VANESSA BIFFON LOPES

# MOVIMENTOS DE UM TEATRO INTERSECCIONAL

Alguns expedientes interseccionais na cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas.

AD Clique Aqui

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP

Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Programa de Pós-Graduação em Artes

**VANESSA BIFFON LOPES**

# **MOVIMENTOS DE UM TEATRO INTERSECCIONAL**:
## **Alguns expedientes interseccionais na cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas**

São Paulo

2024

**VANESSA BIFFON LOPES**

# **MOVIMENTOS DE UM TEATRO INTERSECCIONAL**:
## Alguns expedientes interseccionais na cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade estadual Paulista (Unesp) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.
Área de Concentração: Artes Cênicas.
Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.
Orientadora: Profª. Drª. Lúcia R. V. Romano.

São Paulo
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

---

L864m Lopes, Vanessa Biffon, 1985-

Movimentos de um teatro interseccional : alguns expedientes interseccionais na cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas / Vanessa Biffon Lopes. -- São Paulo, 2024.

**293 f.** il. (algumas color.)

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Lúcia Regina Vieira Romano.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Teatro brasileiro. 2. Interseccionalidade (Sociologia). 3. Feminismo e arte. 4. Representação teatral. I. Romano, Lúcia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

**VANESSA BIFFON LOPES**

# MOVIMENTOS DE UM TEATRO INTERSECCIONAL:
## Alguns expedientes interseccionais na cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Tese aprovada em 11/12/2023

**BANCA EXAMINADORA**

_____

Profa. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano (orientadora)
(Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP)

_____

Profa. Dra. Stela Regina Fischer
(Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR)

_____

Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda
(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC)

_____

Profa. Dra. Denise Pereira Rachel
(Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP)

_____

Profa. Dra. Flávia Rios
(Universidade Federal Fluminense - UFF)

Dedico esta pesquisa às pessoas comprometidas com a justiça social.

Dedico também à minha filha, Tereza, e à minha mãe, Dinha.

## AGRADECIMENTOS

Foram muitas pessoas que cruzaram o meu caminho durante os anos desta pesquisa. Outras tantas pessoas cruzaram a minha vida durante os anos anteriores, da infância à fase adulta, e que contribuíram para eu me tornar o ser humano que sou hoje.

Agradeço a minha família que me ajudou a lidar com o puerpério pelo nascimento da minha filha, com o luto pelo falecimento da minha mãe, com uma pandemia, com o cansaço, com a falta de tempo… “Passamos por tanta coisa nesses quatro anos, não é, Anderson?” Obrigada, meu amor. Igualmente agradeço ao meu pai, Paulo, meus irmãos, Renato e Uyara, e minhas primas, Ivone, Meire e Giane.

Mãe… lhe agradeço. Esta pesquisa também é para você. Obrigada pela sua história de vida que tanto me inspirou, obrigada por me acolher como filha, pelo esforço que fez para que eu estudasse, pelo incentivo para eu fazer sempre o que amava. É muito triste não poder lhe agradecer pessoalmente…

Tereza, minha pequena, obrigada pelo seu sorriso e amor incondicionais. Sua existência possibilitou-me a realização do doutorado, devolveu-me a alegria. Esta pesquisa também é para você, meu amor, e para as gerações futuras.

Agradeço às amigas da pós-graduação, em especial, Kanzelumuka e Mariela Lamberti, pelas conversas sobre pesquisas acadêmicas e os desafios de conciliá-las com a maternidade. Outras amigas também foram muito importantes nesse sentido, Natália Mello, Simone Rui, Beatriz Miguez e Ruth Melchior, muito obrigada!

Agradeço aos e às integrantes dos grupos pesquisados que tornaram parte dessa pesquisa possível, em especial, às mulheres que fizeram trocas mais próximas comigo, Adriana Paixão e Débora Marçal da Capulanas Cia de Arte Negra; Naloana Lima e Martinha Soares do Grupo Clariô de Teatro; e a queridíssima Tatiana Monte da Cia. Humbalada.

Meu imenso agradecimento às pessoas que aceitaram participar do Laboratório de Criação Cênica: André do Vale, Janaina Delfino, Talita Leite, Rafael Percino, Bianca Oliveira, Luiz Sarrassini, Fellipe Eloy, Willian Alvarenga, Brisa Lopes Drudi, Raíssa Simeão, Gisele Monique, Gisele Magalhães e Bibi Oliveira. Vocês são incríveis!

Às parceiras do Piá - Programa de Iniciação Artística, especialmente Elaine Silva, Joice Jane e Suellen Ribeiro, vocês me ensinaram muito sobre relação racial e políticas públicas; às parceiras Fernanda Azevedo, Evelin Fomin e Beatriz Calló, me ensinaram muito sobre feminismo e movimento social, meu muito obrigada!

Obrigada às queridas Márcia Selivon (que revisou textualmente este trabalho), Ana Paula de Souza (que fez o design gráfico da tese), Mariana Sapienza (que traduziu o resumo para o espanhol), às funcionárias da Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp, Clarissa e Laura, e ao querido Lucas de Almeida Castelhano (que fez a tradução do resumo para libras).

Meu agradecimento também às pessoas queridas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização dessa pesquisa: Daniel Sapiência Torreão, Eliane Rocha, Breno Villas Boas, Thayany Muniz, Aleph Antialeph, Jaoa de Mello, Vitinho Rodrigues, Wallie Ruy, Rafael Carvalho, Lika Rosa, Carol Greco, Nívia Dionísio de Jesus, Luis Carlos Negri, Carmen Soares, Dayane Nunes, Helena Vieira, Alexis Nehemy, Ilda Andrade, Fernando Catelan, Flaviana Benjamin, Samara Costa, Lia Maria de Brito e Vanessa da Cunha Prado Dafonseca.

Agradeço às mulheres maravilhosas que compuseram a banca de avaliação, Stela Fischer, Maria Brigida de Miranda, Denise Pereira Raquel e Flávia Rios, com as quais aprendi muito e quero me manter sempre próxima!

Agradecimento especial à minha orientadora, Lúcia Romano, artista, pesquisadora e professora que tanto admiro! Obrigada pela leitura atenta ao meu trabalho, também pelas inspiradoras aulas na pós-graduação e graduação (que acompanhei no estágio) e por “abrir as portas” para projetos de que participei, como o Festival Feminista que organizamos junto às manas do Grupo de Pesquisa de Poéticas Autorais, a quem eu igualmente agradeço, Patrícia Borin, Mirian Almeida, Rafaela Jacomini, Júlia Merino, Brenda Eduarda Pereira Petronilho, Bianca Aparecida de Oliveira, Nicole Velloso Marangoni, Ana Flora Bonini e Isabela Angelozi de Lima.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), código de financiamento 001.

Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio. Ao contrário: ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente.

Mestre Nêgo Bispo

## RESUMO

Este trabalho analisa as teorias da interseccionalidade pelo viés feminista, averiguando sua influência na construção de poéticas teatrais, em sua maior parte, no contexto da cidade de São Paulo. Com esse intento, a pesquisa perpassa o pensamento de autoras brasileiras (Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Jaqueline Gomes de Jesus e Geni Núñez) e do norte das Américas (Kimberlé Crenshaw, bell hooks, Patricia Hill Collins, Audre Lorde, Gloria Anzaldúa e Angela Davis), a partir de um ponto de vista contracolonial (Antônio Bispo dos Santos). São esses os motores teóricos que perspectivam confluências e impasses dessas concepções em coletivos teatrais (Cia Humbalada, Grupo Clariô de Teatro e Capulanas Cia de Arte Negra) e em três espetáculos de grande repercussão crítica: *Entrevista com Stela do Patrocínio* (2005)*; Luís Antonio-Gabriela* (2011)*; Branco, o cheiro do lírio e do formol* (2017). Para identificar ligações com a cena contemporânea, são revisitados também alguns antecedentes do teatro negro, do teatro feminista e do teatro de viés marxista. A realização de uma experimentação prática, com a implementação do Laboratório de Criação Cênica Interseccional no Instituto de Artes da Unesp e a montagem da cena *Xica nos contou um sonho* (2022), ao lado de quatro propostas de oficinas curtas voltadas para artistas e não artistas, coligem o levantamento teórico e o exame das poéticas teatrais citadas, sugerindo pistas de trabalho aos e às interessados/as/us em principiar no teatro de cunho interseccional.



Palavras-chave: teatro; feminismo interseccional; práticas cênicas.

**RESUMEN**

Este trabajo analiza las teorías de la interseccionalidad desde una perspectiva feminista, averiguando su influencia en la construcción de poéticas teatrales, en mayor parte en el contexto de la ciudad de São Paulo. Según esta intención, la investigación navega por el pensamiento de autoras brasileñas (Beatriz Nascimento, Lélia González, Sueli Carneiro, Jaqueline Gomes de Jesus y Geni Núñez) y el norte de América (Kimberlé Crenshaw, Bell Hooks, Patricia Hill Collins, Audre Lorde, Gloria Anzaldúa y Angela Davis), desde un punto de vista contracolonial (Antônio Bispo dos Santos). Estos son los motores teóricos que revelan confluencias e impasses de estas concepciones en colectivos teatrales (Cia Humbalada, Grupo Clariô de Teatro y Capulanas Cia de Arte Negra) y en tres obras teatrales de gran repercusión crítica: Entrevista com Stela do Patrocínio (2005); Luis Antonio-Gabriela (2011); Branco, o cheiro do lírio e do formol (2017). Para identificar conexiones con la escena contemporánea, también se vuelve a traer al debate algunos antecedentes del teatro negro, del teatro feminista y del teatro con perspectiva clasista. La realización de una experimentación práctica, con la implementación del Laboratorio de Creación Escénica Interseccional en el Instituto de Artes de la Unesp y el montaje de la escena Xica nos contó un sueño, junto a cuatro propuestas de talleres cortos dirigidos a artistas y no artistas, reúnen el recorrido teórico y el examen de las poéticas teatrales mencionadas, sugiriendo caminos de trabajo para quienes estén interesados/as/us en empezar en el de carácter interseccional.

Palabras clave: teatro; feminismo interseccional; prácticas escénicas.

# RESUMO EM LIBRAS

Tradução do Resumo: Lucas de Almeida Castelhano

Clique Aqui

## LISTA DE FIGURAS


Figura 1 - Vanessa Biffon..... 25
Figura 2 - Kimberlé Crenshaw..... 35
Figura 3 - Avenidas de discriminação de gênero e raça..... 37
Figura 4 - Ochy Curiel..... 38
Figura 5 - Nêgo Bispo..... 40
Figura 6 - Heleieth Saffioti..... 41
Figura 7 - Danièle Kergoat..... 42
Figura 8 - Beatriz Nascimento..... 48
Figura 9 - “Eu sou Atlântica!”..... 52
Figura 10 - Maria Firmina dos Reis..... 55
Figura 11 - Lélia Gonzalez..... 57
Figura 12 - Victoria Santa Cruz..... 59
Figura 13 - Conceição Evaristo..... 63
Figura 14 - Virgínia Leone Bicudo quando jovem..... 65
Figura 15 - Sueli Carneiro..... 68
Figura 16 - Carolina Maria de Jesus..... 69
Figura 17 - Jaqueline Gomes de Jesus..... 74
Figura 18 - Renata Carvalho em *Manifesto Antropofágico*..... 79
Figura 19 - Geni Núñez..... 80
Figura 20 - bell hooks..... 91
Figura 21- Patrícia Hill Collins..... 92
Figura 22 - Celie e Shug..... 96
Figura 23 - Audre Lorde..... 100
Figura 24 - Combahee River Collective..... 104
Figura 25 - Angela Davis..... 105
Figura 26 - Gloria Anzaldúa..... 110
Figura 27- Fronteira murada entre a cidade de San Diego, nos EUA, e Tijuana, no México..... 111
Figura 28 - Filme *Tatuagem*..... 121
Figura 29 - Família Trindade..... 130
Figura 30 - *Sortilégio* do Teatro Experimental do Negro..... 131
Figura 31 - Leda Maria Martins..... 133
Figura 32 - Bárbara Santos..... 137
Figura 33 - Teatro Operário..... 141
Figura 34 - A performer Lili Baniwa..... 144
Figura 35 - Racionais MC’s..... 150
Figura 36 – Espetáculo Teatral *Solano Trindade e suas Negras Poesias*..... 152
Figura 37- *Ialodês - um manifesto da cura ao gozo*..... 155
Figura 38 - Amor entre Ialodês..... 157

Figura 39 - Dandaras..... 158
Figura 40 - Periferia Trans.....160
Figura 41 - *Hospital da gente*..... 161
Figura 42 - Severina..... 164
Figuras 43 e 44 - Djamila Ribeiro e Linda Alcoff..... 170
Figura 45 - *Entrevista com Stela do Patrocínio*.....171
Figura 46 - *Luis Antonio-Gabriela*..... 174
Figura 47- *Branco: o cheiro do lírio e do formol*..... 175
Figura 48 - Azoilda Loretto Trindade..... 192
Figuras 49, 50, 51, 52, 53, 54 - Relação com sua “raça” em imagens..... 193
Figura 55 - Encontro com a Coletiva Rainha Kong..... 195
Figura 56 - Curso Teatro Interseccional..... 198
Figura 57- Cartaz de divulgação do Laboratório..... 201
Figura 58 - Coletivo Feminista Hellen Keller..... 206
Figura 59 - Registro dos primeiros exercícios corporais..... 208
Figuras 60, 61, 62 - Quem sou eu?.....209
Figura 63 - Corpo padrão..... 210
Figura 64 - Sobonfu Somé..... 214
Figuras 65 e 66 - Feminino e masculino na criação dos ídolos..... 219
Figuras 67 e 68 - Deriva pela Barra Funda..... 223
Figura 69 - Renomeando o mapa da Barra Funda..... 225
Figuras 70 e 71 - Território-infância.....226
Figura 72 - Direção compartilhada..... 227
Figura 73 – *Xica nos contou um sonho* (1)..... 229
Figura 74 – *Xica nos contou um sonho* (2)..... 231
Figura 75 - *Xica nos contou um sonho* (3)..... 232
Figura 76 - Publicidade da década de 1950.....242
Figura 77 - *A redenção de Cam* (1895).....243
Figura 78 - Dona Benta e Tia Nastácia..... 244
Figura 79 - *Brincar de índio*.....245

**SUMÁRIO**

**1 INTRODUÇÃO**..... 15

**2 PRÓLOGO**..... 24

**3 CONTRACOLONIZAÇÃO E TEORIAS A PARTIR DA EXPERIÊNCIA PESSOAL E HISTÓRICA**..... 31

**3.1 Nó, consubstancialidade, imbricação, interseccionalidade**: nomeação e (auto)reconhecimento em Kimberlé Crenshaw, Ochy Curiel e Heleieth Saffioti... 32

**3.2. O território faz diferença! Terra afro-pindorâmica e as pesquisadoras interseccionais**: Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e a nova geração de intelectuais..... 45

**3.3 Alguns fundamentos dos feminismos negros estadunidenses: bell hooks, Audre Lorde, Patricia Hill Collins e Angela Davis**..... 89

**3.4 Identidade para quê?** O entrelugar e a fronteira para Gloria Anzaldúa..... 108

**4 AS TRANSFORMAÇÕES DO MOVIMENTO TEATRAL PAULISTANO DA ÚLTIMA DÉCADA EM UMA PERSPECTIVA INTERSECCIONAL**..... 124

**4.1 Em busca das pessoas que vieram antes**: práticas teatrais e pedagógicas interseccionais na cena sudestina..... 125

**4.2 A interseccionalidade na criação racializada e de gênero em três grupos da periferia paulistana** - Grupo Clariô de Teatro, Capulanas Cia de Arte Negra e Cia Humbalada..... 145

**4.3 Impasses da interseccionalidade diante da branquitude e da cisgeneridade em três espetáculos teatrais**: *Entrevista com Stela do Patrocínio*, *Luis Antonio-Gabriela* e *Branco - o cheiro do lírio e do formol*..... 165

**5 EXPERIMENTANDO UMA PEDAGOGIA: PRÁTICAS DE CRIAÇÃO E DE ENSAIO INSPIRADAS NA INTERSECCIONALIDADE**..... 179

**5.1 O contexto da pesquisa**: o desgoverno Bolsonaro, pandemia e as reverberações na cultura..... 180

**5.2 Notas de um processo**: módulo 1 do Projeto de Extensão - Teatro interseccional - UNESP, como gênero, raça, etnia, sexualidade, classe e território entram em cena?..... 185

**5.3 Laboratório de criação cênica interseccional e o experimento cênico *Xica nos contou um sonho***: módulo 2 do Projeto de Extensão Teatro interseccional – UNESP - como gênero, raça, etnia, sexualidade, classe e território entram em cena?..... 198

**5.4 Quatro propostas de oficinas curtas para experimentar a interseccionalidade com grupos de artistas e não artistas**..... 234

**6 CONSIDERAÇÕES FINAIS**..... 252

**REFERÊNCIAS**..... 262

**ANEXO**..... 286
Ficha técnica dos espetáculos citados

# 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasceu como um desdobramento das minhas inquietações e de algumas indagações suscitadas no Mestrado (Biffon, 2018), quando escolhi a Brava Companhia como foco de estudo, com o interesse de conhecer mais a contribuição das mulheres na construção do teatro de grupo na cidade de São Paulo. A partir desse grupo, ampliei o debate sobre a ação e posição das mulheres para o movimento de teatro de grupo da cidade como um todo, verificando diversas contradições a respeito de gênero e classe entre os projetos e discursos político-estéticos dos grupos progressistas, assim como a realidade da atuação dos homens e das mulheres nesses coletivos, no que diz respeito às funções artísticas e à divisão de trabalho, concluindo que o demarcador social de gênero era pouco entendido como categoria estruturante naquela parcela da sociedade.

Cheguei também à conclusão de que a falta de uma perspectiva interseccional, que considerasse as relações entre gênero, classe, raça, etnia e sexualidade (e demais categorias), tendia à reprodução da lógica hegemônica, caracterizada pela hierarquização e normatização das categorias sociais. Assim, as propostas cênicas dos grupos teatrais em estudo perdiam a força revolucionária à qual se propunham.

Aprofundando essa constatação, quando vislumbrei realizar o doutorado, parti do questionamento sobre como seria um teatro em que as relações de gênero, raça, etnia, sexualidade e classe fossem abordadas em cruzamento. Como construí-lo? As categorias de identidade, sempre atuantes, nem sempre recebem foco nas produções artísticas. Mas, como seria dar foco a elas numa experiência teatral? Observando as poéticas dos grupos contemporâneos e seus modos de produção, poderíamos encontrar exemplos de um teatro interseccional? Em quais grupos de São Paulo vemos esse modo de pensar o teatro? Quais as bases em que se fundamentam? Quais seriam as suas características e processos? Trata-se de uma avaliação que pode ser estendida para outras localidades do país?

Mas para desenvolver essas questões, percebi que precisaria investigar autores/as/us que debateram acerca da interseccionalidade anteriormente. Deparei-me, então, com um universo de possibilidades, pois a perspectiva da interseccionalidade, antes de se tornar reconhecido como um conceito, cunhado por Kimberlé Crenshaw, está presente em diversos campos do conhecimento e teorias,

mesmo que o termo propriamente dito não seja empregado. O caminho que escolhi foi, portanto, focar no feminismo interseccional, correspondente a um grupo de teorias desenvolvidas por mulheres majoritariamente negras que abordam os eixos de diferença em seus trabalhos. Logo, mais questões surgiram: Quem são as mulheres que pensam as articulações entre opressões de gênero, raça, etnia, sexualidade e classe social, e o que elas dizem? Quais mulheres puderam escrever sobre interseccionalidade? Existe uma linha comum de pensamento entre elas? Onde elas vivem e produzem conhecimento? O pensamento interseccional acessível em livros e textos científicos, na seara das epistemologias críticas, seria a única fonte de tal perspectiva?

