-Raciais (NUPER), da Rede Municipal de Salvador (BA).

CLEILSON QUEIROZ LOPES é cearense, artista da cena e componente da Companhia Ortaet de Teatro. Licenciado e mestre em Artes Cênicas (UNIRIO). Doutor em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Imagens Políticas, no PPGAC/Udesc, com bolsa PROMOP. Realiza estágio de pós-doutorado (UNICAMP), em andamento, com bolsa CAPES/PIPD.

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS é professora titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Udesc. É doutora e mestra em Teatro pela Udesc e bacharela em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/Unespar). É membra da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), na qual coordena o GT Voz e Cena. É editora associada da *Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas* (PPGAC/Udesc) e da *Revista Voz e Cena* (PPGAC/UnB). É líder do grupo de pesquisa Imagens Políticas (CNPq/Udesc). Integra a Red de Estudios en Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL) e a Rede de Pesquisa Voz e Cena. É pesquisadora vinculada ao projeto *CURARTE — Práticas cênicas para o bem-viver: estudos de gênero e feminismos nas artes da cena* (CNPq/Udesc). Atua como atriz, diretora, dramaturga, contadora de histórias e poeta. Desenvolve pesquisas nas áreas de voz, atuação,

performance, teatro performativo, teatro narrativo, contação de histórias, teatro feminista, teoria crítica feminista e estudos de gênero. E-MAIL: daiane.jacobs@udesc.br. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/8276622184215109>.

DAIANI CEZIMBRA SEVERO ROSSINI BRUM é professora assistente no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, pós-doutora em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (bolsista PROEPD, 2026), na linha de pesquisa Imagens Políticas. Pós-doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2024), com bolsa de Pós-Doutorado Júnior do CNPq. Doutora em Teatro (Udesc, 2021), mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, 2017) e bacharela em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2012). Formou-se em palhaçaria na Escola de Palhaços dos Doutores da Alegria (SP, 2014). Organizadora dos livros *Palhaços na Universidade*, volumes 1 e 2 (EDUFSM, 2022; 2024), e autora do livro *Palhaçaria no SUS* (Praxila Editorações, 2023). É pesquisadora membra da pesquisa *CURARTE — Práticas cênicas para o bem-viver: estudos de gênero e feminismos nas artes da cena* (CNPq/Udesc).

FABRICIO THEISS é doutorando em Artes Cênicas, com bolsa CAPES, na linha de pesquisa Imagens Políticas, no PPGAC/Udesc. É pesquisador vinculado ao grupo de pesquisa *Imagens Políticas* (CNPq/Udesc) e integra a pesquisa *CURARTE — Práticas cênicas para o bem-viver: estudos de gênero e feminismos nas artes da cena* (CNPq/Udesc). Ator e professor de Teatro na Educação Básica.

FÁTIMA COSTA DE LIMA é professora titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Udesc. É graduada em Artes Plásticas pelo Centro Universitário Armando Álvares Penteado (FAAP), especialista em Teatro pelo Centro de Artes, Design e Moda da Udesc, mestra em Educação e Cultura pela Udesc e doutora em História Cultural pela UFSC. Atua como atriz, carnavalesca, cenógrafa, figurinista e diretora teatral. Integra os coletivos artísticos Inclassificáveis e Africatarina. Desenvolve pesquisas sobre teatro e carnaval, tendo como principal referencial teórico o pensamento crítico de Walter Benjamin. Sua pesquisa concentra-se em alegoria, espaço e imagem, teatro político, teatro negro, movimentos sociais e escolas de samba. É fundadora do programa de extensão *Negras Experimentações Grupo de Artes (Nega)*, do Bloco Africatarina de Florianópolis (SC) e do grupo de pesquisa *Imagens Políticas — Poéticas Políticas da Cena Contemporânea* (CNPq/Udesc). Integra a linha de pesquisa Imagens Políticas do PPGAC/Udesc e coordena o grupo de estudos *Imagens Políticas nas Artes Carnavalescas*, vinculado à mesma linha e ao grupo de pesquisa. E-MAIL: costadelimafatima@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/1024260240075344>.

FRANCIELE RODRIGUES DA SILVA GARCIA é uma mulher negra, atriz, diretora teatral, dramaturga, pesquisadora e ativista feminista. É mestra em Artes Cênicas (PPGAC/Udesc) e doutoranda em Artes Cênicas, com bolsa PROMOP, na linha de pesquisa Imagens Políticas, no PPGAC/Udesc. Com pesquisa sobre teatro feminista enquanto estratégia de resistência, integra a pesquisa *CURARTE — Práticas cênicas para o bem-viver: estudos de gênero e feminismos nas artes da cena* (CNPq/Udesc). Atualmente

integra o Coletivo Barbotinas, de São José, e o Ixpia: Coletivo Autônomo Lambeiro, de Florianópolis. Franciele é idealizadora do projeto *EmpoderArte: Teatro para Mulheres*, realizado desde 2022 em São José (SC), oferecendo oficinas gratuitas de teatro para mulheres no município.