Minha primeira hipótese, ainda quando escrevia o projeto[1] deste doutorado, era que grupos de teatro oriundos da periferia da cidade de São Paulo ou localizados nessa região, integrados por mulheres, compreendiam melhor a interseccionalidade do que outros coletivos mistos ou sediados no "centro"; o que estaria explícito em suas criações artísticas. Naquele momento, meu entendimento era de que essas mulheres, por estarem mais expostas às opressões relacionadas aos marcadores sociais e por terem acesso mais restrito às políticas de bem-estar social (algo característico dos bairros que estão nas franjas da cidade) vivenciariam em seu cotidiano essas contradições, o que geraria seu entendimento "mais interseccional" do contexto. Assim, minha ideia limitava-se a cartografar esses grupos e a analisar a poética de alguns deles, de preferência, os que tivessem pesquisa continuada em seus territórios de atuação.

Hoje, enxergo um grande problema naquela intenção e proposição iniciais: o risco não só de homogeneizar a experiência de “ser da periferia” como também a categoria “mulher periférica”. Perguntava-me o quanto estava me colocando de maneira distanciada (e idealizada) ao analisar o fenômeno social escolhido, sem buscar maior intimidade com aquele universo: não sou moradora da periferia e convivo pouco com os dilemas desses territórios; então, como tratar deles?

Quando adentrei os estudos decoloniais (Lugones, 2020; Curiel, 2017, 2020; Miñoso, 2020; Oyewùmí, 2020; Carvajal, 2020) e os estudos raciais (Schucman, 2012; Bento, 2014; Cardoso, 2010) com mais empenho, pude olhar para minha

[1] O título do projeto inicial era *Mulheres Periféricas em Cena: o discurso interseccional de cinco poéticas teatrais no contexto paulistano.*

branquitude de maneira crítica. Percebi que grande parte da minha intencionalidade se ancorava em uma visão hegemônica, ou seja, estava agindo como uma “colonizadora da academia”, diante de uma alteridade sobre a qual projetava meus valores e expectativas. Entendi que precisava problematizar mais a minha visão de mundo. A provocação de Ochy Curiel (2020), antropóloga social afro-dominicana, teórica feminista, ativista lésbica e musicista, pulsando em minha mente por um bom tempo, convocava-me a responder: "Por que feministas acadêmicas do Sul estudam as 'outras' de seus próprios países? Sob que tipo de relações esses exercícios investigativos são realizados?" (Curiel, 2020, p.133).

# O QUE É BRANQUITUDE?

A paulistana Lia Vainer Schucman, doutora em Psicologia Social, aborda o tema, resumindo que falar de branquitude é apresentar para as pessoas brancas a ideia de raça, incluindo-as nessa relação. Raça entendida aqui, conforme o antropólogo e professor doutor brasileiro-congolês, Kabengele Munanga, como um conceito utilizado para explicar a diversidade humana e não como uma realidade biológica (Munanga, 2003, p.5). Raça, portanto, é uma construção social e cultural, embora, ao longo da história, tenha sido utilizada em diversos contextos e significados a fim de operacionalizar a hierarquização dos seres humanos, considerando, além de atributos físicos e fenotípicos, “valores morais, de dotes psíquicos e intelectuais entre os seres humanos” (Guimarães, 2003, p.96).

Assim, branquitude, em geral, diz respeito a essa hegemonia branca que criou a própria ideia de raça, colocando-se como padrão de humanidade, em uma posição onde se olha o “outro” com uma lente que não olha a si mesmo. Essa posição, segundo Schucman, nos dias atuais, é manutenção do poder nas mãos de apenas um grupo de pessoas:

> [a branquitude é] uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram” (Schucman, 2012, p.23).

A partir dessas constatações, foi inevitável mudar os rumos da pesquisa e rever as bases sobre as quais assentava minha noção de como fazer pesquisa, quero dizer, as maneiras e estratégias que estavam naturalizadas, impregnadas em mim, assim como em muito do que lia, vivia e escrevia. Passei a procurar desconstruir também instâncias da minha vida pessoal, buscando verificar onde e como operava a lógica colonialista, para que houvesse mudança efetiva, porque pesquisa e vida estão ligadas, fatalmente relacionadas uma à outra. Mas esse é um longo caminho… Em muitos momentos, foi necessário reconhecer meus limites e ser honesta sobre até onde conseguia caminhar.

Percebendo que a interseccionalidade pulsava com mais potência nas periferias e, em especial, na experiência das mulheres negras e nas respostas que elas, artistas ou não, dão ao sistema que as oprime, abri mão de apenas analisá-las, para referendar os saberes por elas criados. Assim, procurei constituir novos fundamentos para esta escrita, colocando-me também em criação, como proponente de ações estéticas e éticas na minha área de atuação.

Em relação à linguagem da tese, inspiro-me em diversas pessoas[2] que têm questionado a forma de escrever um texto acadêmico (fugindo de um certo "academiquês"), por isso procuro elaborar um estilo fluido que se complemente com outros meios que não somente a escrita: cartas breves, relatos biográficos, caixas de comentários, músicas, diagramação com uso de cores, palavras destacadas, muitas perguntas, *links* de vídeos entremeados ao texto, manchetes de jornal com contexto político.

Quanto à maneira de escrever o texto, bell hooks comenta que a escrita de suas ideias para mulheres negras é parte de seus objetivos, uma escrita que se proponha acessível e que alcance, inclusive, as faixas etárias mais jovens.

> Uma literatura que ajuda a informar uma multidão de pessoas, que ajuda indivíduos a compreenderem o pensamento e as políticas feministas, precisa ser escrita em uma vasta gama de estilos e formatos. Precisamos de trabalhos principalmente direcionados à cultura jovem. Ninguém produz esse tipo de trabalho no contexto acadêmico (Hooks, 2019, p. 45).

[2] Especialmente na área das Artes, essa experimentação formal é algo recorrente. Veja, por exemplo, a proposta textual de *Carta às mulheres da cena* (Miranda; Leal; Lyra; Tourinho; Romano, 2020), a dissertação Q*uando uma bixa periférica faz teatro ou quando o teatro faz uma monstra* (Lopes, 2017) e a tese *Escrever é uma maneira de sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer* (Rachel, 2019).

Com o mesmo interesse, mas menos pretensiosa, no decorrer deste texto lanço mão de uma hibridez visual e de formas literárias um tanto diversificadas. Também nesse sentido, tornou-se fundamental construir a audiodescrição e a leitura de parte do material (embora não seja uma especialista nisso), para que pessoas com deficiência visual também possam acessar o assunto da tese. Para ativar essa possibilidade, é necessário clicar no símbolo de acessibilidade disponível na capa e acessar o conteúdo selecionado.

Este texto organiza-se em uma introdução, um prólogo, três capítulos, divididos em onze seções, considerações finais, referências e anexo. Em resumo, no capítulo **Contracolonização e teorias a partir da experiência pessoal e histórica**, procuro apresentar de maneira sintética as principais teorias e práticas que influenciaram a pesquisa e nas quais fundamento este trabalho: Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Kimberlé Crenshaw, Ochy Curiel, bell hooks, Patricia Hill Collins, Angela Davis, Gloria Anzaldúa. São teorias nascidas da experiência das autoras, e por isso coloco as minhas experiências também à mesa, em um prólogo.

Adiante, no capítulo **As transformações do movimento teatral paulistano da última década em uma perspectiva interseccional**, início relacionando e reverenciando “as pessoas que vieram antes”, a exemplo das ações de artistas feministas e das proposições experimentadas no Teatro do Oprimido e no Teatro Experimental do Negro. Aqui, entendemos que a noção de acumulação histórica é imprescindível para a compreensão das bases que estruturam o fazer teatral contemporâneo. Em seguida, apresento alguns grupos teatrais integrados, majoritariamente, por mulheres negras - Capulanas Cia de Arte Negra, Grupo Clariô de Teatro e Cia Humbalada -, descrevendo parte de seus espetáculos, e analiso alguns dos principais acontecimentos teatrais na grande São Paulo[3] em que polêmicas em torno dos marcadores sociais da branquitude e da cisgeneridade tiveram destaque.

No capítulo intitulado **Experimentando uma pedagogia: práticas de criação e de ensaio inspiradas na interseccionalidade**, compartilho as experimentações

[3] Entendo que a minha escolha territorial, para além da facilidade de acesso por mim para a realização da pesquisa, traz também um recorte de uma cidade com uma produção cultural diversificada, em que transitam artistas advindos de várias regiões do país (e do mundo) e tem um movimento organizado de artistas já consolidado. No entanto, é importante reconhecer que esta é uma cidade extensamente pesquisada e que, por vezes, focar apenas nela invisibiliza o estudo de outras manifestações teatrais tão importantes quanto as realizadas aqui.

artísticas e pedagógicas elaboradas na condução de um projeto de extensão realizado na Unesp, no Instituto de Artes de São Paulo. Ao final deste capítulo, compartilho quatro exercícios e vivências que podem ser utilizadas por artistas e não artistas, interessadas/os/us na abordagem interseccional no teatro.

Por fim, é preciso dizer que esta tese só foi possível a partir de outras experiências que vivi nessa caminhada: o grupo de pesquisa Poéticas Atorais, onde pude realizar o Projeto de Extensão *Teatro interseccional: como gênero, sexualidade, raça, etnia, classe e território entram em cena?*; as contribuições e parcerias com as manas da Graduação e da Pós-graduação; as trocas com minha orientadora Lúcia Romano, que também ofereceu matérias importantíssimas para meu amadurecimento intelectual, como *Impasses da atuação na cena contemporânea*; e o Programa de Iniciação Artística (PIÁ) da Secretaria Municipal de Cultura em que atuei em 2020 e 2021 como artista educadora, em um projeto em afroperspectiva, que contou ainda com ações afirmativas de cunho étnico-racial, de gênero e de acessibilidade, depois de muita luta do movimento negro dentro do PIÁ. O que li nos livros para a pesquisa, entendi melhor a partir da relação e das provocações cotidianas, na convivência com essas pessoas.

Caros e caras ancestrais:

Desculpe a formalidade inicial, mas confesso que, por não os conhecer tão bem, ainda me sinto acanhada em me referir a vocês. Escrevo esta carta com afeto, mas querendo acertar algumas contas com meu passado, bem pesadas, até para que eu possa me libertar da ignorância e agir em outro rumo, para ser quem eu quero ser.

Vocês habitam e habitaram meu imaginário ao longo da minha vida. Ouço histórias de vocês, muitas bonitas, outras nem tanto, mas o que venho descobrindo são as histórias que foram ocultadas. Ora os imagino como "monstros" violentos, ora como pessoas que desejaram e, de certa forma, trabalharam para que eu — sua linhagem — fosse feliz. Devo dizer que também estou em processo de entendimento dessas camadas de ancestralidade que habitam em mim, pois meus avós são bem diferentes dos meus bisavós e muitíssimo mais distintos dos meus tataravós.

Vó Aurora, você virou ancestral recentemente. Pude compartilhar contigo bons anos de vida. Acompanhei algumas de suas dores travestidas de resiliência. Você iluminou o meu entendimento de gênero, dediquei meus estudos a você. Sim, você teve suas contradições. Um dia, quando me ouviu falar sobre "feministas", me disse que conheceu algumas dessas mulheres, que elas ficavam se acariciando à beira do rio onde lavavam roupa. Você fez cara feia.

Vô Luiz, não o conheci, mas você é uma figura que muito me instiga. Suas fotos sempre de olhos arregalados, meio louco, sempre me causaram medo. Você morreu no mesmo mês em que nasci. Olho pra sua fisionomia nas fotos e vejo que minha fisionomia é semelhante à sua. Isso me gera grande incômodo, pois minha fisionomia se associa a uma pessoa que foi violenta na vida, e muitas dessas violências foram contra minha avó. Não quero me parecer com você.

Já dos meus bisavôs, tenho pouca notícia. Mas fazendo as contas aqui, a vinda deles para o Brasil (eles eram camponeses italianos) coincide com a abertura do país para imigrantes europeus, em uma época em que o projeto nacional era miscigenar a população negra pós-abolição, para embranquecer o povo brasileiro por meio de estupro, de violência e de desigualdade social. E os povos indígenas? Quais eram suas relações com eles? Não tenho nenhuma informação. Só silêncio. Apesar de saber que as circunstâncias foram estruturais, imagino que vocês, meus ancestrais, contribuíram para que essa estrutura se mantivesse. Compreendo ser esta uma dívida histórica que precisa ser reparada.

Meus tataravós: quanta curiosidade tenho em relação a vocês. Nós, os Biffons, temos nariz grande, cara grande, como uma máscara "bufonesca", e isso não é mera coincidência. Vocês, provavelmente, foram de trupes de bufões que trabalhavam com teatro, numa época em que as deficiências

corporais eram atrações de espetáculos cênicos. Eu sou Biffon, mas, em documentos encontrados pela família, meus tataravós eram Buffons e migraram da França para a Itália, e a pronúncia do nome mudou. Minha mãe diz que sou artista porque sou de família de artistas, mesmo que bem distante.

Um dia, serei ancestral de alguém. Tenho uma filha de um ano, a Tereza, que poderá ter filhos, quem sabe, e eu, netos. O que tenho construído nesta vida que fará meus netos, bisnetos olharem para trás e escreverem uma carta para mim com orgulho do caminho que trilhei em prol de alguma reparação histórica?

Vanessa Biffon
Novembro de 2020.
(editada em 2023)

(Esta carta foi escrita em uma oficina que fiz com o Coletivo Abayomi Terreiro Afrofuturista, em 2020, a partir do exercício-provocação proposto: fazer a própria biografia ancestral, em formato livre. O coletivo é formado por Eliane Rocha, Breno Villas Boas e Thayany Muniz).

2

# Prólogo

O meu “lugar de fala”, vida e morte, saberes localizados.

Espera um pouquinho. “Dá licença”. Antes vou me apresentar.

Figura 1 - Vanessa Biffon

Fonte: Arquivo pessoal (2022)

Sou Vanessa, estou com trinta e oito anos; sou uma mulher, cisgênero, branca, tenho uma filha de quatro anos, a Tereza, e tenho um companheiro, o Anderson. Sou natural de Bebedouro - SP (cidade de oitenta mil habitantes), mas resido em São Paulo desde 2010. Fiz a Graduação (Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas) na Universidade Federal de Ouro Preto - MG (UFOP) e o Mestrado e o Doutorado em outra universidade pública, a Unesp - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Recebi verba pública para as duas pesquisas de pós-graduação que realizei[4].

Minha filha, Tereza, nasceu no primeiro ano da pesquisa de Doutorado e tenho seguido essa "vida dupla", conciliando maternidade e vida acadêmica (assim como algumas colegas de pós-graduação e tantas outras mulheres!). Tereza traz uma imensidão de vida, de redescoberta, de paciência, de instinto de sobrevivência e de ludicidade para minha trajetória.

Também durante o período do doutorado, no terceiro ano, perdi minha mãe por causa de complicações geradas pela Covid-19. Em março de 2021, no auge de contágio e mortes pela Covid-19, recebi a notícia de que parte da minha família do interior havia se infectado. Ficamos apreensivos, mas todas as pessoas estavam sendo cuidadas e, aparentemente, passando bem. No décimo dia de sintomas,

[4] Fui bolsista da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Demanda Social.

minha mãe se sentiu mal e precisou ser internada. Viajei às pressas para Bebedouro. Ao chegar em minha cidade natal, minha mãe foi intubada e acabou falecendo no dia seguinte, aos sessenta e dois anos de idade. Tudo foi muito rápido e devastador. Devastador… Uma prima também faleceu dias depois. Pai e irmã sobreviveram, mas tiveram os pulmões comprometidos por meses. Foi (e está sendo) um período bem difícil na minha vida.

Sou atriz do Grupo Teatral MATA![5], coletivo atuante desde 2014 no movimento de teatro de grupo na cidade de São Paulo. Nosso trabalho tem como viés o processo colaborativo, pesquisa continuada e a perspectiva épico-dialética. Há pesquisas paralelas das e dos integrantes do grupo que também alimentam o coletivo, como o feminismo e as relações raciais.

Não escolhi meu grupo como foco principal da pesquisa desta tese, pois acredito que o viés feminista central aqui ainda não teve experimentação suficiente no grupo que integro.  Ainda é algo que estamos construindo. O outro motivo do Grupo Teatral MATA! não ser o cerne desta pesquisa é que há dois anos estamos com nossas atividades suspensas, por conta da pandemia. Embora o período do isolamento social tenha sido encerrado, as e os integrantes acabaram assumindo outros trabalhos (principalmente com educação) para conseguir pagar as contas, e as agendas ficaram mais apertadas. Essa condição, muito mais ampla, não atingiu apenas o grupo de que faço parte, pois está relacionada também com o desmonte e a precarização da arte e da cultura em âmbito federal, que vem se desenrolando desde o golpe de 2016, no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Em virtude da pouca verba e da carência de políticas públicas consistentes, os editais municipais e estaduais estão bem mais concorridos. Tem sido difícil fazer teatro coletivamente e em continuidade.

Por outro lado, a pesquisa acadêmica tem me oferecido também possibilidades de atuação artística. É, em certa medida, o que proponho nesta tese:

---

[5] No final de 2012, reunimos um grupo de artistas e pesquisadores de outras áreas do saber para estudar teatro e assuntos relacionados à formação histórica e cultural do Brasil contemporâneo. A partir do início de 2013, começamos a pesquisar a Guerrilha do Araguaia com o interesse de transformar o tema em espetáculo teatral. O Grupo Teatral MATA!  constituiu-se em 2014 efetivamente. Montamos dois espetáculos, *Guerrilheiro não tem nome* (2015) e *Cafona - ensaio sobre brega, preconceito e violência* (2018). Não temos sede própria, mas ocupamos artisticamente alguns espaços públicos, como a biblioteca Adelpha Figueiredo e o Centro de Acolhida para Imigrantes - Pari, onde iniciamos uma pesquisa sobre a imigração. Algumas pessoas passaram pelo grupo, mas atualmente somos quatro integrantes: Anderson Zanetti, João Alves, Gabriela Felipe e eu.

além de efetuar um levantamento historiográfico e conceitual da interseccionalidade (numa espécie de mapa, para quem quiser navegar mais na perspectiva interseccional, que é bem ampla), pretendo compartilhar processos artísticos e metodologias que tenho criado, em especial no curso de extensão da Unesp[6]. Discorrer sobre o processo de aprendizado e relatar o que reverberou assertivamente para o grupo de participantes e para mim, bem como o que se mostrou equivocado nessas experiências se tornou basilar para esta reflexão.

Quando me proponho a falar das poéticas teatrais, majoritariamente periféricas, tenho consciência de que me aproximo de um universo de eventos e de relações sociais e artísticas diversas da minha vivência direta, pois não moro na periferia. Atualmente moro na zona oeste da cidade, na Vila Pompéia, um bairro formado por operários de fábricas, imigrantes italianos e espanhóis em sua maioria, e com forte atuação dos padres Camilianos (que construíram a igreja Nossa Senhora do Rosário e o Hospital São Camilo). O bairro destaca-se também por ser a morada de artistas ligados à música; na década de 1960, foi residência de Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, dos Mutantes (Costa, 2010)[7]. Esse é um dos muitos bairros em que morei em São Paulo (Sacomã, Santa Cecília, Vila Buarque, Ipiranga foram os outros bairros), realidade comum de quem mora de aluguel na cidade.

As periferias paulistanas[8], contudo, entraram na minha vida desde o momento em que me mudei para São Paulo, em 2010, seja por meio dos trabalhos que realizei (muito ligados aos projetos de políticas públicas), seja por meio de amigos/as/us que fiz. Mas sei que vivenciar a periferia todos os dias é bem diferente da perspectiva aproximada que posso desenvolver. Por isso, é muito caro para mim o que aponta Donna Haraway sobre os saberes localizados. Ela comenta:

> Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento "objetivo". A observação é paradigmaticamente clara nas abordagens críticas das ciências sociais e humanas, nas quais a própria agência das pessoas estudadas transforma todo o projeto de produção de teoria social. De fato, levar em conta a agência dos

[6] Curso que nomeei *Teatro Interseccional: como gênero, raça, etnia, classe, sexualidade, território entram em cena?*, já citado aqui.
[7] Nataly, Costa. *Na Vila Pompeia, a Liverpool brasileira.* **Jornal Estado de S.Paulo**, em 21 de novembro de 2010. Disponível em:
https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,na-vila-pompeia-a-liverpool-brasileira-imp-,642988.
[8] O termo e significado de periferia será aprofundado na seção 4.2.

> "objetos" estudados é a única maneira de evitar erros grosseiros e conhecimentos equivocados de vários tipos nessas ciências (Haraway, 1995, p.36).

Considerar o agenciamento das pessoas da periferia, portanto, é o que me possibilita como pesquisadora tecer de maneira crítica o estudo que proponho aqui, localizando os saberes dessas pessoas em consonância com a produção de conhecimento desenvolvida nesta tese. Há, portanto, um compromisso ético proposto por Haraway (1995), que abraça o entendimento que, ela completa, “[...] é precisamente na política e na epistemologia das perspectivas parciais que está a possibilidade de uma avaliação crítica objetiva, firme e racional” (Haraway, 1995, p.24). Esse é um compromisso que tomo para mim como pesquisadora e que desejo materializar nesta escrita.

> Como ver? De onde ver? Quais os limites da visão? Ver para quê? Ver com quem? Quem deve ter mais do que um ponto de vista? Nos olhos de quem se joga areia? Quem usa viseiras? Quem interpreta o campo visual? Qual outro poder sensorial desejamos cultivar, além da visão? (Haraway, 1995, p.28).

Também partindo do pressuposto do que se passou a chamar, no escopo dos estudos feministas, de teoria do ponto de vista[9], Ochy Curiel (2020) propõe desafios metodológicos para a pesquisa científica. Influenciada pela noção de desengajamento epistemológico, de Stuart Hall, que pode ser entendido como a busca pelo abandono da colonialidade do poder, do saber e do ser (Curiel, 2020, p.134), Curiel determina-se a enfrentar um primeiro desafio, que é o reconhecimento e a legitimação de “outros” saberes subalternos.

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

[9] “Teoria do ponto de vista [*standpoint theory*]: teoria social para a qual o lugar dos grupos nas relações hierárquicas de poder produz desafios comuns para os indivíduos que fazem parte deles. Além disso, essa teoria pressupõe que experiências compartilhadas podem estimular ângulos de visão semelhantes, gerando no grupo um conhecimento ou ponto de vista próprio considerado fundamental para moldar uma ação política” (Collins, 2019, p.462).

Curiel (2020) defende dar visibilidade às criações, às estratégias, aos saberes que são sistematicamente, cotidianamente, apagados, mas que geralmente se fortalecem na dimensão coletiva, que ultrapassa a individualidade e permite generalizações mais compreensivas, mas sem torná-las generalizantes (Curiel, 2020, p.134), complementa a autora. E mais, ela sugere que se faça uma espécie de antropologia da dominação (*Id*., 2020, p.135), ou seja, que se identifiquem os discursos que definem os grupos sociais e, ao lado disso, as pesquisas científicas que carregam ideais desenvolvimentistas e de solidariedade e, no fundo, ancoram-se em privilégios. Em decorrência, aconselha-nos a escolher conscientemente as teorias aplicadas aos estudos e a abrir caminho à possibilidade de intervenção social dos próprios sujeitos da produção de conhecimento. Assim, ela escreve "[...] é necessária uma etnografia dos sujeitos e das práticas sociais considerando-se os lugares e as produções dos privilégios" (Curiel, 2020, p.135).

O segundo aspecto metodológico e pedagógico proposto por Curiel (2020) é problematizar as condições de produção de conhecimento. Onde a pesquisa está localizada? Quais as condições para ela ser realizada? Trazendo essas questões para mais perto de mim, surgem perguntas: como operam a Unesp e o departamento de artes no qual faço meu doutorado? Há ações afirmativas na seleção de projetos de pós-graduação no Instituto de Artes? Há estabilidade trabalhista para professores/as/us desenvolverem pesquisa continuada? Há recursos materiais e humanos para apoiar a oferta de ações com a sociedade a largo, como são os cursos de extensão? Qual a visibilidade e a importância desta universidade pública na cidade de São Paulo, no Brasil?

Apenas para trazer alguns dados sobre as questões levantadas, é importante informar que, em 2021, as ações afirmativas de cunho étnico-racial (cotas de 20% para pretos, pardos e indígenas) foram implementadas no Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp, histórico muito recente nessa instituição e no país como um todo[10]. Sobre a realidade das universidades públicas brasileiras, em geral, é notável uma precarização acentuada nos últimos seis anos, com reduções e

[10] Em 2012, são aprovadas cotas no programa de Pós-Graduação de Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (Venturini; Feres Júnior, 2020, p.888). Ainda segundo Anna Venturini e João Júnior, as ações afirmativas via cotas têm como maior foco de beneficiários as pessoas pretas e pardas, "em menor proporção, há também políticas em favor de estudantes de baixa condição socioeconômica, quilombolas, pessoas transexuais e travestis e portadores de visto humanitário (refugiados)" (Venturini; Feres Júnior, 2020, p. 889).

bloqueios dos orçamentos das universidades (Alves, 2022)[11], cortes e suspensão de pagamento dos bolsistas (Moreno, 2021)[12], falta de concursos públicos e sobrecarregamento de trabalho dos funcionários existentes[13], entre outros. Esse histórico, entretanto, é fruto de um projeto neoliberal que remete a um passado mais distante. Para as educadoras e historiadoras Deise Mancebo, Olgaíses Maués e Vera Lúcia Jacob Chaves, desde a década de 1970, houve reiteradas tentativas de implantação de um modelo gerencial para as universidades do país, com uma lógica empresarial e competitiva (Mancebo *et al.,* 2006, p.43).

Todos esses aspectos acabam implicando em conjecturas geopolíticas e econômicas que precisam ser levadas em conta na pesquisa. Nela, o entendimento é que inexiste neutralidade na construção de conhecimento científico. Assim, procuro uma coerência entre o que é proposto na pesquisa e o que é feito na ordem diária, ou como expressam outras pesquisadoras, reunidas por Curiel (2020), procuro uma "[...] relação entre o fazer e o pensar, e também o caminho de volta: o pensar a partir do fazer" (Yuderkys, Gómez, Ochoa, Lugones apud Curiel, 2020, p.136). Essa atuação na vida cotidiana das inquietações investigativas que relaciono aqui, que se dá em várias camadas (interpessoal, institucional, estrutural) e em várias frentes (na pesquisa científica, na militância social, na atuação artística), foram duramente atingidas pelas perdas e descobertas durante a pandemia, nesses quatro anos em que o doutorado moveu minha experiência.

---

[11] ALVES, Raoni .UFR - Poderá fechar as portas após corte de verbas do governo federal. **Globo,** junho/ 2022. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/06/15/ufrj-podera-fechar-as-portas-apos-corte-de-verbas-do-governo-federal-diz-reitora.ghtml

[12] MORENO, Angelina. Análise -a crise da Ciência e Pesquisa no Brasil é um projeto: os impactos das restrições. **Brasil de Fato,** nov/2012. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2021/11/12/analise-a-crise-da-ciencia-e-pesquisa-no-brasil-e-um-projeto-os-impactos-das-restricoes.

[13] Pandemia faz USP, Unesp e Unicamp perderem ao menos R$ 1,2 bilhão. **Vermelho**, junho/2020. Disponível em: https://vermelho.org.br/2020/06/23/pandemia-faz-usp-unesp-e-unicamp-perderem-ao-menos-r-12-bilhao/.

3

# CONTRACOLONIZAÇÃO E TEORIAS A PARTIR DA EXPERIÊNCIA PESSOAL E HISTÓRICA

3.1

# NÓ, CONSUBSTANCIALIDADE, IMBRICAÇÃO, INTERSECCIONALIDADE:

Nomeação e (auto) reconhecimento em Kimberlé Crenshaw, Ochy Curiel e Heleieth Saffioti.

Nó, consubstancialidade, imbricação, interseccionalidade não são palavras gestadas sem propósito, nem adotadas por mim ao acaso. Cada uma delas carrega o histórico e a proposição das pessoas que as cunharam. Estão, assim, localizadas em determinado contexto histórico e geopolítico, e carregam uma compreensão singular de mundo, que se associa a uma práxis.

## O QUE É PRÁXIS?

É a união dialética entre teoria e prática. Embora tenha surgido anteriormente, esse conceito desenvolvido por Karl Marx (filósofo alemão que viveu no século XIX) chama atenção para a importância de relacionar a prática cotidiana (as nossas ações) e a teoria (conhecimento especulativo, metódico e organizado de caráter hipotético). Para Marx, prática e teoria se nutrem, se fundamentam e também se tensionam reciprocamente[15].

Quando comecei a estudar a interseccionalidade, as primeiras referências foram os nomes de Kimberlé Crenshaw, Audre Lorde, bell hooks, Patrícia Hill Collins e Angela Davis. Elas são mulheres negras com trajetória e atuação, em sua maioria, nos Estados Unidos da América, um país que representa uma potência imperialista contemporânea. A produção intelectual dessas mulheres acabou ganhando uma visibilidade maior do que as produções de outros países.

Paralelamente, comecei um estudo aprofundado sobre a teoria decolonial e, em especial, nas autoras feministas, percebi o quanto a intersecção das categorias gênero, raça, etnia, sexualidade atuavam intrinsecamente à construção de pensamento decolonial. Considero, portanto, as feministas decoloniais também autoras interseccionais (embora nem todas elas concordem com isso, como veremos adiante): María Lugones, Ochy Curiel, Yuderkys Espinosa Miñoso, Julieta Paredes, Rita Segato, entre outras. Mais do que isso, elas trazem muitas

[14] Para maior aprofundamento sobre esse assunto, consulte Vásquez, 2007, em especial *A concepção da práxis em Marx* (p. 109-173) e *O que é a práxis* (p. 219-237).

contribuições para uma leitura acerca da cultura e da realidade brasileira, já que suas teorias são focadas na América Latina, algo que nos aproxima muito mais de seus escritos do que da produção teórica das estadunidenses. Aqui, busco unir e contrastar teoria interseccional e teoria decolonial, mas atenta às especificidades brasileiras, especialmente, paulistanas, porque o território faz muita diferença na atuação das categorias sociais. Como diz Ochy Curiel, a geopolítica é fator tão estruturante quanto as categorias de raça, classe, gênero e sexualidade (Curiel, 2020, p. 121).

Este primeiro capítulo apresenta as principais autoras das teorias e propostas práticas que influenciaram as bases epistemológicas da minha tese. São várias autoras e pontos de vista interessantes. Sobre cada uma delas, no entanto, poderia ser feita uma tese! Então, procuro uma síntese dos principais debates (disponibilizando o acesso aos conteúdos, para quem quiser se aprofundar mais) a fim de verificar os pontos de confluência e também os de divergência, para chegar a parâmetros sobre os expedientes interseccionais.

## O QUE É EPISTEMOLOGIA?

De modo geral, é o estudo sobre o conhecimento humano. Está relacionado a como produzimos conhecimento no mundo e a tudo o que fundamenta nossa visão de mundo. São proposições filosóficas que influenciam todas as áreas do conhecimento. Até o século XX, discutiam-se três matrizes epistemológicas ocidentais que eram consideradas importantes: o positivismo, a fenomenologia e o materialismo histórico dialético (BeladelII, 2018). Mas, no último século, outras matrizes vêm se constituindo, na contramão das anteriores, propondo uma nova relação entre teoria e prática, como a epistemologia feminista (Rago,1998) e as epistemologias do sul (Santos, 2009), por exemplo.

Principiamos observando o nome: a escolha pelo termo interseccionalidade seria a mais adequada?

A interseccionalidade está no discurso dos movimentos sociais e dos ativismos; está presente nas organizações comunitárias, nos estudos acadêmicos e nas instituições. Patricia Hill Collins conjectura que a interseccionalidade “Fala tanto à juventude por meio das mídias sociais e da cultura popular quanto ao corpo

acadêmico através de conferências e publicações especializadas” (Collins, 2021, p. 11). A noção de interseccionalidade adentra várias áreas de atuação social e política, dos direitos humanos, da economia, da saúde pública e do ambientalismo, da justiça, dos esportes, das artes… Por ter ampla abrangência e modos de utilização bastante diversificados, é possível afirmar que a interseccionalidade não é homogênea, embora quase sempre sirva de ferramenta analítica para resolver problemas que as pessoas têm que enfrentar em sociedade.

Mas qual é o contexto em que a interseccionalidade foi criada? Em quais sentidos a usamos e o que está nesse bojo chamado interseccionalidade?

Figura 2 - Kimberlé Crenshaw

Fonte: Columbia (2022).

**Kimberlé Crenshaw** cunhou o termo interseccionalidade no artigo *Mapeando as margens: interseccionalidade, política identitária e violência contra as mulheres de cor* (1991). Dois anos antes, no entanto, ela já mencionava a interseccionalidade em outro texto, *A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero* (1989).

Kimberlé é uma mulher afro-estadunidense, advogada e professora de Direito. Em sua atuação profissional, percebeu que as análises de processos jurídicos eram demasiadamente cegas à complexidade de opressões que atingiam certas camadas da população e que, por isso, os juízes acabavam por proferir sentenças injustas. Ela ilustra sua percepção citando um exemplo que se tornou bem conhecido: o “caso General Motors”.

Nesse caso, cinco mulheres negras estavam processando a fábrica de carros, General Motors, pois a empresa recusava-se a contratar mulheres negras para os cargos oferecidos. O processo configurava discriminação de raça e de gênero e o tribunal pediu para elas provarem a discriminação. Os advogados de defesa da General Motors, por sua vez, alegavam não haver discrimincação racial na empresa, pois havia pessoas negras no seu quadro de funcionários. Porém, esses empregos eram só para homens. Os homens negros trabalhavam, basicamente, nas linhas de montagem, porque era o serviço mais pesado, segundo os empregadores. Os advogados também alegavam não haver discriminação de gênero, porque também contratavam mulheres. Só que as mulheres contratadas - quase sempre para o trabalho de secretaria e escritório - eram, “por acaso”, mulheres brancas. Então, não havia oportunidades de emprego para mulheres negras pela soma "ocasional" desses diversos fatores. Para provar o contrário, ou seja, que não operava ali uma mera coincidência, que acumulava de prejuízos essa população, os juízes precisariam fazer uma leitura interseccional da discriminação que, nesse caso, era de natureza mista, portanto, impossível prová-la separadamente.

Esse breve exemplo (e outros tantos que a autora relata em seus artigos) retrata o interesse principal de Kimberlé em construir uma teoria da interseccionalidade, que é o de possibilitar que as práticas de direitos humanos (nas instituições, nas políticas públicas, nos tribunais e assim por diante) possam, a partir do entendimento da realidade cotidiana, garantir, de fato, direitos iguais a todas as pessoas. Para isso, é necessário “[...] identificar melhor o que acontece quando diversas formas de discriminação se combinam e afetam as vidas de determinadas pessoas (Crenshaw, 1989, p.11). Discriminar essas singularidades importa, uma vez que cada grupo social pode apresentar sobreposições de discriminações variadas, de acordo com o contexto.

Isso é significativo quando se verifica, por exemplo, dentro da categoria gênero, as diferenças entre as mulheres. Se até a década de 1980 havia muito debate em torno das diferenças entre homens e mulheres, e quase sempre homogeneizando a categoria mulher, a proposta passa a ser localizar as diferenças entre elas (algo que as mulheres negras apontavam há muito tempo, como veremos no decorrer deste capítulo).

Ainda no mesmo artigo em que cita o caso da General Motors, Kimberlé traduz seu ponto de vista com algumas ilustrações explicativas, levando-nos a

perceber, com maior nitidez, a compreensão das categorias sociais que tem a autora. Vejamos:

Figura 3 - Avenidas de discriminação de gênero e raça

Fonte: Crenshaw (1989).

No desenho apresentado, de uma direção vem a “rua” do gênero, e da outra, a do racismo; quando elas se cruzam, temos o ponto da discriminação específica, exemplificado, na ilustração, com a imagem de uma mulher negra idosa. Trata-se, então, de eixos de diferença dos quais surgem discriminações específicas.

Cada eixo de diferença é também um eixo de poder, que está hierarquizado na sociedade ocidental. Somente quando olhamos de maneira cruzada para as categorias sociais, podemos ver as camadas de desigualdade que estruturam as posições das pessoas em sua diversidade. Também conseguimos revelar como formas de discriminação e opressão interseccionais criam oportunidades, benefícios sociais e materiais para aqueles/as/us que gozam de estatutos normativos, por exemplo, o homem branco, heterossexual, de classe alta (Nogueira, 2017, p.150).

Crenshaw complementa sua hipótese:

> [...] o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas, frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando interseções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam (Crenshaw, 2002, p.177).

É possível afirmar, portanto, que, para Kimberlé, os eixos de discriminação (racismo, sexismo, classismo, homofobia etc) são originalmente distintos entre si,

mas que, vez ou outra, se encontram, gerando outras discriminações específicas. Por isso, as possibilidades de cruzamentos seriam inúmeras, assim como são inúmeros os trajetos e os cruzamentos de trânsito de uma grande metrópole.

**Ochy Curiel**, antropóloga lesbofeminista negra da República Dominicana, oferece um entendimento diferente sobre o mesmo fenômeno, constituindo uma crítica contundente acerca da proposta da interseccionalidade, ao problematizar o que está como “pano de fundo” da perspectiva de Crenshaw.

Figura 4 - Ochy Curiel

Fonte: Global Social Theory (2022).

Qual seria o problema da interseccionalidade? Questiona Curiel:

> [...] o problema da interseccionalidade é que, por meio dela, primeiro se assume que as identidades se constroem de maneira autônoma, quer dizer, que minha condição de mulher está separada da minha condição de negra e que minha condição de negra também está separada da minha condição de lésbica. E de classe. Esse é o primeiro problema. E que há um momento em que, como as utopistas, isso se intersecciona. Isso é um problema, porque, quando entendemos o Sistema Mundo Colonial, todas essas condições são produzidas pelos sistemas de opressão. [...] Kimberlé Crenshaw propôs o conceito de interseccionalidade fundamentalmente para o âmbito jurídico. Quer dizer, é uma maneira de pressionar o Estado a prestar atenção ao problema das mulheres negras. Sim, nesse momento era fundamentalmente gênero e raça (Curiel, 2017, p.116).

Curiel reconhece a importância da proposta de Crenshaw no âmbito jurídico e como essa mudança de perspectiva modifica a realidade de vida das mulheres negras nos Estados Unidos, mas, ao seu ver, isso é insuficiente. Curiel prossegue:

> Mas um dos problemas que vejo nessa proposta é que a mulher está em um lado e a negra está em outro, isso numa mesma pessoa, e ainda a pobre está em outro. Em termos teóricos e políticos, o problema é pensar que essas condições se dão separadas e são autônomas e que em algum momento se interseccionam. Parte-se da ideia de que há primeiro uma separação. Outro problema é que Kimberlé Crenshaw concebeu o gênero e a raça como eixos da diferença. São eixos da diferença, mas a interseccionalidade não pergunta por que foram produzidos.
> Quem produziu a negra? Teríamos que nos perguntar, em uma proposta política de transformação. Quem produz a mulher, quem produz a pobre? Fundamentalmente, são os sistemas de opressão. A interseccionalidade não dá conta, não chega a essas análises e coloca as diferenças como quase inatas, já dadas (Curiel, 2017, p. 116-117).

Curiel critica certo conformismo preexistente na formação de Crenshaw, uma vez que ela não questiona a origem da opressão das mulheres negras. Curiel vai adiante, contestando a agenda de certo feminismo negro que se afeiçoa a um feminismo de caráter liberal:

> Nesse sentido, a ação política da interseccionalidade é precisamente liberal, pois visa ao reconhecimento de instituições, em questões jurídicas. Essas mulheres pobres e negras são vistas como parte de uma diferença importante a ser considerada.
> Obviamente que o Estado Nacional Liberal não vai pensar as opressões, nem interessa a este que desapareçam as opressões que produzem as negras, como o racismo, as opressões que produzem a lésbica, o regime da heterossexualidade, nem as opressões que produzem as mulheres, o patriarcado.
> Por tudo isso, eu digo que a interseccionalidade é uma proposta completamente liberal. Eu nunca falo de interseccionalidade, porque não me interessa a inclusão e a diversidade que implicam um projeto liberal. Eu quero que acabemos com as opressões, não é isso? (Curiel, 2017, p. 116-117).