JACKSON BOSA DOS SANTOS é ator, professor de teatro e pesquisador. Natural do sul de Santa Catarina, iniciou sua formação teatral em 2001 com Dori Búrigo, integrando a Cia. Dori Búrigo (Criciúma/SC) por mais de uma década. Desde 2016, vive na Grande Florianópolis, onde colaborou com companhias como A Tribo da Arte, O Bando e, atualmente, o grupo Teatro em Trâmite. Graduando em Licenciatura em Teatro pela Udesc, é membro do grupo de pesquisa Imagens Políticas (CNPq/Udesc) e desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica, com bolsa PROBIC/Udesc, sobre vocalidades negras queer no projeto *Vozes políticas e políticas das vozes*, coordenado pela professora Daiane Dordete Steckert Jacobs. Desde 2024, atua como professor de teatro, lecionando na comunidade, no Centro Cultural Casa Vermelha, e na educação básica de Florianópolis.

JOÃO VÍTOR FERREIRA NUNES é professor adjunto da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). É licenciado em Pedagogia (Uninassau), Teatro e Dança (UFRN), especialista em Consciência Corporal, Saúde e Qualidade de Vida (UFRN), Ensino de Teatro (IFRN) e Artes (UFPEL), mestre em Artes Cênicas (PPGAR/C/UFRN) e doutor em Artes Cênicas (PPGAC/Udesc). Foi integrante do grupo de pesquisa Imagens Políticas da Udesc. E-MAIL: joaovitormulat@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/3721151240251862>.

LUAN RENATO RODRIGUES TELLES é multiartista. Mestrando em Artes Cênicas, com bolsa CAPES, na linha de pesquisa Imagens Políticas, no PPGAC/Udesc. Graduado em Teatro pela Udesc, é criador e performer do monólogo teatral *POEIRA* (Poeira Grupo de Teatro). Cofundador do Poeira Grupo de Teatro, um coletivo de Teatro Negro que atua em Florianópolis e que, em 2022, estreou sua segunda peça, *Percursos: o último voo de um menino*, por meio do Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura. Por meio da bolsa PROME de intercâmbio, estudou por um ano (2020) na University of Limerick (Irlanda), no curso de Bacharelado em Dança Contemporânea. Bicampeão estadual de poesia falada (Slam Poetry), representou Santa Catarina no Slam BR, realizado no Rio de Janeiro, em dezembro de 2022, e, em 2025, classificou-se novamente para a competição nacional, realizada em Brasília.

MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA é atriz, diretora teatral e pesquisadora do campo das artes da cena. Realizou pós-doutorado em Artes Cênicas no PPGARTES/UERJ (2022). É Doctor of Philosophy pela La Trobe University (Austrália, 2004), Master of Arts in Theatre Practice pela University of Exeter (Inglaterra, 1995) e graduada em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela UnB (Brasil, 1993). É professora titular do DAC nas áreas de interpretação e direção teatral, docente-pesquisadora da linha de pesquisa Imagens Políticas e vice-líder do grupo de pesquisa Imagens Políticas (CNPq/Udesc). É coordenadora da pesquisa *CURARTE — Práticas cênicas para o bem-viver: estudos de gênero e feminismos nas artes da cena* (CNPq/Udesc). É editora associada da *Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas* (PPGAC/Udesc). Cofundadora do

GT Mulheres da Cena da Abrace. E-MAIL: maria.miranda@udesc.br. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/6580699080518678>.

MARIA CRISTINA CHADE é mulher preta, atriz, professora de teatro da Secretaria de Estado da Educação de Goiás (Seduc-GO) e pesquisadora. É doutoranda em Artes Cênicas pela Udesc (2022–2026), mestra em Teatro e Educação pela Universidade de Brasília (UnB, 2016) e graduada em Licenciatura Plena pela Faculdade Dulcina de Moraes. É coordenadora nacional de Pacientes Simulados do Inep (2016–2025). E-MAIL: cristchade@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/36193558392986>.

MARIANA CORAL é diretora, encenadora, atriz, dramaturga e realiza figurinos, adereços e objetos cenográficos bordados para a cena. É mestra em Teatro (2019) e doutora em Artes Cênicas pela Udesc (Universidade do Estado de Santa Catarina); é graduada em Interpretação Teatral pela Unicamp (2003) e especialista em Arte, Crítica e Curadoria pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, 2012). Tem formação também em dança. É integrante do grupo Imagens Políticas desde 2017, participando da organização de seminários e espetáculos. Participa também do grupo *Imagens Políticas no Carnaval*, iniciado em 2020, coordenado pela professora Fátima Costa de Lima. E-MAIL: marianacesarcoral@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0174586398682379>.