Ochy Curiel aponta a dimensão histórica do conceito de interseccionalidade, afirmando que nada surge do acaso, sejam as opressões, sejam as categorias. A proposição de Kimberlé Crenshaw está inserida na garantia dos direitos humanos, uma etapa importante da luta por equidade social; entretanto, Curiel contenta-se com uma visão capitalista típica da política de bem-estar social. Se o Estado é

cobrado a ser o principal agente de regulação, não se pretende um rompimento efetivo com o sistema que gerou as discriminações e também não se constituem tentativas de compreensão das raízes do que tenha gerado essa exclusão das mulheres negras, por exemplo.

A crítica de Curiel representa um ponto de vista decolonial sobre a interseccionalidade, que conta com diversos escritos de autoras feministas sobre o assunto (Lugones, 2020; Miñoso, 2020; Carvajal, 2020, entre outras).

No Brasil, em terra afro-pindorâmica, o mestre e intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos, mais conhecido por **Nêgo Bispo**, vai no mesmo sentido das feministas decoloniais, mas utiliza outra nomenclatura para construir seu pensamento, **contracolonização**, mesmo que com significados semelhantes.

Figura 5 - Nêgo Bispo

Fotógrafo: Guilherme Fagundes
Fonte: Brasil de fato (2019).

Nas palavras de Bispo, a contracolonização significa “todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (Santos, 2021, p. 35). Processos de resistência como foi o Quilombo dos Palmares, a Guerra de Canudos, o Massacre de Caldeirões, o Movimento Pau de Colher, Guerra da Balaiada, e também de resistência nas favelas, nos terreiros, na capoeira (Santos, 2021, p.22). Assim, essa é uma conceituação que pressupõe enfrentamento, a ação contra os processos de colonização ou colonialidade. Considero também que é um termo que possui uma comunicação mais direta do que decolonial - cunhado no meio acadêmico, por isso, optei por utilizá-lo na tese.

Interessante notar, no entanto, que paralelamente à teoria decolonial e contracolonial, outros conceitos e termos já transitavam no âmbito nacional e internacional com viés interseccional. Cito-os brevemente para localizar o trabalho das mulheres que os circunscreveram e, assim, ampliar o debate proposto nesta seção.

**Heleith Saffioti**, socióloga e feminista brasileira, escreveu, em 1987, *O poder do macho*, em que são apresentadas as opressões de maneira imbricada. Saffiotti foi uma pesquisadora que, embora tenha gozado de prestígio acadêmico, possui um legado ainda pouco estudado. Compreendo que Saffioti e Lélia Gonzalez (que será mais amplamente abordada na seção 3.2) foram pioneiras no entendimento da interligação das opressões em contexto nacional.

Figura 6 - Heleieth Saffioti

Fonte: Geledés (2022).

Saffioti compreendeu dialeticamente as relações entre gênero, classe e raça, aludindo este imbricamento à imagem de um **nó**, de um novelo, em que não se percebem as partes isoladamente, mas o todo. Nas palavras da autora:

> O importante é analisar estas contradições na condição de fundidas e enoveladas ou enlaçadas em um nó. [...] Não que cada uma destas condições atue livre e isoladamente. No nó, elas passam a apresentar uma dinâmica especial, própria do nó. Ou seja, a dinâmica de cada uma condiciona-se à nova realidade, presidida por uma lógica contraditória (Saffioti, 1988). De acordo com as circunstâncias históricas, cada uma das contradições integrantes do nó adquire relevos distintos. E esta motilidade é importante reter, a fim de não se tomar nada como fixo, aí inclusa a organização social destas subestruturas na estrutura global, ou seja, destas contradições no seio da nova realidade – *novelo*

> *patriarcado-racismo-capitalismo* (Saffioti, 1987) – historicamente constituída (Saffioti, 2015, p.133).

Cada nó representaria, portanto, a organização social de um contexto histórico e, quando analisadas as partes do nó separadamente, segundo Saffioti, perderia a complexidade do sistema que os criou, por isso é imprescindível perceber as dinâmicas próprias desse nó como únicas.

Outra intelectual marxista que também escreveu sobre o mesmo fenômeno, no final dos anos 1970, foi a socióloga francesa Danièle Kergoat, nomeando-o como **consubstancialidade**. Kergoat empresta o termo consubstancialidade da teologia, mas o utiliza em sua acepção mais trivial, de “unidade de substância”. A autora sugere que, mesmo que a separação das categorias raça, classe, gênero, por vezes, seja necessária à sociologia como análise, elas não podem ser aplicadas inadvertidamente à análise das práticas sociais concretas, ou seja, mesmo que separadas as categorias, de fato, elas são indissociáveis no cotidiano, no dia a dia, e a interação delas estruturam a vida em sociedade.

Figura 7 - Danièle Kergoat

Fonte: Apses (2021)

O entendimento “nó” de Saffioti e a consubstancialidade de Kergoat, nesse sentido, assemelham-se e se colocam distintos da interseccionalidade de Crenshaw. Para Helena Hirata, filósofa e pesquisadora feminista responsável por traduzir boa parte do pensamento de Kergoat para o Brasil, “a análise interseccional coloca em jogo, em geral, mais o par gênero-raça, deixando a dimensão classe social em um plano menos visível” (Hirata, 2014, p. 65-66). Concordando com ela, Mirla Cisne, pesquisadora brasileira da nova geração marxista, complementa ressaltando que

> embora muitas feministas adeptas da interseccionalidade, trabalhem com as dimensões de raça, classe e sexo, não há uma obrigatoriedade de se partir de um marcador específico para se fazer a análise interseccional. Isso significa dizer que se podem considerar apenas algumas diferenças interseccionais, sem, necessariamente, remeter à análise dos sistemas de desigualdades de sexo, raça e classe. Esses sistemas são, portanto, relativizados ou mesmo prescindidos diante de outros marcadores sociais, como geração, nacionalidade e religião (Cisne, 2017, p.6).

Realmente, quando a dimensão capitalista e colonialista deixam de ser um ponto visível da fundação dos "nós de opressão" da Modernidade e Pós-Modernidade, camufla-se a raiz dos problemas e com ele também os caminhos para uma possível mudança do percurso da História.

O termo e uso da interseccionalidade, contudo, também precisa ser historicizado. A professora Conceição Nogueira compreende que os escritos de Kimberlé Crenshaw representam uma espécie de "primórdios" da teoria da interseccionalidade. Ela pondera que a maneira como essa teoria foi apropriada e associada a outros pontos de vista fez com que a interseccionalidade ganhasse diferentes conotações e engajamentos políticos. A interseccionalidade, ainda que tenha sido gestada num período em que alguns feminismos não criticavam tão duramente o Estado de bem-estar social moderno, teve acolhida tanto em perspectivas liberais quanto em progressistas[15]. Essa maleabilidade e longevidade do conceito, entretanto, indica sua abrangência e potência; tanto que se mantém no centro do debate contemporâneo feminista, sendo vital para as ciências sociais como um todo (Nogueira, 2013, p. 148) e, cabe acrescentar, para a cultura e as artes. Contudo, é preciso reconhecer que seu destaque em relação às outras nomenclaturas está ligado à posição geográfica privilegiada em que sua teoria foi difundida.

Para Nogueira, os principais pontos abordados atualmente em estudos que adotam a interseccionalidade são o reconhecimento de simultaneidade dinâmica (e não aditiva) das múltiplas categorias de pertença, além da recusa à essencialização e à universalização, e da interrelação entre tempo, contexto, comunidade/localização e história como determinantes na discriminação interseccional (Nogueira, 2013;

---

[15] Para citar um exemplo, o termo interseccionalidade aparece no livro *Feminismo para os 99% - um manifesto* (2019), de Cinzia Arruza, Nancy Fraser e Tithi Bhattacharya, autoras com posicionamento assumidamente marxista.

2017). Por isso, podemos encontrar pesquisas, estudos, práticas que se utilizam da interseccionalidade em campos distintos da teoria e da prática.

Para qualquer campo que a interseccionalidade possa seguir, é importante observar o contexto sócio-político em que ela está sendo utilizada e o que traz como proposta de ação prática. Em cada país, em cada comunidade, em cada movimento social, existem maneiras distintas de vivenciar as categorias sociais. Por isso, cada frente de atuação traça estratégias de luta para alcançar a justiça social segundo suas necessidades e perspectivas.

Beatriz Rodrigues Sanchez resume bem como Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge, no livro *Interseccionalidade* (2021), compreendem os usos da interseccionalidade, apontando três grandes campos de atuação.

> Em primeiro lugar, ela pode ser considerada um **campo de estudos teóricos** que, recentemente, tem sido institucionalizado dentro das universidades contando inclusive com centros de pesquisa dedicados exclusivamente a essa temática. Em segundo lugar, a interseccionalidade pode ser entendida como uma **ferramenta metodológica** utilizada para analisar objetos específicos em determinadas circunstâncias. Por fim, a interseccionalidade pode ser vista **como uma forma de prática política** utilizada por militantes e movimentos sociais para articular as lutas contra as diversas formas de opressão estruturais que caracterizam a sociedade (Sánchez, 2019, p. 16, grifo nosso).

Diante da diversidade e da complexidade de possibilidades de atuação que englobam o termo, podemos afirmar que essa perspectiva só foi possível de ser desenvolvida a partir da experiência das pessoas negras, em especial, das mulheres negras, ou seja, se há imprecisão quanto ao campo teórico da interseccionalidade, devido à sua abrangência de utilização, **não há dúvidas de que a interseccionalidade seja um legado das mulheres negras.**

3.2

# **O TERRITÓRIO FAZ DIFERENÇA!** TERRA AFRO-PINDORÂMICA E AS PESQUISADORAS INTERSECCIONAIS:

Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e a nova geração de intelectuais

> O Quilombo [dos] Palmares foi a primeira tentativa brasileira no sentido da criação de uma sociedade democrática e igualitária que, em termos políticos e socioeconômicos, realizou um grande avanço. Sob a liderança da figura genial de Zumbi, ali existiu uma efetiva harmonia racial já que a população, construída por negros, índios, brancos e mestiços, vivia do trabalho livre cujos benefícios revertiam para todos, sem exceção. Na verdade, Palmares foi o berço da nacionalidade brasileira (Gonzalez, 2018, p. 37).

A interseccionalidade atua a partir de diferentes contornos, de acordo com a realidade sociocultural e política de cada território, por isso uma questão fundamental precisa ser feita: o que estrutura a interseccionalidade em terra afro-pindorâmica?

A opção por "terra afro-pindorâmica", aqui realizada, sublinha um reconhecimento dos saberes que fundam este território a partir da resistência, e não apenas do ensejo da colonização. Destacam-se, portanto, os saberes dos povos indígenas e africanos. A nomenclatura afro-pindorâmico é utilizada pelo mestre Nêgo Bispo, já apresentado anteriormente, em seu livro *Colonização, quilombos: modos e significações* (2021), como um gesto contracolonial seguido por nós.

Pindorama é o nome dado a essas terras pelos povos indígenas da etnia tupinambá, significando a “terra das palmeiras” (Jecupé,1998), terminologia que preferimos a "Brasil". Brasil, sabemos, é uma nomenclatura determinada pelo invasor europeu e significa “vermelho como brasa”, em referência à madeira da árvore pau-brasil, encontrada especialmente na Mata Atlântica e muito utilizada para tingir tecidos; o nome, então, remete à primeira matéria-prima explorada nessas terras. Se, por vezes, o termo Brasil ou brasileiro for utilizado, no decorrer do texto, será apenas para situar o país ao qual estamos nos referindo e aos sujeitos que aqui nasceram.

Cabe pontuar também que, para entender como as relações interseccionais vêm se articulando de modo amplo nesse território chamado Brasil, teríamos que revisitar a história, em um estudo minucioso que, por si só, resultaria em uma outra tese. Nos limites da presente pesquisa, procuramos destacar os principais debates promovidos por algumas autoras brasileiras, negras em sua maioria, que se dedicaram à questão ao longo de suas vidas, seja na área acadêmica, seja nos movimentos sociais. Utilizamos, como fontes da pesquisa, artigos, teses, ensaios,

entrevistas, notícias de jornal e palestras *on-line* de autoria dessas mulheres e de suas comentadoras[16].

Afirmamos, a princípio, que o racismo é a base para pensarmos como ocorreu a constituição do que chamamos Brasil. A nação brasileira surgiu de uma colonização de exploração portuguesa, sustentando-se com a escravização continuada de pessoas negras e indígenas (somos o último país a abolir a escravidão no mundo, em 1888). A manutenção do poder econômico, cultural e político, portanto, foi definida por marcadores de gênero, raça e classe, seguindo um modelo de superioridade dado pelo colonizador, predominantemente homem, branco e europeu. Neste contexto, a branquitude ocupa posição dominante, em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos, como manutenção das relações coloniais ainda na atualidade.

O racismo no país, ao longo dos anos, passou por diversas etapas e "roupagens", criando tessituras complexas e específicas até hoje presentes na vida diária das pessoas. A pedagoga e ex-ministra do governo federal, Nilma Lino Gomes, que aborda o racismo a partir do período de pós-abolição, menciona:

> O Brasil construiu, historicamente, um tipo de racismo insidioso, ambíguo, que se afirma via sua própria negação e que está cristalizado na estrutura da nossa sociedade. Sua característica principal é a aparente invisibilidade. Essa invisibilidade aparente é ainda mais ardilosa, pois se dá via mito da democracia racial, uma construção social produzida nas plagas brasileiras. Através da narrativa do mito, que é extremamente conservadora - porém transfigurada em discurso democrático -, a igualdade das raças é destacada. Trata-se, no entanto, de uma falsa igualdade, pois ela se baseia no apagamento e na homogeneização das diferenças. A democracia racial fala de uma diferença homogeneizadora e inferiorizante, vista como 'cadinho racial', como forma 'híbrida' de cultura, como 'fusão racial' que acaba por cristalizar, naturalizar e subalternizar as diferenças, os grupos étnicos-raciais e a sua história. Um dos méritos do Movimento Negro ao longo dos tempos tem sido o fato de desvendar esse discurso e, ao fazê-lo, colocar a sociedade brasileira cara a cara com o seu racismo (Gomes, 2017, p. 51).

[16] Esse recorte privilegia as produções acadêmicas, sem destacar outras mulheres que não publicaram e que têm seus conhecimentos ainda pouco (re)conhecidos. Em próximas pesquisas, valeria ainda considerar intelectuais negras menos estudadas, como Helena Theodoro e Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, para citar dois exemplos.

As mulheres que serão apresentadas a seguir tiveram como objetivo central (tal como faz Gomes, na análise da atuação do Movimento Negro) a denúncia do racismo, a desmistificação da democracia racial brasileira e a busca pela emancipação das pessoas negras, pardas e indígenas[17].

**Beatriz Nascimento**, historiadora, poeta e ativista brasileira, traz uma contribuição fulcral para pensarmos a historiografia nacional a partir de epistemologias que compreendem as experiências e as especificidades históricas das pessoas negras. Aliando o fazer científico à subjetividade, Nascimento elaborou, segundo a pesquisadora Raquel Barreto, uma nova forma de "[...] pensar os quilombos, considerando-os como sistemas sociais e políticos alternativos com base em valores próprios, distintos aos valores dominantes do período" (Barreto, 2018a, p. 27). O quilombo é, para Beatriz Nascimento, a base para a interpretação das ideias de nação e de mundo.

Figura 8 - Beatriz Nascimento

Fonte: Cidinha da Silva.blogspot (2012)

Beatriz Nascimento nasceu em Aracaju, Sergipe, em 1942, filha de Francisco Xavier do Nascimento, que trabalhava como pedreiro, e Rubina Pereira do Nascimento, "dona de casa", no meio de mais nove irmãos. Mudou-se com a família, aos oito anos de idade, para a cidade do Rio de Janeiro na década de 1950, em busca de melhores condições de vida (*Id*.; 2018a, p. 27).

[17] Segundo o recenseamento de 2010, a população preta, parda e indígena representa 51,37% da população brasileira, ou seja, é a maioria. Um novo recenseamento foi realizado entre os anos de 2022 e 2023, mas, até a entrega desta pesquisa, não foram divulgados dados mais precisos.

Sua trajetória é marcada pela integração da militância nos movimentos sociais, da docência e da atuação intelectual. Formada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), de 1968 a 1972, iniciou o mestrado (em 1992) em Comunicação Social na UFRJ, sob a orientação de Muniz Sodré (Barreto, 2018a, p. 29); curso que não completou, devido à interrupção precoce de sua vida, aos cinquenta e dois anos, pois foi vítima de feminicídio praticado pelo namorado de uma amiga[18].

Grande parte dos seus escritos - publicados recentemente pela União dos Coletivos Pan-Africanistas de São Paulo (2018) e também pelo sociólogo Alex Ratts (2021) - foram doados pela filha da autora, Bethânia Nascimento, ao Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro. Adentrando na pesquisa dessa produção, podemos compreender que o quilombo é uma instituição africana, de tradição banto e origem pré-diaspórica, que representa a dimensão ideológica e prática de um modo de vida (Nascimento, 2018, p.327). Segundo ela:

> O nome original [de quilombo] vem de Angola, que em determinado momento da história da resistência angolana, queria dizer acampamento de guerreiro na floresta, administrado por chefes de guerreiro da floresta (Nascimento, 2018, p.348).

Esse sistema social foi utilizado no período colonial brasileiro como sociedade alternativa à sociabilidade fundamentada na escravização imposta aos africanos e afrodescendentes pelos colonizadores europeus. Entretanto, é notável que a definição de quilombo seja descrita, nos registros oficiais, como qualquer habitação de pessoas escravizadas fugitivas, pejorativamente tachadas de criminosas, o que apaga a complexidade do sistema democrático construído por essas pessoas.

O Quilombo dos Palmares foi o exemplo mais grandioso dessa sociedade alternativa à lógica colonial. Criado no século XVI e localizado na região hoje conhecida como Serra da Barriga, em Alagoas, abrigou mais de vinte mil pessoas de etnias distintas - além da africana, também indígenas e mulheres brancas (Nascimento 2018, p.99). Essa organização perdurou por cem anos e inspirou a constituição de outros quilombos pelo país.

---

[18] Ao defender uma amiga que não queria voltar com o ex-namorado que a agredia (um homem branco, de trinta e cinco anos, que estava em regime semiaberto por homicídio), Beatriz Nascimento foi assassinada por ele a tiros, em uma rua de Botafogo, no Rio de Janeiro. O assassino foi preso em poucos dias (Ratts, 2022).

Beatriz Nascimento descreve o Quilombo dos Palmares como um espaço que mantinha uma grande força de guerra e de resistência, mas não apenas. Era também um espaço de transmissão de conhecimentos e de valores, além de ser um centro de comércio e produção agrícola organizada entre a vizinhança (algo possível em períodos mais pacíficos). Esses períodos de paz marcam ocasiões de maior incômodo dos quilombos, do ponto de vista do sistema colonial. Nas palavras da historiadora:

> Períodos em que se desenvolveram a agricultura, a pecuária, a fabricação de instrumentos de trabalho e de armas para a defesa. Nestes períodos, os Quilombos chegaram a estabelecer relações econômicas dentro do sistema, alugando suas pastagens para o gado de pequenos proprietários, comercializando seus produtos com os habitantes das vizinhanças. Por isso, a repressão que sofreram não se explica, ou não se esgota, no fato de que os negros rebelados prejudicavam a sociedade colonial diminuindo seu potencial de mão de obra. A sociedade os reprimiu mais duramente em momentos de crise econômica, quando os quilombos vitoriosos chegaram a representar uma ameaça, como seus concorrentes dentro do próprio sistema (Nascimento, 2018,p. 99-100).

A pesquisa minuciosa que efetuou, nutrida por outros debates similares da mesma época[19], ganha aspecto inovador quando passa a relacionar essa experiência histórica com a formação sociocultural da população negra na atualidade. Beatriz Nascimento argumenta que os quilombos do passado equivalem aos espaços de organização social negra de hoje, sejam áreas territoriais específicas - favelas, comunidades rurais ou bairros - sejam espaços de agrupamento, onde os valores, os princípios e as culturas africanas são transmitidos por gerações, como os terreiros, as escolas de samba, as congadas e até mesmo os bailes *black* (típicos da década de 1970). Por isso, o quilombo não terminou, segundo ela, mas teve continuidade em outros formatos.

Para Raquel de Andrade Barreto (2018a), com Beatriz Nascimento o quilombo torna-se metáfora da tradição africana e um modo de viver no presente. Sem romantizar o que foi a experiência histórica dos quilombos, que também teve conflitos e contradições (o que Beatriz Nascimento expõe em passagens dos seus

[19] Segundo Alex Ratts, “A noção de quilombo na produção textual de Beatriz Nascimento se assemelha à ideia de territórios negros que encontramos em Muniz Sodré (1998), lido por ela, e em autoras que lhe são contemporâneas como Ilka Boaventura Leite (1991) e Maria de Lourdes Bandeira (1988) que, por sua vez, não são citadas em sua obra, o que indica uma reflexão comum, certo ‘espírito do tempo’” (Ratts, 2012, p. 230).

textos), Barreto entende que Nascimento convida a compreender a tradição e reinterpretá-la, de acordo com cada contexto histórico, assumindo que o aquilombamento é algo que habita nas pessoas pretas, assim ela resume “[...] como uma episteme negra, elaborada a partir do acúmulo de experimentações passadas que construíram um repertório de resistência, tradições, valores sociais, culturais e políticos” (Barreto, 2018a, p. 37).

Por isso, o quilombo foi tema da recuperação da identidade negra na década de 1970, aspecto que influenciou gerações posteriores. Viver esse aquilombamento, sintetiza Nascimento, é “[...] a continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias da destruição” (Nascimento, 2018, p. 90).

No marcante filme *Ôrí*[20] (1989), dirigido por Raquel Gerbel e com roteiro e narração de Beatriz Nascimento, é documentada a atuação dos movimentos negros brasileiros das décadas de 1970 e 1980, assim como a relação entre Brasil e o continente africano, tendo a ideia ampliada de quilombo como argumento central. Segundo Barreto, nesse documentário, a autora cartografa o reconhecimento e o imaginário da subjetividade negra, em “[...] questões muito sofisticadas e, provavelmente, bastante originais para a época [...]” (Barreto, 2018a, p.36), diferentemente do discurso de viés marxista e majoritariamente econômico, que era a tônica do debate acadêmico do momento.

Além disso, em *Ôrí*, fica ainda mais nítido como Beatriz Nascimento entende o território a partir do corpo. Para ela, o corpo é um documento do território e das travessias que faz, construindo-se na relação entre espaço e identidade. O grande geógrafo Milton Santos elucida essa relação entre corpo e território, em sua conclusão:

> “[...] não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem [ser humano]. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, das residências, das trocas materiais e espirituais da vida, sobre os quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população.

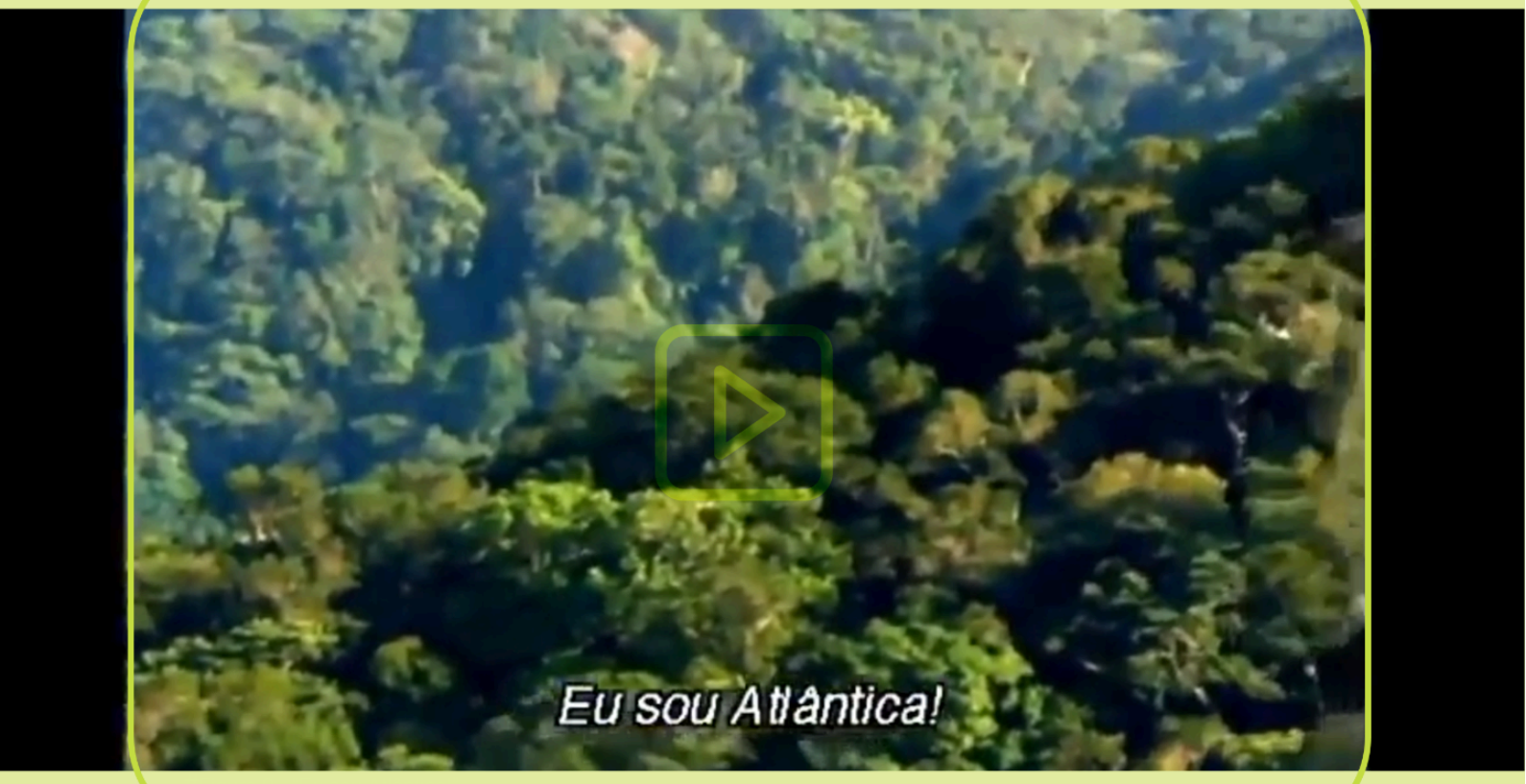
[20] A palavra Ôrí é de origem iorubá; conforme Alex Ratts (2006) explica, é uma “[...] língua utilizada na religião dos orixás, que significa cabeça ou centro e que é um ponto chave de ligação do ser humano com o mundo espiritual [...]” (Ratts, 2006, p.63).

> [...] A ideia de tribo, povo, nação e, depois, Estado nacional decorre dessa relação tornada profunda" (Santos, 2001, p.96-97).

Em um trecho do filme, Beatriz Nascimento leva essa definição entrelaçada entre corpo, território e identidade ao extremo, exclamando: "Eu sou Atlântica!". Na frase proferida, incorpora a condição da Diáspora à sua existência.

ÔRÍ

Figura 9 - "Eu sou Atlântica!"




Fonte: Frame do documentário Ôrí

Clique Aqui

Em seguida, vai mais a fundo, questionando e redesenhando a noção dos espaços territoriais das colônias: “O que é a civilização africana e americana? É um grande transatlântico. Ela não é a civilização Atlântica. Ela é transatlântica” (Nascimento, 2018, p.327). O corpo negro, portanto, constitui-se e redefine-se como continuidade “transmigracional” e diaspórica. O sociólogo Wagner Vinhas Batista concorda:

> A diáspora [em Beatriz Nascimento] aponta para a reconstrução de laços identitários, a reordenação das experiências espaciais, o retorno a formas territoriais e a identificação com os lugares. O corpo seria assim um documento destas experiências com a transmigração e a diáspora: memória corporal, sígnica e imagética (Vinhas, 2011, p.6).

Assim, a autora subverte a dimensão opressora, de objetificação e de perda da imagem a que foram submetidas as pessoas afrodiaspóricas. Humanizando os corpos negros, mostra a presença desses corpos em diversas manifestações de vida: no filme *Orí* estão registradas imagens das escolas de samba Diplomatas de São Miguel Paulista e Vai-Vai, ao lado dos bailes *black*, com o estilo visual e de comportamento dos(das) frequentadores. Essas imagens incluem a própria Beatriz Nascimento, discursando na Quinzena do Negro, evento ocorrido na Universidade de São Paulo, outro exemplo das manifestações de protagonismo negro. Esse, no entendimento da autora, é um processo de recuperação da identidade positiva das pessoas negras, conforme escreve:

> É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos (Nascimento, 2018, p. 330).

As autoras estadunidenses também partilham desse entendimento, em textos semelhantes sobre a construção da imagem da pessoa negra, no mesmo período histórico. bell hooks (2019b) afirma a necessidade de inventar outros modos de representação das pessoas negras, no sentido de devolver-lhes a humanidade roubada, ao passo que Patricia Hill Collins acredita que a autodefinição seja a

possibilidade mais efetiva de romper com as imagens opressoras[21].

Muitos argumentos dos textos de autoras brasileiras foram pioneiros no debate nacional e internacional, embora sejam menos conhecidos internacionalmente e pouco discutidos nacionalmente também. No caso de Beatriz Nascimento, Alex Ratts, especialista na historiadora, cita três exemplos desse ineditismo, e que nos faz entender a grandeza da autora. O primeiro aspecto é a maneira como ela escreve a partir de um pensamento decolonial, antes mesmo da abordagem ser difundida (Ratts, 2021, p.16). O segundo é a criação dos termos **transmigração** e **transatlanticidade**, que são maneiras próprias da autora compreender a diáspora. Ratts (2021) vê aqui semelhanças entre a visão de Nascimento e a compreensão de "[...] Lélia Gonzalez com amefricanidade, com foco em negros e ameríndios; Luiz Felipe de Alencastro com Atlântico Sul; e Paul Gilroy com Atlântico Negro" (Ratts, 2021, p.13-14). O terceiro aspecto, continua Ratts (2021), é a maneira como ela "[...] elege o tema da mulher negra e a trama entre raça, classe e sexo como relevante (antes de o termo 'gênero' tornar-se corrente nos estudos e no ativismo feminista)" (Ratts, 2021, p.11). Beatriz Nascimento, de fato, publicou o ensaio *A mulher negra* no *mercado de trabalho*, em 1976, no jornal carioca *Última Hora*, uma das primeiras reflexões sobre o tema.

Observando a atuação das mulheres negras nas áreas acadêmicas, até o começo dos anos 1980 quase nenhuma mulher negra acadêmica publicara um livro autoral ou em coautoria, devido às inúmeras dificuldades impostas pelo racismo, sexismo e condições financeiras. No eixo Rio-São Paulo, Ratts (2021) menciona os exemplos destacados de [...] Helena Theodoro, Thereza Santos, Neusa Maria Pereira e Lélia Gonzalez [...] (Ratts, 2021, p.11). Foram essas mulheres que fizeram um trabalho de vanguarda, deixando um enorme legado.

[21] Conforme veremos, novamente, na seção 3.3.

# MARIA FIRMINA DOS REIS

Tratando-se de ineditismo de um discurso interseccional em terra afro-pindorâmica, Maria Firmina dos Reis, escritora maranhense, é a primeira romancista negra brasileira que, segundo a linguista Fernanda Miranda[24], traz o prisma da interseccionalidade para uma obra ficcional. Reis publicou o romance Úrsula em 1859, na mesma década em que Sourjone Truth proferiu seu famoso discurso, *E não sou uma mulher?*, em 1851[25].

Figura 10 - Maria Firmina dos Reis

Fonte: Globo (2020)

[22] Palestra de Fernanda Miranda em *live* realizada pela Associação Brasileira de Literatura Comparada. *Sessão* plenária – *Interseccionalidades: limites e possibilidades*, mediada por Lívia Natália (UFBA), com participação de Carla Akotirene, Fernanda Miranda (UNIFESSPA) e Leandro Colling (UFBA), 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lsR3QFbpgt4&feature=youtu.be .

[23] Abordaremos melhor o discurso na próxima seção.

[24] Palestra de Fernanda Miranda em *live* realizada pela Associação Brasileira de Literatura Comparada. *Sessão* plenária – *Interseccionalidades: limites e possibilidades*, mediada por Lívia Natália (UFBA), com participação de Carla Akotirene, Fernanda Miranda (UNIFESSPA) e Leandro Colling (UFBA), 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lsR3QFbpgt4&feature=youtu.be .

[25] Abordaremos melhor o discurso na próxima seção.

O tema central de Úrsula, sua obra mais conhecida, é a história de amor entre dois jovens brancos (Úrsula e Tancredo), senso comum nas publicações da época. Entretanto, a novidade textual está no núcleo de personagens coadjuvantes da trama. É por meio das personagens negras Susana (anciã, que narra suas memórias de vida em plena escravidão e também antes do seu sequestro na África) e Túlio (jovem recém-alforriado, que percebe que não poderá ser livre em uma sociedade colonial racista) que Maria Firmina dos Reis procura construir uma denúncia das injustiças arraigadas na sociedade brasileira, de cunho racial e patriarcal, que tinha nas pessoas escravizadas e nas mulheres brancas suas maiores vítimas.

Maria Firmina Reis inaugura, assim, uma nova maneira de imaginar os sujeitos e as relações entre pessoas negras e brancas, algo antes ausente da literatura brasileira. Ela também antecipa o processo de abolição na ficção, algo que só aconteceria, em forma de lei, em 1888.

A linguista Fernanda Miranda registra que, além do romance Úrsula, Maria Firmina Reis também publicou o livro de poesias Cantos à beira-mar (1871), pioneiro na publicação de poesias escritas por uma autora brasileira. Assina ainda o primeiro diário conhecido de uma mulher brasileira, o Álbum, que vai a público quase cem anos depois, em 1975 (Miranda, 2020, p. 62).

Atuante no mesmo período que Beatriz Nascimento e seguindo uma vertente intelectual e de militância semelhante, **Lélia Gonzalez** é o nome mais reconhecido nacional e internacionalmente do feminismo brasileiro com viés interseccional. Cofundadora do Movimento Negro Unificado (MNU), atuante no Movimento Feminista e criadora do Coletivo N'zinga, a autora relacionou raça, gênero e classe de modo pioneiro e emblemático no país. Sua atuação também abrangeu a carreira acadêmica, como docente da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e da Pontifícia Universidade Católica, e a participação político-partidária, como membro do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher e candidata à deputada estadual e à deputada federal pelo Rio de Janeiro.

Figura 11 - Lélia Gonzalez

Acervo Instituto Memorial Lélia Gonzalez
Fonte: Almapreta (2022).

Mineira de Belo Horizonte, Lélia Gonzalez nasceu em 1935 em uma família de dezoito irmãos. Seu pai era um homem negro, trabalhador ferroviário, e sua mãe, empregada doméstica, de ascendência indígena[26]. Por conta do irmão mais velho, Jaime, destacar-se como jogador de futebol no Flamengo, a família muda-se para o Rio de Janeiro quando Lélia tinha sete anos de idade (Ratts; Rios; 2010, p.26). Formada em História, Geografia e Filosofia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Lélia Gonzalez tornou-se professora em universidades fluminenses.

[26] Essas informações foram obtidas em Ratts; Rios (2010) e não há informações sobre a etnia indígena da mãe de Lélia, apenas que a família materna vinha do estado do Espírito Santo (Ratts; Rios, 2010, p. 21-22).

Embora de origem pobre, o prestígio do irmão e a ajuda de uma família de classe média, onde trabalhou como cuidadora de criança, permitiu que Lélia Gonzalez pudesse usufruir de um ensino universitário de qualidade. Nessa época, a jovem Lélia adotava uma "forma de viver e de sentir a vida como o gosto pela bossa nova, a preferência por roupas e cortes de cabelo à moda 'anos dourados', incluindo o alisamento capilar e o uso de perucas" (Ratts; Rios; 2016, p.388).

Segundo os pesquisadores, Lélia Gonzalez casou-se com seu colega de faculdade, Luiz Carlos Gonzalez, homem branco de origem espanhola, algo que evidenciou o racismo de forma decisiva na vida de Lélia, pois a união não foi aceita pela família do rapaz. Apesar disso, o casamento realizou-se, porém o noivo acabou se suicidando tempos depois. O episódio causa uma mudança radical em relação à afirmação de identidade de Lélia Gonzalez, que assume para si a militância na luta política contra o racismo no Brasil. Gonzalez comenta sobre esse acontecimento e a adoção do sobrenome do esposo:

> Luiz Carlos foi muito importante na minha vida [...] ele rompeu com a família, ficou do meu lado e começou a questionar a minha falta de identidade comigo mesma. Isso dói [...], por isso eu tenho orgulho de trazer o nome dele. Eu nunca troquei o meu nome, podia estar com o meu nome de solteira, Lélia de Almeida, mas é uma homenagem que eu presto a esse homem branco tão sofrido [...] essa pessoa demonstrou uma solidariedade extraordinária [...] e foi a primeira pessoa a me questionar com relação ao meu próprio branqueamento (Gonzalez apud Ratts/ Rios, 2010, p. 53).

O racismo foi, portanto, a experiência que enegreceu Lélia Gonzalez, levando à compreensão de que, assim como no pensamento da feminista francesa Simone de Beauvoir sobre a construção cultural do sujeito mulher, ocorria um processo de reconhecimento da identidade racial. A pensadora e ativista brasileira escreve: "[...] a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha etc., mas tornar-se negra é uma conquista" (Gonzalez, 2018, p.365).

# "GRITARAM–ME NEGRA"

A *performance* da artista peruana Victoria Santa Cruz e sua poesia musicada *Gritaram-me negra* traz a dimensão do descobrir-se negra pelo racismo.

Victoria Santa Cruz e seu irmão Nicomedes criaram o grupo Cumanana, um dos primeiros grupos teatrais do Peru inteiramente integrado por pessoas negras e que tinha como intuito difundir as diversas vertentes da cultura afro-peruana. Um registro dessa ação artística com o grupo Cumanana, de 1978, no Peru, pode ser visto no documentário original Black and Woman (1978), de Eugenio Barba.

Figura 12 - Victoria Santa Cruz

Fonte: UFRGS (2022)

Clique Aqui

Segundo a intelectual Luiza Bairros, amiga pessoal de Lélia Gonzalez, o estudo da psicanálise e a imersão no candomblé também contribuíram para que ela se “tornasse negra”. Administradora e ex-ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil (entre 2011 e 2014), Luiza Bairros comenta que essas duas vertentes de (auto)conhecimento “[...] reconciliaram Lélia com sua condição de mulher negra, permitindo que ela imprimisse um novo rumo à sua vida e às suas análises acerca da cultura brasileira” (Bairros, 2018, p.432).

Os textos de Lélia Gonzalez que virão após esses episódios traduzem esse amadurecimento pessoal e intelectual. Podemos observar que seus argumentos partem da denúncia ao mito da democracia racial instaurada no país[27], procurando desmistificar a ideia de uma relação harmoniosa entre as raças no país. Segundo Raquel Barreto, esse mito foi difundido por intelectuais da época, como Gilberto Freyre, em *Casa-Grande e Senzala* (1933), e por representantes das esquerdas brasileiras, que acreditavam que "[...] qualquer luta pelo fim do racismo era considerado como divisionismo na luta de classes [...]” (Barreto, 2018b, p.20). A falácia da democracia racial e da miscigenação cordial sustentava a naturalização da imagem de submissão e docilidade das pessoas negras, que emergiam no imaginário cultural como afeitas à escravização; já os brancos eram vistos como bons patrões e patroas, mais inteligentes e competentes. Do mesmo modo, Gonzalez criticou a tese da miscigenação racial consensual e pacífica, que ignora a violência do estupro sistemático das mulheres negras (*Id*.; 2018b,n.p.), outro elemento marcante da nossa história.

Para romper com essas mitificações, era necessário contar a história sob outra perspectiva. Lélia Gonzalez, então, procurou revisar a história brasileira e a formação social do país, destacando a imensa contribuição negra para a cultura brasileira. Em *Festas populares no Brasil* (1987), publica registros das festas populares espalhadas pelo país, de norte a sul, revelando a pluralidade cultural brasileira de matrizes africanas e indígenas.