MARICLÉCIA BEZERRA DE ARAÚJO é graduada em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, 2016) e em Letras pelas Faculdades Integradas de Patos (PB, 2008).

Possui mestrado em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG, 2012) e doutorado em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Imagens Políticas, no PPGAC/Udesc. Atualmente é professora efetiva do Instituto Estadual de Educação Profissional, Tecnologia e Inovação do Rio Grande do Norte — Unidade Natal (IERN). Tem experiência na área de Arte, Educação, Teatro e Letras, com ênfase em Teatro, Literatura e Ensino. Nas artes cênicas, desenvolve trabalhos desde 2013, quando integrou o Grupo Arkhètypos de Teatro (UFRN), atuando como atriz no espetáculo *Revoada*, apresentado em Natal (RN), entre 2014 e 2018, e em Viena (Áustria) e Goiânia (GO), ambas as apresentações em 2015. Ainda como atriz, atuou no espetáculo *Em Terra Ser*, em 2018, realizado no Museu Câmara Cascudo (RN). Assinou a iluminação do espetáculo *Gosto de Flor*, do mesmo grupo de teatro, apresentado em Mazatlán, no México, também em 2018. Como dramaturga, escreveu, em colaboração, *Você Lembra*, no qual também atuou como atriz em 2014. Seus trabalhos mais recentes como dramaturga são *Seridó Revolto* (2023), no qual também atuou, e *Candeia* (2021), escrita para o Grupo Estação de Teatro, cujo espetáculo realizou temporada no Sesc/RJ em 2023, por meio do edital *Pulsar*, e recebeu duas indicações ao Prêmio Shell de Teatro em 2023.

MARINA BENTO é professora, tradutora, atriz, jornalista e pesquisadora. É pós-doutora em Artes Cênicas, com pesquisa na linha Imagens Políticas, no PPGAC/Udesc, em que estudou, traduziu e experimentou cenicamente a peça *O silêncio*, de Nathalie Sarraute. É também mestra e doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com

pesquisas na área do teatro e da tradução. Publicou as traduções das dramaturgias *Macbeth*, de Eugène Ionesco (Editora Temporal, 2023), e *A armadilha de Medusa*, de Erik Satie (Rafael Copetti Editor, 2016). Cofundadora da Cia. Bruta Flor (2019), também integrou a Elefants Companhia de Teatro (2015–2019). É integrante do grupo de pesquisa Imagens Políticas desde 2023. E-MAIL: maveshagem@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4423627529315139>.

MAYRA MONTENEGRO DE SOUZA é atriz, cantora, compositora e professora da área de voz na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). É doutora em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), com pesquisa desenvolvida na linha Imagens Políticas, sob orientação da professora Daiane Dordete Steckert Jacobs. E-MAIL: mayra.montenegro@hotmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4144275568126443>.

MONIQUE VANDRESEN é jornalista e professora universitária. Atua no jornalismo cultural desde 1988, tendo editado e colaborado com diversas publicações, além de produzir vídeos e roteiros para a TV Cultura, a Udesc, a UFSC e o Ministério da Educação. É doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP, 2005) e desenvolve pesquisas na área da comunicação, com ênfase na relação entre comunidades virtuais e suas implicações para a distribuição, o acesso e a circulação de conteúdos produzidos pelas indústrias culturais. É professora associada da Udesc e realizou estágio de pós-doutorado na University of California, Riverside. É graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Santa

Catarina (UFSC, 1990) e mestra em Desenvolvimento pelo Institute of Social Studies (1993), como bolsista do governo holandês. Atua nos temas política, transmídia, novas mídias, moda, história, comunicação e consumo. É professora do Departamento de Moda e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Udesc (PPGAC/Udesc). Integra o grupo de pesquisa *Imagens Políticas — Poéticas Políticas da Cena Contemporânea* (CNPq/Udesc). E-MAIL: mvandresen@gmail.com. LATTES: <https://lattes.cnpq.br/2381501692765223>.

PATRÍCIA CRETTI é doutoranda em Artes Cênicas, com bolsa CAPES, na linha de pesquisa Imagens Políticas, no PPGAC/Udesc. Graduada em Artes Cênicas pela Unespar, é atriz e professora de teatro. Pesquisa infâncias e narrativas mais que humanas voltadas para o teatro. E-MAIL: patriciacretti@gmail.com. LATTES: <https://lattes.cnpq.br/6046876603690269>.