Porém, é no notável artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, publicado em 1980, que a autora traz foco para a participação das mulheres na formação sociocultural do país, problematizando as relações de raça, gênero e classe daquele

[27] O combate ao mito de democracia racial também é foco dos intelectuais negros da época, a exemplo de Eduardo de Oliveira e Oliveira, Hamilton Cardoso, Abdias Nascimento, Clovis Moura, Joel Rufino e, como vimos, de Beatriz Nascimento.

momento. Para a autora, a contemporaneidade reconfigura os tempos coloniais, trazendo - novamente - diversos danos simbólicos e cotidianos para as mulheres negras. Ela explica que tanto a mulher negra sexualizada, chamada de “mulata”, quanto a empregada doméstica negra seriam engendramentos da figura da mucama. Em suas palavras:

> Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí, que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. Também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (Gonzalez, 2018, p. 196).

Se a mulher negra de beleza exuberante tem destaque em festas como o carnaval, o que seria aceitável pela sociedade, quando o carnaval acaba, essa mulher volta a desempenhar a função de doméstica, lugar servil que a lógica capitalista e colonialista atribui a ela. Lélia Gonzalez enxerga nesse fenômeno de requintes perversos - para usar um termo psicanalítico caro à autora - a perpetuação da figura colonial da mucama, forçada a fazer serviços domésticos (cozinhar, limpar etc.) e, ao mesmo tempo, a servir sexualmente o patrão.

Além da violência na vida cotidiana, a violência simbólica exercida pelo imaginário sobre a mulher negra é, segundo Lélia Gonzalez, parte integrante do projeto do mito da democracia racial, responsável pela subordinação da mulher negra no mundo do trabalho e na esfera das relações interpessoais.

A "mãe preta" também é analisada por Lélia Gonzalez para ilustrar a ligação do período colonial com a atualidade. A figura, responsável pela maternagem, cuida dos filhos e filhas dos patrões e patroas, iniciando as crianças nos primeiros aprendizados do andar e falar e, muitas vezes, amamentando os bebês. Por muito tempo, a mãe preta esteve atrelada a uma mulher submissa, ou até uma “traidora da raça” (Gonzalez, 2018, p. 204). Contudo, Gonzalez modifica a perspectiva sobre ela, atribuindo-lhe os papéis de resistência e de manutenção da cultura africana. Ela escreve:

> [...] a mãe preta também desenvolveu as suas formas de resistência... Cuja importância foi fundamental na formação dos valores e das crenças do nosso povo. Conscientemente ou não, ela passou para o brasileiro branco as categorias das culturas negro-africanas de que era representante. Foi por aí que ela africanizou o português falado no Brasil (transformando-o em 'pretuguês'[28]) e, consequentemente, a cultura brasileira" (Gonzalez apud Bairros, 2018, p. 443).

Para Gonzalez, a "mãe preta" seria a própria mãe da cultura brasileira; a figura que deu "uma rasteira" (Gonzales, 2018, p.205) nos teóricos da democracia racial, que não perceberam que, enquanto ela ninava os filhos e filhas dos brancos "passivamente", transmitia e internalizava nessas crianças valores e princípios das culturas africanas.

---

[28] Lélia Gonzalez inaugurou o termo *pretuguês*, que seria uma fusão entre as línguas europeias e africanas que co-habitavam o país. A autora explica sua perspectiva: "É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexiste. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando *pretuguês* (Gonzalez, 2018, p. 208).

[29] Na tradição de povos da África Ocidental, *griôs s*ão pessoas que transmitem as histórias, os conhecimentos, as canções e os mitos do seu povo. Veja mais em Amadou Hampâté Bâ.

# CONCEIÇÃO EVARISTO

Escritora, romancista, poeta e doutora em literatura comparada, Conceição Evaristo também compreende na figura da “mãe preta” um papel fundamental na história do país, reconhecendo nela a inspiração da criação de sua escrita, que nomeia de escrevivência. Escrevivência é, nas palavras de Evaristo, uma ”[...] escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte” (Evaristo, 2020, p.31). Entretanto, a “mãe preta”, de acordo com Conceição Evaristo, está menos preocupada em transmitir seus valores para as crianças brancas, e mais interessada na reparação histórica.

Figura 13 - Conceição Evaristo

Fotografia de Pablo Saborido
Fonte: Revista Claudia (2019)

Entre as tarefas das “mães pretas”, conta Evaristo, cabia a de contar histórias para adormecer as crianças. O contar histórias foi uma prática continuada por gerações de mulheres, como suas ancestrais griôs[28]; e a função das histórias muda a partir de onde são contadas. Conceição Evaristo explica: “[...] se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais” [...] “[assim] a escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Id.,2020, p.30).

Sua escrita reflete a vivência de mulheres e homens pretos da diáspora africana, sendo “[...] uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade” (Id., 2020, p.35). Ela escreve a partir de suas vivências e experiências, comungadas com as vivências e experiências semelhantes às de seus pares.

Conceição Evaristo tem dezenas de livros publicados, entre ensaios, romances, contos e poesias, onde é abordada a discriminação racial, de gênero e de classe, entre outros temas. O convite feito aqui é para conhecê-la mais, por meio de seus romances – Ponciá Vicêncio (2003), Becos da Memória (2006), Canção para Ninar Menino Grande (2018) - contos – Insubmissas lágrimas de mulheres (2011), Olhos d´água (2014), Histórias de leves enganos e parecenças (2016), poemas - Poemas da recordação e outros movimentos (2008) e textos acadêmicos Poemas Malungos – Cânticos Irmãos (2011), entre outras  palestras e vídeos.

Com Lélia Gonzalez, podemos notar ainda uma compreensão dos papéis sociais atribuídos às mulheres negras (e das relações de racismo, de modo geral) fundamentada na psicanálise, além da sociologia e antropologia. Luiza Bairros comenta: “Me parece que isto representa uma saída teórica no sentido de apreender melhor os aspectos simbólicos do racismo, o qual ‘se constitui como sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira’” (Bairros, 2018, p.441), ou seja, Lélia Gonzalez entendeu que somente uma leitura psicológica e psicanalítica justificaria a perpetuação do racismo.

# VIRGÍNIA LEONE BICUDO

Tal relação entre racismo e psicanálise vem sendo abordada por outras pesquisadoras e pesquisadores há algumas décadas, em países distintos. Para citar alguns exemplos, temos as escritas de Virgínia Bicudo (Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo, 1945); Franz Fanon (Pele Negra, Máscaras Brancas, 1952), Albert Memmi (Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador, 1957), Grada Kilomba (Memórias da Plantação - episódios de racismo cotidiano, 2008) em uma listagem em que as mulheres negras brasileiras costumam ter menos visibilidade que os homens e as autoras europeias.

Figura 14 - Virgínia Leone Bicudo quando jovem

Fonte: Autor desconhecido, coletada por Gomes (2013).

A grandeza de Lélia Gonzalez também está atrelada à sua participação nos movimentos sociais, no movimento negro e no movimento feminista, que conciliava com a carreira acadêmica e com a militância. A todos esses movimentos, tecia críticas construtivas, sem deixar de apontar o machismo de seus colegas negros, assim como o racismo das colegas feministas brancas.

Nos inúmeros congressos, conferências e seminários dos quais participou, em diversos países do mundo, e em especial, pela América do Sul, ela foi compreendendo regimes semelhantes de opressão entre as pessoas não brancas da América Latina, antecipando de certa maneira o entendimento de "ferida colonial", da qual os estudos decoloniais tratariam mais tarde. Conceitua, assim, um novo entendimento desse fenômeno de cruzamento entre racismo, sexismo e classismo expandido pelas ex-colônias, a **amefricanidade**, um olhar transnacional para as opressões e as potencialidades desses países. Eis o seu ponto de vista:

> Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo o processo histórico de intensa dinâmica cultural (resistência, acomodação, reinterpretação, criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: Jamaica e o *akan*, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos *yorubá*, banto e *ewe-fon*. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade ética. [...] O valor metodológico desta categoria está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. Portanto, a Améfrica, enquanto sistema etno-geográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo amefricanas/amefricanos designa toda uma descendência: não é só dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como a daqueles que chegaram à América muito antes de Colombo (Gonzalez, 2018, p. 329-330).

Nessa perspectiva, consegue reafirmar a particularidade da experiência latino-americana, vivenciada por pessoas negras e pelos povos indígenas, ao mesmo tempo em que procura voltar-se para a realidade atual, sem perder os laços com a África e seu legado, todavia, sem idealizá-la.

Diante disso, as mulheres negras e indígenas teriam participação central na conscientização e união da perspectiva de amefricanidade. Esse entendimento direcionou o engajamento político de Lélia Gonzalez para a constituição de um feminismo afro-latino-americano. Com esse foco, ela apresenta, em um dos seus

textos, uma figura lendária jamaicana, Nanny, que cumpriria para seu povo o mesmo papel representacional que Zumbi exerce em nosso território. Para a autora, Nanny ultrapassa os limites de uma liderança mortal, tornando-se a "[...] ancestral mítica originária de quem todos os *maroons*[30] se consideram descendentes [...]" (Gonzalez, 2018, p. 229); um legado do povo *akan* e das sociedades matrilineares, complementa a autora.

Ao pesquisar, nomear e apresentar também as mulheres de luta e de resistência, tão importantes quanto Zumbi dos Palmares, ecoado pelo Movimento Negro até hoje, a autora alarga esse intuito no contexto histórico em que viveu. Isso configura uma atitude feminista de militância em Lélia Gonzalez.

Das diversas frentes em que atuou, talvez, a única que não conseguiu desempenhar com mais intensidade foi a de parlamentar. Lélia Gonzalez chegou a se candidatar à deputada federal pelo Partido dos Trabalhadores (PT), que ajudou a fundar. Depois, por divergências internas ligadas à não prioridade das questões raciais no partido (Bairros, 2018, p.437), abandona o PT e filia-se ao Partido Democrático Trabalhista (PDT), candidatando-se pela legenda, desta vez como deputada estadual. Sem obter êxito na candidatura, depois, foi assessora da deputada federal Benedita da Silva (Ratts; Rios, 2010, p.119).

Essa aproximação com partidos políticos (algo que Abdias Nascimento, por exemplo, realizou com maior sucesso) é um dos caminhos que o Movimento Negro Unificado elegeu como necessário, para ocupar espaços de poder e promover a transformação social por meio do legislativo[31]. Nilma Lino Gomes, por sua vez, percebe que o movimento negro é amplo e complexo, e pode existir em diversos formatos e tipos de organização, seja em grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos ou artísticos. Como todas essas frentes exercem uma função educadora, Gomes afirma que o movimento negro é educador, pois produz, sistematiza e articula saberes com a sociedade, a fim de gerar processos de emancipação (Gomes, 2017). Assim fizeram Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento, atrelando produção intelectual à militância nos movimentos sociais. Assim tem feito a nova

[30] *Maroons* seria o mesmo que quilombola para nós (Gonzalez, 2018, p.338).

[31] A lei de cotas raciais foi um exemplo de como a legislação pode trazer equidade social. No documentário *Raça Humana* (2010), de Dulce Queiroz, é possível acompanhar os bastidores e debates acirrados acerca da adoção das cotas raciais na Universidade de Brasília. Esse documentário traz elementos interessantes do ponto de vista interseccional. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fCcyxahMDBk

geração feminista interseccional brasileira, embora incluindo outras frentes de ação, em um mundo mais conectado às redes sociais e às plataformas digitais.

Outra figura fundamental do feminismo negro e interseccional brasileiro é **Sueli Carneiro**, filósofa, escritora e ativista pelos direitos das pessoas negras e, em especial, das mulheres negras.

Figura 15 - Sueli Carneiro

Foto - André Seiti.
Fonte: Itaú Cultural (2022).

Sueli Carneiro nasceu em 1950, natural da capital paulista, do bairro da Lapa (Lapa de Baixo). É primogênita de Eva (costureira) e José Horácio (ferroviário), em uma família com sete filhos. Em sua infância, mudou-se com a família para a Vila operária Bonilha, perto do bairro de Pirituba (Santana, 2021).

Aos vinte anos, trabalhou como auxiliar de escritório na Secretaria da Fazenda do Estado. No período em que trabalhou no centro da cidade, Sueli Carneiro fez vínculos duradouros de amizade. Anos depois, entrou para a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e concomitantemente, aprofundou-se no candomblé, que a princípio despertava nela interesse filosófico e antropológico. Contudo, por meio do candomblé, “com seus saberes que davam mais conforto para suas inquietações intelectuais” foi encontrando amparo (Santana, 2021, p. 89).

# CAROLINA MARIA DE JESUS

A reverberação da obra e da vida de Carolina Maria de Jesus traz um entendimento interseccional crucial para pensarmos as relações de raça, classe e gênero em terra afro-pindorâmica.

Figura 16 - Carolina Maria de Jesus

Foto Instituto Moreira Salles/Acervo UH/Folhapress
Fonte: Open.spotify( 2022)

Natural de Sacramento - MG, Carolina mudou-se para São Paulo em 1937 e começou a trabalhar como empregada doméstica. Ao engravidar, foi dispensada do trabalho e passou a residir na favela do Canindé, catando papelão pela cidade para sobreviver. Nesse período, Carolina escreve um diário extenso, relatando sua vida e as condições precárias a que era submetida. Mesmo com pouquíssimo grau de escolaridade, mostra-se autora peculiar, narradora e a personagem deste escrito.

Quarto de despejo - diário de uma favelada é publicado em 1960, por meio do contato de Carolina com o jornalista Audálio Dantas, que fazia uma matéria para o jornal acerca da história da favela do Canindé. Ele comenta que a história da favela que ele procurava "[...] estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história - a visão de dentro da favela" (Dantas, 2020, p. 201). Sim, apenas Carolina poderia escrever aquela história.

A publicação do livro foi um sucesso avassalador de vendas, com projeção nacional e internacional, sendo traduzido em quatorze idiomas. Carolina Maria de Jesus é, assim, a primeira mulher negra a ser traduzida no país (Miranda, 2020, p.245).

O fascínio por sua obra, entretanto, causou diferentes reações na época, e até hoje causa: no início, havia dúvidas quanto à autenticidade de sua autoria (Id.; 2020, p.202); depois mostra-se um artigo de consumo, que traduzia uma excitante curiosidade em relação à pobreza. Quase sempre, foi interpretada como uma literatura menor, "[...] incluída no cânone [literário] como margem" (Miranda, 2020, p. 246). Isso acabou por enquadrar sua obra e sua subjetividade como unicamente favelada, como bem sintetiza Fernanda Miranda: "De fato, quando Carolina Maria de Jesus foi lançada no universo de circulação de discursos, mediada pela valoração 'escritora favelada', a definição do sujeito que fala resultou na definição prévia da fala desse sujeito, tomando o universo autobiográfico como via única e exclusiva de concepção do universo literário" (Id.; 2020, p.246).

Todavia, com Carolina Maria de Jesus, houve também a abertura de um espaço de atuação para escritoras negras, portando um imaginário social que influenciou outras autoras. Conceição Evaristo comenta a influência de Carolina Maria de Jesus em sua vida. "Foi a partir da leitura do livro de Carolina Maria de Jesus, mulher negra e favelada, migrante mineira em São Paulo, que minha mãe desenvolveu o hábito da escrita. Nas páginas da outra favelada nós nos encontrávamos" (Evaristo apud Duarte, 2020, p. 81).

Sua produção artística é diversificada, com contos, poesia e diários (Casa de alvenaria, 1961; Provérbios, 1963; Pedaços da fome, 1963; Diário de Bitita, 1986; Antologia pessoal, 1996; Meu estranho diário, 1996). Também inclui composição musical (Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições, 1961) e dramaturgia (A Senhora perdeu o direito; Obrigado Senhor Vigário; Jandira, Os botões e Se eu soubesse). Essas obras ainda são pouquíssimo conhecidas.

Nessa interação com as atividades do centro da cidade, conheceu o Cecan - Centro de Cultura e Arte Negra, liderado por Thereza Santos (escritora, atriz, dramaturga, professora, ativista no Movimento Negro Unificado, que viria a se consolidar em 1978). Segundo a jornalista Bianca Santana, no Cecan, Sueli Carneiro conheceu pessoas negras que pensavam sobre sua condição racial: “[...] compreendeu que a questão racial não tinha a ver apenas com uma consciência individual ou familiar, mas que era objeto de ação política organizada e um tema capital” (Santana, 2021, p.63). Nunca foi militante do MNU (*Id*.; 2021, p. 99) - embora sua casa tenha abrigado encontros de diversos movimentos políticos e sociais da época -, sua militância, entretanto, esteve mais ligada à atuação em instituições, governamentais e não governamentais.

Na década de 1980, como reverberação do decreto da ONU, que havia elegido os anos de 1976 a 1985 como a Década da Mulher, foi criado, em São Paulo, o Conselho Estadual da Condição Feminina, com o objetivo de criar pesquisas e políticas focadas na situação da mulher (Santana, 2021,p.126). O Conselho, o primeiro do país, era composto por quinze mulheres, mas nenhuma negra. Como resposta a esse episódio, Sueli Carneiro e outras mulheres[32] organizaram-se, criando o Coletivo de Mulheres Negras. Exigiram que Thereza Santos, integrante do Coletivo, representasse as mulheres negras no Conselho Estadual.

A atuação do Conselho marcou o movimento feminista paulistano. A partir dele, foram criadas a Delegacia de Defesa da Mulher (1985) e uma publicação dedicada à Década da Mulher. As mulheres negras entenderam ser necessário um dossiê específico para elas, editando o *Mulher negra: Dossiê sobre a discriminação* (1986), segundo a jornalista Bianca Santana, “[...] o primeiro estudo do país a desagregar os indicadores sociais de gênero, raça e classe”( *Id.*; 2021, p.131), com dados e reflexões sobre desigualdade e discriminação nos ambientes do trabalho e da escola, no controle de natalidade, na violência policial e na saúde mental *(Id*., 2021, p.133). No artigo *Mulheres em movimento* (2003), Sueli Carneiro retoma o

[32] Além de Sueli Carneiro, havia Marta Arruda, Thereza Santos, Sônia Nascimento, Solimar Carneiro, Edna Roland, Vera Saraiva, entre outras (Santana, 2021, p.128).

aprendizado no Conselho, descrevendo esse processo, e lança a provocação ao movimento feminista como um todo, de que era necessário enegrecer o feminismo[33].

A partir da experiência no Coletivo de Mulheres Negras, foi convidada a coordenar o Programa da Mulher, do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, em Brasília, trabalhando ao lado de outras figuras importantes do feminismo antirracista já mencionadas aqui, como Lélia Gonzalez e Benedita da Silva. Durante sua atuação no Distrito Federal, muitas reivindicações foram incluídas na Constituição de 1988[34], o que fez Sueli Carneiro perceber a importância da sociedade civil organizada na estruturação de políticas públicas.

Mas ela opta por sair do governo. Santana analisa que "[...] parecia evidente que alguém com seu perfil não poderia atuar no governo [...] a liturgia dos cargos se mostrara incompatível com um traço insubordinável" da ativista (Santana, 2021, p. 156-157). Em 1988, funda o Instituto da Mulher Negra - Geledés*,* uma organização não governamental que até hoje atua avidamente pelos direitos humanos e influencia as novas gerações.

O significado de Geledés traz a força da proposta de Sueli Carneiro e de suas parceiras Solimar Carneiro, Edna Roland, Nilza Iraci, Ana Lucia Xavier Teixeira e Maria Lucia da Silva na fundação do Instituto. Santana escreve sobre o significado da palavra em iorubá:

> Nas sociedades tradicionais iorubás, geledés são organizações secretas de culto do poder feminino, hoje consideradas patrimônio da humanidade. As fundadoras escolheram esse nome pela necessidade de demarcar a identidade de um feminismo de mulheres negras sustentado em nossas tradições, nossa identidade africana, nosso patrimônio cultural (Santana, 2021, p.158).

O protagonismo feminino no Geledés propôs, ao longo dos seus trinta e cinco anos de existência, vários programas e frentes de atuação feminista e antirracista. O instituto também participou de inúmeros eventos e atividades públicas nacionais e

---

[33] Em outro texto, de 2011, ela escreve um artigo com foco maior na relação latino-americana, em *Enegrecer* o *feminismo*: *a situação da mulher negra na América Latina* a partir de uma perspectiva de Gênero (2011), bem na linha de pensamento de amefricanidade de Lélia Gonzalez.

[34] Bianca Santana nos informa algumas dessas reivindicações incluídas na Constituição de 1988: "Pela primeira vez na história do Brasil, mulheres e homens foram considerados iguais em direitos e obrigações. Crianças adotadas ou nascidas fora de uma relação de casamento seriam consideradas filhas legítimas, com direito de herança e uso do nome do pai. Licença-maternidade de 120 dias, direito à posse da terra, igualdade de salários, mecanismos para coibir a violência doméstica" (Santana, 2021, p.140).

internacionais, para os quais Sueli Carneiro produziu textos, referências até hoje. No livro *Escritos de uma vida* (2019), estão reunidos seus principais artigos.

Entre os programas que o Geledés realizou, destacamos o Projeto Rappers e Geração XXI que, de 1992 a 2000, selecionou *rappers* e agentes culturais que "[...] recebiam formação musical e de direitos humanos, em oficinas de política, direitos e garantias fundamentais, sexualidade, história da música clássica e do jazz" (Santana, 2021, p.189). A partir desses projetos, uma geração de jovens negros e negras se consolidaram como educadores(as/us), produtores culturais, conselheiros(as/us) tutelares, atores(atrizes), músicos(musicistas), artistas visuais, dançarinos(as/us), *performers*. O grupo Racionais MC's, na figura do Mano Brown[35], a médica Jurema Werneck e a escritora Cidinha da Silva (*Id*.; Santana, 2021, p.184-185) também passaram pelo Instituto Geledés, para citar alguns exemplos de pessoas que o instituto formou.

Chegados os anos 2000, com a transformação tecnológica acontecendo a todo vapor, o Geledés passou por uma reconfiguração: os conteúdos do Instituto foram migrados para a plataforma digital, em um site, o Portal Geledés. Os textos de Carneiro foram republicados no site, uma estratégia para aumentar a divulgação de suas ideias (Santana, 2021, p. 193). A publicação também foi ampliada à participação de outras colaboradoras, militantes e pesquisadoras, que passaram a escrever periodicamente no Portal. O site ainda passou a abrigar campanhas, divulgar eventos significativos e compartilhar a memória do Instituto gratuitamente.

Em 2014, o Geledés criou ainda um aplicativo (o PLP 2.0) para mulheres em situação de extrema violência. Ele auxilia essas mulheres a dispararem uma mensagem para a Secretaria de Segurança Pública, quando estiverem em situação de risco (*Id*.; 2021).

Sueli Carneiro retomou sua pós-graduação aos quarenta e nove anos. Fez o doutorado direto - em reconhecimento à sua grandeza intelectual - com o trabalho intitulado *A construção do outro como não ser como fundamento do ser* (2005). Na tese, ela debate os conceitos de dispositivo e de biopoder, de Michel Foucault, no domínio das relações raciais. A obra traz as dimensões do epistemicídio da população negra, apresentando quatro personalidades negras que sintetizam,

[35] Grupo citado na seção 4.2.

segundo a autora, trajetórias de resistência e de luta por emancipação *(*Santana*,* 2021, p.237).

Sueli Carneiro continua em atividade, aos setenta e três anos, mas já tem manifestado o desejo de "passar o bastão", gesto mencionado no texto *Tempo Feminino* (2000). Sueli enxerga, nas jovens militantes, as características necessárias para dar continuidade ao seu legado, um seguir em frente com “[...] a velocidade, a garra e a vitalidade que só a juventude tem”, complementa (Carneiro, 2019, p. 94).

Se, em 2000, não havia muitas opções para passar o bastão, hoje o cenário é diferente. Quem são as novas militantes e o que podemos esperar das gerações futuras, em termos da contribuição das feministas interseccionais? Destacamos aqui a contribuição de duas pesquisadoras que têm utilizado os recursos da virtualidade para difundir discursos e práticas sociais que pressupõem a interseccionalidade como subsídio. São elas: a transfeminista **Jaqueline Gomes de Jesus** e a indígena guarani[36] **Geni Núñez**.

Figura 17 - Jaqueline Gomes de Jesus

Fonte: Ponte (2022).

Jaqueline de Jesus é natural de Brasília (DF). Doutora em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações pela Universidade de Brasília, é docente no Departamento de Pós-Graduação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

[36] Geni se autodesigna como guarani. Mas existem alguns subgrupos pertencentes à etnia guarani, conforme explica a própria Geni: “A nação guarani é diversa e entre seus segmentos há alguns subgrupos como: guarani *nhandeva, mbya guarani, guarani kaiowá, avá guarani*. Embora partilhem a essência cosmogônica, linguística, política e espiritual, os subgrupos guarani trazem variações específicas nas expressões de fala, ritual e artesanato” (Núñez, 2022, p. 9).

e professora do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). Entre seus diversos artigos e livros publicados relacionando a transgeneridade às categorias de raça, classe e sexualidade, o livro *Transfeminismo: teorias e práticas* (2015), organizado por ela, é o primeiro em língua portuguesa sobre o tema.

O ponto de vista da transgeneridade acrescenta um aspecto fundamental ao feminismo interseccional contemporâneo, pouco abordado até aqui, as identidades transgênero. Segundo Jaqueline Gomes de Jesus, o "[...] feminismo transgênero pode ser compreendido tanto como uma filosofia quanto como uma práxis acerca das identidades transgênero que visa à transformação dos feminismos" (Jesus; Alves, 2010, p.14). O termo aparece nos EUA há pelo menos vinte anos como uma nova corrente do feminismo (Kaas, 2013, p.103), reconhecendo o protagonismo das pessoas trans[37] na construção de suas próprias histórias e teorias. É uma pretensão, então, que essa transformação aconteça dentro do feminismo e não fora dele. Como reforça a autora - seguindo a ativista nipo-americana Emi Koyama -, o transfeminismo é um movimento, primordialmente, "[...] feito por e para mulheres trans que entendem que a sua liberação está intrinsecamente ligada à liberação de todas as mulheres, e além" (Koyama apud Jesus; Alves, 2010, p.14).

[37] Ao longo da tese, o termo transgênero poderá aparecer em formato abreviado, trans, mas tem o mesmo significado.

# ALGUMAS DEFINIÇÕES DA IDENTIDADE TRANSGÊNERO

O livro Orientações sobre identidades de gênero: conceitos e termos (2012), de Jaqueline Gomes de Jesus, permite acesso a um guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para letramento do público em geral. Replico um trecho:

"Chamamos de cisgênero ou de 'cis', as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído quando ao nascimento. [...]. Denominamos as pessoas não cisgênero, as que não são identificam com o gênero que lhes foi determinado, como transgênero ou trans. No Brasil, ainda não há consenso sobre o termo, vale ressaltar. Há quem se considere transgênero, como uma categoria à parte das pessoas travestis e transexuais. Existem ainda as pessoas que não se identificam com qualquer gênero, não há consenso quanto a como denominá-las. Alguns utilizam o termo queer, outros, a antiga denominação 'andrógino' ou reutilizam a palavra transgênero. [...] dois aspectos cabem na dimensão geral que denominamos de 'transgênero', como expressões diferentes da condição trans; a vivência do gênero como:

1. Identidade (o que caracteriza transexuais e travestis); ou como

2. Funcionalidade (representado por crossdressers, drag queens, drag kings e transformistas)" (Jesus, 2012, p.10).

Mesmo considerando-se parte do movimento feminista, Jaqueline Gomes de Jesus reconhece diferenças com algumas vertentes, que têm gerado conflitos entre feministas cisgênero e transgênero (Sarmento, 2016). Adeptas do chamado feminismo radical - as *radfem* - e outras ligadas ao feminismo liberal já se mostraram abertamente hostis às mulheres e pessoas trans. Por outro lado, muitas transfeministas enxergam, nos feminismos negros, práticas e discursos semelhantes aos seus, o que as aproximam na militância. Esse argumento foi defendido por Jaqueline Gomes na matéria recém-publicada no jornal Folha de S. Paulo, em diálogo com Patricia Hill Collins (Avelar; Ferreira, 2023). Collins sintetiza que a semelhança entre o feminismo negro[38] e a militância trans é a "[...] luta para se viver em um corpo livre" (Collins apud Avelar; Ferreira, 2023, n.p.).

A militância trans, atrelada a um pensamento próprio, faz do transfeminismo, para Jaqueline Gomes de Jesus, um movimento político e intelectual de grande contribuição, inclusive para a perspectiva interseccional. Vejamos :

> 1) Desmantela e redefine a equiparação entre gênero e biologia; 2) reitera o caráter interacional das opressões; 3) reconhece a história de lutas das travestis e das mulheres transexuais, e as experiências pessoais da população transgênero de forma geral; e 4) é aberto, e pode ser validado por quaisquer pessoas, transgênero ou cisgênero (Jesus; Alves, 2010, p.15-16).

Tal movimento é também validado por pessoas cis, uma vez que todas as pessoas são convocadas à luta não sexista. As redes sociais têm dado visibilidade a pautas como a transgeneridade[39], outro aspecto marcante da militância contemporânea.

---

[38] Este não foi o entendimento de outra feminista negra de grande prestígio no Brasil, Djamila Ribeiro. Por meio de uma publicação no mesmo jornal (em que ela é colunista), Ribeiro critica o termo "pessoas que menstruam" utilizada por transmasculinos, pois essa noção, segundo a autora, criaria uma categoria universalizante atrelada a questões biológicas e desconsideraria demandas específicas das mulheres cisgêneros. Já Jaqueline Gomes de Jesus, Luanda Pires e Paulo Lotti entendem que expressões como "pessoas que menstruam" são usadas no contexto específico das políticas de saúde (pública e privada) que consideram, sim, a biologia, portanto, a expressão seria importante para abarcar demandas comuns tanto das mulheres cis como dos homens trans e de parte das pessoas intersexo e não binárias. Veja mais em Ribeiro (2022) e Jesus; Pires; Lotti (2022).

[39] Grupos conservadores (de cunho religioso cristão ou até grupos supremacistas brancos, como os neonazistas) também têm se expressado com assiduidade nas redes sociais e, principalmente, em grupos de aplicativos de bate-papo. Muitos desses grupos têm a intenção de disseminar discursos de ódio e de violência contra mulheres, pessoas negras, indígenas e grupos LGBTQIAP+. Ainda tramitam, no Congresso Brasileiro, leis para regulamentar o uso da internet. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2023/04/24/regulacao-das-redes-o-que-voce-precisa-saber-sobre-o-pl-que-entra-na-pauta-da-camara-neste-mes.

O debate transfeminista na internet é assunto central de *Feminismos Contemporâneos e Interseccionalidade 2.0: uma contextualização a partir do pensamento transfeminista* (2018), de Jaqueline Gomes de Jesus. No artigo, a autora aponta a necessidade de dar visibilidade às identidades trans de forma cada vez mais positiva. Também nomeia algumas ativistas trans, cujo empenho reside em divulgar na internet reflexões contra-hegemônicas e pesquisas científicas, gesto imprescindível para a popularização desse ponto de vista (Jesus, 2018, p. 21). Ela cita algumas dessas ativistas do feminismo transdigital:

> As blogueiras e ativistas transfeministas Daniela Andrade, Sofia Ricardo Fávero e Helena Vieira, entre outras, destacaram-se, em diferentes momentos, por suas considerações e seus posicionamentos críticos acerca do sexismo e da transfobia que violam as identidades e os direitos da população trans, por meio de postagens em diversos meios internéticos e, respectivamente, do *blog* Alegria Falhada, da comunidade Travesti Reflexiva, da Revista Fórum e da página Huffpost Brasil, todas com reflexões postadas no Facebook (Jesus, 2018, p.16).

As ativistas e artistas da área teatral têm utilizado as redes sociais como espaço de afirmação da identidade trans, com papel pioneiro no desenvolvimento de uma cena transgênero e travesti. Entre os nomes atuantes no cenário teatral paulistano contemporâneo estão Leona Jhovs e Clodd Dias (da Cia. Pessoal do Faroeste), Wallie Ruy (do Teatro Oficina Uzyna Uzona e da Coletiva Wonder), Luh Maza e Marcia Dailyn (da Cia. de Teatro Os Satyros), Fabia Mirassos (da Cia. Mungunzá), Renata Carvalho (do Coletivo T) e Verónica Valenttino, Ave Terrena e Dodi Leal, artistas independentes.[40]

[40] Esse assunto será mais aprofundado no capítulo As Transformações Do Movimento Teatral Paulistano Da Última Década Em Uma Perspectiva Interseccional.

# MANIFESTO TRANSPOFÁGICO

*Manifesto Transpofágico* é uma peça com criação, dramaturgia e atuação de Renata Carvalho, estreada em 2019, que traz a trajetória do corpo travesti como ponto central. A história pessoal da atriz, dados históricos e acontecimentos ligados à travestilidade são compartilhados, a fim de criar uma perspectiva de transcestralidade desses corpos e sobre os tratamentos que recebem no Brasil.

Figura 18 - Renata Carvalho em Manifesto Transpofágico

Foto: Danilo Galvão - Fonte: Dois terços (2022).

Clique Aqui

**Geni Núñez**, assim como Jaqueline Gomes de Jesus, aposta nas redes sociais para o compartilhamento de pesquisas. Nascida no estado do Mato Grosso do Sul, morou em Florianópolis (SC), onde se graduou em psicologia e se doutorou em Ciências Humanas, no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É integrante da Articulação Brasileira de Indígenas Psicólogos/as (ABIPSI) e coassistente da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY), unindo-se à Marcha das Mulheres Indígenas e aos levantes pela terra em Brasília.

Figura 19 - Geni Núñez

Fonte: UOL (2020).

Com mais de trezentos mil seguidores em uma rede social, Geni Núñez se considera anticolonial e não se define em um gênero e uma sexualidade, bem como afirma não ser lésbica, nem hétero, nem pan ou bi. Em seus termos, “A despeito de todas as ficções coloniais, com orgulho digo: não sou mulher (nem homem)” (Núñez, 2021, p.51), ao que acrescenta: "Tenho me afastado dessas categorias porque muitas vezes elas convocam uma resposta de um tempo que não tenho, o amanhã que ainda não vivi” (*Id.*; 2021, p.49).

Tamanha mobilidade estende-se para a questão agrária e ecológica. Contrária à lógica da monocultura, por estar atrelada à colonialidade, ela subdivide os sistemas de monocultura em quatro grandes eixos, interligados, que descreve em pormenores.[41] Em suas palavras:

[41] Eles serão brevemente abordados no decorrer da seção.

> Quando comento de ideologia colonial, estou falando do que tenho chamado de sistema de monoculturas, organizado em alguns eixos como a monocultura da fé (no monoteísmo cristão), a monocultura dos afetos (na monogamia), a monocultura da sexualidade (no monossexismo) e a monocultura da terra, cuja imposição do Um antagoniza com o princípio da floresta, necessariamente múltiplo (Núñez, 2021b, p.2).

Essa perspectiva, atrelada à de seu povo, que Geni Núñez chama de **reflorestamento do imaginário**, tem um significado profundo para a autora. Ela escreve:

> Tenho chamado de reflorestamento do imaginário esse processo de cura das feridas coloniais, esse processo da retomada não só da terra, mas também da nossa alegria. As redes sociais são uma das nossas flechas contemporâneas e como me ensinou meu querido parente Daniel Yberê, nós afiamos nossas palavras e caçamos nossos colonizadores também dessa forma. Mas não paramos por aí (Núnez, 2021, p. 55).

Contudo, ela acrescenta, esse local de troca e de processo de cura não serve ao convencimento das pessoas opressoras que discordam da perspectiva indígena a deixar de fazê-lo. Seu interesse maior é o de fortalecer as comunidades indígenas, inclusive financeiramente, distribuindo entre seus *parentes*[42] o que arrecada nas redes sociais.

Curiosamente, suas publicações de maior alcance são sobre o amor, talvez, por ser esse um tema que abrange uma diversidade ampla de interessados(as/us), para além da comunidade indígena. De um ponto de vista anticolonial, revê a relação amorosa, propondo a não monogamia e revertendo expectativas da monogamia heteronormativa. “[...] ‘traição’ não é a mesma coisa que não monogamia”[43], ela escreve. Outros assuntos abordados em sua rede social vão do “[...] exercício de não buscar culpados quando uma relação finaliza”[44], ao "ciúme e

---

[42] O termo tem significado especial para os povos indígenas, conforme explica Geni Núñez: “No Brasil, o termo parente é utilizado entre indígenas do mesmo povo e de etnias diferentes como uma forma de designação afetiva, simbólica e política que independe da consanguinidade, pois se a terra é uma só, nós temos entre todos seres algum grau de parentesco. Por isso, no povo guarani, também estendemos a noção de parentesco a rios, matas, demais animais e seres encantados” (Núñez, 2022, p. 9)

[43] Texto na íntegra disponível em https://www.instagram.com/p/CoOB1wRPXma/ .

[44] Texto na íntegra disponível em https://www.instagram.com/p/Cr9TVA6vu5k/ .

comparação: reflexão sobre a onipotência"[45] e "uma declaração de amor aos amores que não são centrados no sexo"[46].

Assim, ela traz um teor político[47] para terrenos tidos como íntimos ou privados, de maneira semelhante ao que foi feito pelas feministas da chamada "segunda onda", acrescentando a novidade das perspectivas indígena e anticolonial. Quando, por exemplo, opta pela nomeação de não monogamia (em vez de poliamor), expressa o entendimento de que a não monogamia seria menos uma questão de quantidade de parceiros(as/us) envolvidos na relação, e mais um sentido de autonomia do corpo (Núnez; Oliveira; Lago, 2021, p.81). Essa reflexão deriva do estudo da cosmovisão guarani. Nas palavras de Geni Núnez, de João de Oliveira e de Mara Lago:

> [...] pensamos a não monogamia desde o princípio da floresta, em que só é possível existir na convivência de muitos mundos, plurais, em relações de codependências partilhadas e concomitantes com a infinidade de seres que torna a vida possível. Nisso vemos potência de descentralização, não só no campo das relações interpessoais entre humanos, como também da própria **descentralização do humano como centro do mundo**. Somos apenas parte, um dentre muitos elementos que constituem a vida e assim como as parentes plantas vivem sazonalidades, também nossos desejos e afetos passam por transformações e isso não deveria significar falsidade, imoralidade ou mentira (Núnez; Oliveira; Lago, 2021, p.85, *grifos nossos).*

A monogamia, afirmam os autores, atrela-se ao sistema cristão colonial que, desde que os jesuítas chegaram em Pindorama, a partir do século XVI, vem perpetuando uma concepção controladora e moralista. Pregando um único caminho para todas as pessoas, a monogamia é uma antítese da perspectiva guarani, que propõe uma **artesania dos afetos**, descrita como "[...] a necessidade de uma construção singular, com os poros abertos aos suspiros do mundo" (*Id.*, 2021, p.85).

---

[45] Texto na íntegra disponível em https://www.instagram.com/p/CqQyOvxvqfg/ .

[46] Texto na íntegra disponível em https://www.instagram.com/p/Cp8z_SJNlf9/.

[47] "O pessoal é político" foi um *slogan* das feministas da "segunda onda" (como Carol Hanish, 1969 e Eleni Varikas, 1996) que reivindicavam o reconhecimento das relações pessoais como reflexo e influência das relações de poder, questionando, assim, a separação usual entre público e privado.