PAULA MANOEL é atriz, dramaturga, jornalista e produtora teatral. É bacharela em Artes Cênicas (2019) e em Jornalismo (2004) e mestra em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade (2010) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É cofundadora da Cia. Bruta Flor (2019), integrou a Elefants Companhia de Teatro (2015–2019) e a Cia. Origem (2014–2015), na qual desenvolveu pesquisas em *commedia dell'arte* por mais de dois anos. Desde 2018, aprofunda seus estudos em dramaturgia, tendo integrado o projeto *1001 Plays*, em 2020, com a peça *Didascália*, e o projeto de extensão *Encontro com o Dramaturgo*, da Udesc, coordenado pelo professor Stephan Baumgärtel, em 2022 e 2023. Integra o Bloco de Samba-Reggae Cores de Aidê desde 2022 e, nos últimos anos, tem

atuado com temáticas de gênero e direitos humanos em projetos de cooperação internacional nas áreas de energia e clima. É conselheira consultiva da rede Mulheres do Biogás desde 2022. E-MAIL: paulascheidt@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/7944605396261543>.

RAQUEL JÚLIO MASTEY é doutora em Artes Cênicas e mestra em Teatro pelo PPGAC/Udesc. É bacharela em Artes Cênicas e licenciada em Teatro pela FAP/Unespar. É especialista em Metodologia do Ensino da Arte (FAP/Unespar), em Saúde (UFPR) e em Educação Especial e Inclusiva (Unina). Atua como formadora de estágio probatório e professora da Escolarização Hospitalar da Secretaria de Estado da Educação do Paraná (Seed/PR). E-MAIL: raquelmastey3401@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/7699192300107873>.

TEREZA MARA FRANZONI é graduada em Ciências Sociais, com mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC). Atualmente é professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAC/Udesc). Tem experiência nas áreas de Sociologia e Antropologia Urbana, além de Metodologia da Pesquisa. Os principais temas com os quais tem trabalhado são arte e cultura, ação política e formas de sociabilidade, e pesquisa em artes. Nos últimos anos, desenvolveu projetos de extensão e pesquisa na área da Educação do Campo. Atualmente vem se dedicando ao mapeamento e à sistematização da pesquisa de pós-graduação na área de Artes Cênicas no Brasil, em sua relação com as políticas

direcionadas ao ensino superior, especialmente aquelas referentes às disputas em torno da inclusão e da pluralidade na produção do conhecimento universitário. É docente membra da pesquisa *CURARTE — Práticas cênicas para o bem-viver: estudos de gênero e feminismos nas artes da cena* (CNPq/Udesc). Membro do grupo de pesquisa *Imagens Políticas — Poéticas Políticas da Cena Contemporânea* (CNPq/Udesc). E-MAIL: tereza.franzoni@udesc.br. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0807711190645838>.



1ª EDIÇÃO outubro 2025

IMPRESSÃO jmv

PAPEL MIOLO pólen natural 80g/m²

PAPEL CAPA cartão triplex 300g/m²

TIPOGRAFIA signifier e gravitica

DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS é professora titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC. Doutora e mestra em Teatro pela UDESC e bacharela em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná.

FÁTIMA COSTA DE LIMA é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC. Graduada em Artes Plásticas pela FAAP, especialista em Teatro pela UDESC, mestra em Educação e Cultura pela UDESC e doutora em História Cultural pela UFSC.

MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA é professora titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC. Master of Arts in Theatre Practice pela University of Exeter, Inglaterra. Doctor of Philosophy (Teatro e Drama) pela La Trobe University, Austrália. Pós-doutorado em Teatro no Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ.

MONIQUE VANDRESEN é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Moda da UDESC. Doutora em Comunicação pela USP. Mestra em Sociologia do Desenvolvimento pelo Institute of Social Studies, Holanda. Bacharela em Comunicação Social pela UFSC.

TEREZA MARA FRANZONI é professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC. Graduada em Ciências Sociais, com mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Após um longo ciclo de leituras e discussões sobre quatro obras da filósofa feminista italiana Silvia Federici as pesquisadoras e os pesquisadores do grupo de pesquisa Imagens Políticas – Poéticas Políticas da Cena Contemporânea (CNPq/Udesc) foram provocados a escrever textos relacionando suas pesquisas em artes da cena com as ideias e teorias de Federici. Nesta coletânea de textos, procuramos destacar a abordagem feminista marxista da autora nas leituras dialéticas da contemporaneidade em intersecção com a criação, a pedagogia e a produção cênica no contexto brasileiro.

fapesc

Fundação de Amparo à
Pesquisa e Inovação do
Estado de Santa Catarina

UDESC | **CEART**

ppgac

Programa de
Pós-Graduação
em Artes Cênicas
CEART - UDESC

**IMAGENS
POLÍTICAS**
GRUPO DE PESQUISA

ISBN 978-65-6128-153-9