# POEMA DE GENI NÚÑEZ

Vestida estou de minha alegria
Tenho em mim todas as idades do mundo
Se a maior parte do meu corpo é água,
também sou rio.
Se só existo, se respiro, também sou vento
Os trilhões de micro-organismos que convivem em mim, em nós, não me deixam reivindicar a autoria individual do ser que somos
Com quantos milhões de seres se faz nosso sorriso, lágrimas, gozo?
A cada vez que vejo o pôr do sol, a chuva, festejo a lembrança de saber que também sou (parte do) sol, da chuva, da terra.
Toda vez que machucamos a terra é uma autodestruição
Alguns não indígenas dizem não se preocupar com o "meio ambiente" porque sua vida humana é limitada a uma certa idade e nem estarão aqui quando as coisas piorarem ainda mais.
Ainda que não se pense nas gerações seguintes de humanos, há que se lembrar que nosso corpo vai se transformar em terra, bichinhos, planta, o ciclo da vida não tem começo, meio e fim, é espiralar.
Eu aspiro que se em outro momento da minha corporalidade eu for peixe, que eu possa nadar fora de um aquário, que eu possa viver num rio-universo com milhões de outros parentes, sem estar em cativeiro, sem viver no veneno.
Se eu for planta, bicho, não vou querer que minha potência de vida seja esmagada pelo agrotóxico.
Se for nuvem no céu, meu desejo é que possa chover água potável.
Que em nenhuma das minhas/nossas versões impere a monocultura colonial.
Em todas as versões que eu fui, sou e serei, permaneço indígena, originária e nativa dessa terra.
Reconstruo minha autoestima amando meus parentes: "puxou a cara do rio, é o mar escrito, é igualzinha uma árvore".
Isso que quero ouvir e lembrar, com lágrimas nos olhos, as mesmas que orvalham as folhas, recupero e retomo meu direito de estar aqui,
com-vivendo e me (des)envolvendo nos fios que fazem nosso planeta-casa continuar circulando, sendo mais um entre muitos, pequeno e imenso ao mesmo tempo.
Abraço o que sou e sigo, sorrindo com os trilhões que me habitam.
Em toda forma e cor que fui sou e serei, sou apenas parte e ser parte é infinito.

(Núñez, 2021b, p.6).[47]

Também a respeito das categorias étnico e racial, Geni Núñez traz um olhar interseccional em terra afro-pindorâmica que diferencia as usuais designações "étnico" e "racial", segundo sua visão, apresentadas equivocadamente como sinônimos: as palavras “raça”, “etnia”, “étnico-racial”, “cor”, “fenótipo” aparecem sem problematização, misturando elementos distintos, como aspectos socioculturais, morfo-biológicos, históricos e psicológicos (Munanga apud Núñez, 2022, p.46). Isso se reflete, inclusive, nas pesquisas científicas e de recenseamento demográfico. Geni Núñez exemplifica:

> Enquanto as quatro primeiras categorias [preta, pardo, branco e amarelo] fazem referência a cores, a categoria indígena não nomeia uma cor em específico, uma vez que nossos povos/etnias são múltiplos e diversos no fenótipo, na cultura e nos modos de vida (Núñez, 2022, p. 112).

Essa fusão de categorias pode ser observada também no termo LGBTQIAP+[49], que abriga tanto categorias de sexualidade (ou orientação sexual) quanto de gênero. A nomenclatura etnia, por sua vez, costuma ser usada para atenuar o termo raça, denunciando o que o antropólogo congolês Kabengele Munanga resume como “[...] mais agradável que o de raça tanto para racistas quanto para antirracistas” (Munanga apud Núñez, 2022, p.47).

Para Geni Núñez, na experiência indígena, utilizar apenas raça como categoria é insuficiente, de modo que a população indígena vem sendo invisibilizada na categoria racial parda. Para comprovar essa afirmação, ela nos apresenta dados dos recenseamentos feitos no Brasil desde 1872. No primeiro censo brasileiro, a categoria “caboclo” designava pessoas que tinham ascendência de “índios” com brancos. O "índio", portanto, era classificado por meio de uma categoria social transitória, uma vez que “[...] a partir do momento que a pessoa indígena se tornasse ‘civilizada’, deixaria de ser indígena e passaria a integrar as demais categorias raciais não indígenas” (Núñez, 2022, p.74).

---

[48] O poema declamado pela própria Geni pode ser visto na *Web Série Leia Mulheres Indígenas,* do Sesc Ipiranga. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=79sC_C8-pQs&t=6s

[49] Abreviatura de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Transgêneros/Travestis, Queer, Intersexual, Assexual, Pansexual e o símbolo + (mais) significa outras identidades de gênero e orientações sexuais que não se encaixam no padrão cis-heteronormativo, mas que não aparecem com uma sigla antes do símbolo.

A partir da Constituição de 1988, com o abandono dessa nomenclatura de cunho racista, e retirado do termo seu caráter transitório, após grande luta coletiva do movimento indígena contra este tipo de generalização e apagamento, em 1991 o termo “indígena” passou a ser incluído nos censos oficiais (*Id*., 2022, p.75), ou seja, antes de 1991 só havia a possibilidade de autodeclaração como pardo, fator que contribuiu para equívocos persistentes até hoje.

Corroborando essa análise, Geni Núñez explica como os índices de autodeclaração parda são altos em estados reconhecidamente ocupados por indígenas:

> Se considerarmos os estados onde o percentual de população parda é maior, como o estado do Pará, em que 76,7% da população se declara parda, é possível interseccionar com o fato de que a maior concentração indígena no país está justamente nas regiões Norte e Nordeste. Ainda outro exemplo: na região metropolitana de Manaus, 5,2% da população se afirma indígena, 75% parda e 3,1% preta, se a soma acionada for pardo+preto teríamos que 78,1% desta região seria negra, algo que não se sustenta se lembrarmos que Amazonas é maciçamente um território ocupado por indígenas (Núnez, 2021, p. 46).

Na década de 1970, a partir dos estudos raciais e diante das desigualdades sociais do país (Carneiro, 2005), julgou-se necessário juntar as categorias preto e pardo para retomar o reconhecimento das pessoas que não se consideravam negras (por serem miscigenadas, ou por reação ao racismo estrutural) e também porque esses grupos (pretos e pardos) apresentavam semelhanças nos indicadores sociais. Ainda que essa união seja importante para marcar as desigualdades entre as populações brancas e não brancas, ela impossibilita estatísticas específicas acerca da população indígena. Sobre isso, a autora comenta:

> Estatisticamente, a população parda é a maioria no Brasil, mas agregada no termo negro, acaba por apagar que os dados de violência relativos ao encarceramento, à violência policial, obstétrica entre outras, não refletem apenas a realidade da população negra, como também ilustram o genocídio indígena (Núnez, 2021, p. 47).

Hoje, diante da possibilidade de se autodeclararem indígenas, muitas pessoas não o fazem, pois a recusa ou ocultação da identidade indígena reflete “[...] uma forma de lidar com o racismo e [é] um efeito do próprio etnogenocídio” (Núñez,

2022, p.77), Geni Núñez argumenta. Podemos afirmar que isso acontece com parte da população negra ao se autodeclarar.

Ainda em relação à declaração étnico-racial, outro dado importante que a autora traz é o Registro Administrativo de Nascimento de Índio (RANI). Para além da autodeclaração no IBGE, pessoas indígenas vêm sendo heterodeclaradas[50] como pardas também neste principal documento oficial indígena, algo que demonstra o quanto é ainda necessário caminhar em relação à afirmação étnico e racial no país.

Esses e outros estudos estão presentes na tese de doutorado de Geni Núñez, *Nhande ayvu é da cor da terra: perspectivas indígenas guarani sobre etnogenocídio*, *raça, etnia e branquitude* (2022), que analisa a branquitude do ponto de vista guarani. Essa análise, a partir do posicionamento de uma pesquisadora indígena guarani, imprime um gesto simbólico de "devolver o espelho" (Núñez, 2022, p.84) para a branquitude. Agora, ela mesma e outras pesquisadoras escrevem sobre seu povo. Porém, a importância de considerarmos a perspectiva indígena sobre não indígenas envolve ainda dois aspectos: sobre o fazer pesquisa e sobre os sujeitos e seres que são considerados em um estudo. Nas palavras da autora:

> O que constatei foi que há um quase absoluto "esquecimento" das questões indígenas nos estudos sobre racismo e branquitude, que, em sua maioria, refletem apenas sobre a relação racial branco-negro. [...] Pontuo ainda o quanto os estudos de branquitude poderiam ser fortalecidos se considerassem as perspectivas indígenas, uma vez que poderíamos reforçar e expandir uma série de debates. Um exemplo disso são os questionamentos que fazemos à ideia de branquitude costumeiramente centrada no humano, centralidade que acaba por ignorar uma série de outras violências que incidem sobre rios, matas e demais bichos (Núñez, 2022, p.111).

A crítica que a autora elabora em relação ao centramento das pesquisas e estudos raciais na relação negro-branco também foi observada nesta tese, em que se comprova que a ampliação dessa perspectiva conduz a uma visão mais interseccional para pensarmos o racismo. Contudo, a dimensão que Geni Núñez acrescenta, quanto aos estudos estarem prioritariamente centrados no humano, sem considerarem outros seres, de fato, é ainda menos explorado[51]. Isso, sem

[50] A heteroidentificação é um procedimento complementar à autodeclaração, que consiste na percepção social de outro(a)(s), além da própria pessoa, para a identificação étnico-racial (Dias; Júnior, 2018).

[51] A crítica ao especismo não é parte integrante desta tese e mereceria uma investigação em estudos futuros.

desconsiderar o quanto ações humanas interferem drasticamente no modo de viver, inclusive, dos povos indígenas.

Enquanto esta tese vai sendo escrita, estamos diante de um dos maiores desafios em relação à demarcação de terras indígenas, com a recente aprovação na Câmara dos Deputados do Projeto de Lei (PL) sobre o Marco Temporal. Nas palavras de Geni Núñez, o PL do Marco Temporal defende a hipótese que “[...] só teria direito à demanda por demarcação de terra aqueles territórios em que se comprovasse ‘posse’ da terra no dia 5 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição” (Núñez, 2022, p.102). Com a efetivação do PL, a luta do movimento indígena por demarcação de terras perderá uma importante batalha. Vemos aqui, de certo modo, uma consequência política que se relaciona diretamente à manipulação de aspectos dos processos de identidade, para o proveito do capital hegemônico. Um melhor entendimento da interseccionalidade, talvez, pudesse mudar a ordem dos fatos. Quais serão as consequências dessa lei e como os movimentos sociais, ativistas ambientalistas e as bases governamentais progressistas farão para reverter tais prejuízos é um capítulo da história do país que precisamos acompanhar.

O início e o final dessa sessão giraram em torno da terra: do quilombo como primeiro projeto de sociedade democrática e igualitária e sua continuidade na contemporaneidade como meio de proteção cultural e de resistência, aos territórios indígenas, fortemente ameaçados pela tentativa de aprovação de um marco espacial e temporal no país (como se todo esse território não fosse terra indígena!). De um lado, temos mais um projeto da branquitude, que continua empenhada em dominar, drenar os frutos de uma terra roubada dos povos originários e explorada por meio da escravidão de povos africanos, subjugando seus(suas) descendentes, em nome do "progresso". De outro lado, povos e pessoas que insistem em construir uma sociedade igualitária e com base em princípios do bem viver coletivo, que Geni Núñez (2022, p.103) define como “[...] um estado de concomitância de seres sem a presença da violência”. Entretanto, mesmo vislumbrando esses lados opostos, não podemos cair nas armadilhas da binariedade, que cinde “eles e nós”, até para compreendermos as contradições em jogo e traçarmos estratégias de resistência coletiva e de aliança em prol de uma reparação histórica efetiva.

O que se torna mais evidente, por fim, é que o território pesa na compreensão da interseccionalidade, e que as relações entre gênero, raça, etnia, sexualidade e classe se manifestam e se articulam de modo específico em certos contextos,

embora apresentem operações e características semelhantes. Assim, tendo em vista que os EUA são a localidade que divulgou a interseccionalidade em nível mundial e que as escritoras relacionadas à interseccionalidade mais lidas são estadunidenses, cabe ponderar o que há de semelhante e distinto na práxis da interseccionalidade descrita neste território, diante da realidade da terra afro-pindorâmica.

3.3

# ALGUNS FUNDAMENTOS DOS **FEMINISMOS NEGROS ESTADUNIDENSES:**

bell hooks, Audre Lorde, Patricia Hill Collins e Angela Davis.

Grande parte dos feminismos negros estadunidenses tem influenciado pesquisas, militâncias, ações práticas e estudos em terra afro-pindorâmica. Frequentemente, o discurso de **Sojourner Truth**, *Eu não sou uma mulher?*, de 1851, é citado para demonstrar o quanto a realidade das mulheres negras não estava entre as reivindicações das pautas feministas da época. Codinome de Isabella Baumfree, uma mulher afro-americana, ex-escrava e militante abolicionista, Sojourner proferiu um discurso contundente como participante da Convenção dos Direitos das Mulheres, em Akron, Ohio, e suas palavras ecoam até os dias de hoje.

Patrícia Hill Collins apresenta, em *Pensamento feminista negro* (2019), outra personagem histórica dos feminismos negros estadunidenses, Maria Stewart, para definir a consciência de resistência individual da mulher negra, que nutre atos coletivos contrários às ações de controle impostas a ela. Stewart foi uma mulher negra da década de 1830, a primeira pensadora feminista negra a fazer falas políticas em público e cujos escritos deixaram registros de seu espírito libertário para a posterioridade. Dentre as várias frases de Stewart que Hill cita, selecionamos duas:

> Até quando as nobres filhas da África serão forçadas a deixar que seu talento e seu pensamento sejam soterrados por montanhas de panelas e chaleiras de ferro? (Stewart apud Collins, 2019, p. 29).
> [...]
> Lutem pela defesa de seus direitos e privilégios. Conheçam as razões que as impedem de ter acesso a eles. Insistam até levá-los à exaustão. Tentar talvez nos custe a vida, mas não tentar certamente nos levará à morte (Stewart apud Collins, 2019, p. 30).

Seus discursos chegaram até nós por meio do engajamento de acadêmicas negras da contemporaneidade. Stewart abordou uma variedade de temas que foram retomados por suas sucessoras nos grupos feministas negros estadunidenses, assim como aconteceu com o discurso de Truth, reavivado décadas depois no livro de estreia de bell hooks, *E eu não sou uma mulher? - mulheres negras e feminismo* (1981).

Sojourner Truth, Mary Church Terrell, Anna Cooper, Amanda Berry Smith e outras tantas mulheres, segundo hooks, quebraram longos anos de silêncio e começaram a articular e a registrar as suas experiências (Hooks, 1981). Esse “falar de si” é algo profundamente poderoso, pois significa trazer de volta a humanidade a

alguém que foi por tanto tempo silenciado/a/e, que passou a desacreditar de sua autoconfiança e da possibilidade de expressão, como expresso na seguinte passagem de hooks:

> Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de "erguer a voz", não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta (Hooks, 2019, p. 38-39).

É esse o caminho de "erguer a voz"[52] que bell hooks e Patricia Hill Collins trilham também. Vale entremear suas biografias e produções intelectuais para apresentá-las, entendendo que elas abordam vários pontos semelhantes, mesmo que apontem perspectivas nem sempre coincidentes.

**bell hooks**[53] teorizou a partir da sua própria experiência de vida. Enxergou que a experiência vivida é uma fonte de conhecimento e percebeu que sua experiência era semelhante à de outras mulheres negras. Partindo de si, compreendeu o fenômeno coletivo, sem que as singularidades fossem desconsideradas.

Figura 20 - bell hooks

Fonte: Boitempo (2022)

[52] Referência ao livro de hooks, *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019).
[53] bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, seu nome de registro. O nome foi escolhido em homenagem à sua bisavó, uma mulher afro-indígena, Bell Blair Hooks. Ela também escolhe usar letras minúsculas na grafia do seu nome, para que suas palavras falem por si mesmas e não pelo lugar que ocupa o nome da autora.

**Patrícia Hill Collins**, socióloga e professora, tornou-se uma referência no feminismo negro e nos estudos de interseccionalidade ao publicar *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciencia e a política de empoderamento*, em 1990, nove anos mais tarde do primeiro livro de hooks ser lançado. Nos anos de 1996, escreve *Interseccionalidade*, em parceria com Sirma Bilge.

Figura 21- Patrícia Hill Collins

Fonte: Texturas da Experiência (2022).

bell hooks, professora, ativista, escritora, que faleceu em 2021, tem uma obra extensa e grande parte desse legado está acessível em português (embora sua publicação no Brasil seja algo recente). Seus escritos dividem-se em três grandes áreas: feminismo, crítica cultural, educação e amor. Vou me concentrar aqui em alguns pontos da obra da autora que acredito serem importantes para entendermos a visão interseccional que ela configurou.

hooks sempre se afirmou como feminista; entendia que, como ela havia sido formada em uma sociedade construída sobre a hierarquia de gênero, afirmar-se feminista era importante. Para a pensadora e educadora estadunidense, “Feminismo é um movimento para acabar com o sexismo, exploração sexista e opressão” (Hooks, 2019a, p.17), por isso, *O feminismo é para todo mundo*[54], parte do título de um de seus escritos: os feminismos, ela conclui, afetam e importam às pessoas de todos os gêneros, homens e mulheres, assim como às crianças, jovens e adultos. Ao mesmo tempo, hooks fazia duras críticas às suas colegas brancas, que

[54] Referência ao livro de bell hooks que tem o título *O feminismo é para todo mundo - políticas arrebatadoras* (2019a).

procuravam determinar as agendas feministas, dando protagonismo às suas próprias necessidades.

Em *Teoria feminista: da margem ao centro*, escrito em 1984, bell hooks concentra sua crítica em uma reconhecida feminista da época, Betty Friedan, que assina *A Mística Feminina* (de 1963). Nesse livro, que se tornou um clássico do feminismo internacional, Friedan apresenta a dificuldade das mulheres dos anos 1940-50, nos Estados Unidos, que ficavam confinadas e subordinadas ao lar como donas de casa. A autora descreve o que considera ser a grande crise feminina, gerada pelos papéis de mãe e de esposa, a partir de uma série de entrevistas com essas mulheres. Embora tenha sido importante compreender a notoriedade do livro de Friedan, que conclamava "[...] as mulheres a não aceitarem sua insatisfação como natural e a desafiarem as autoridades que consideram sua posição inferior à dos homens" (Romano, 2009, p. 189), hooks (2019c) objeta que a autora, uma mulher branca, fez de seu drama e do drama de um grupo seleto de mulheres da classe média e classe alta, com alto nível de educação, o sinônimo da condição de todas as mulheres (Hooks, 2019c, p.28).

hooks representa, nesse debate com Friedan, o que era (e continua sendo) discutido por outras feministas negras sobre o feminismo branco. Se por um lado as mulheres negras sabiam que faziam parte do movimento feminista, em uma totalidade de mulheres da qual faziam parte, por outro, ficavam sempre à margem, fora da agenda feminista principal. Essa posição de estar fora e dentro ao mesmo tempo (para além do movimento feminista) é o que Patricia Hill Collins chama de *outside within* (**"**estrangeiras de dentro**"**). Segundo Collins, por conta do racismo, as mulheres negras passaram a levar uma vida dupla em várias situações. Ora precisam corresponder às imagens impostas (para lutarem por parte de seus direitos; para conseguirem trabalhar; para não serem ainda mais violentadas…), ora são elas mesmas, representando a diversidade que é ser uma mulher negra.

Esse entendimento é semelhante ao de Audre Lorde, quando discorre sobre ser uma irmã *outsider* (estranha), uma expressão da compreensão de que não cabia em nenhum dos grupos sociais dos quais participava, nas palavras da escritora e poetisa caribenha-estadunidense, "[...] geralmente me percebo como parte de algum grupo definido como outro" (Lorde, 2019, p. 141). A invisibilização da mulher negra, dizia Lorde, era dupla também nas organizações políticas feministas. E como mulher lésbica, acusava, em suas reflexões, ainda uma terceira invisibilização.

Essas feministas negras problematizaram, portanto, a universalização da categoria mulher. Assim como elas, muitas mulheres negras, ainda hoje, relutam em se identificarem com o movimento feminista por conta desse histórico “branco” e burguês demais. Uma **irmandade**[55] entre as mulheres só é possível, acredita bell hooks, quando a união das mulheres, ao invés de se basear na vitimização partilhada, ou em resposta à falsa ideia de um inimigo comum, constituir-se com base no compromisso político de um movimento feminista que almeje o fim da opressão sexista (Hooks, 2019c, p.84), considerando as diversas camadas que envolvem as opressões contra aS mulhereS, sempre no plural.

Outro tema a que bell hooks se dedica com intensidade em suas obras (assim como fez Patrícia Hill Collins) diz respeito à produção de imagens na sociedade capitalista. Em *Olhares negros: raça e representação* (2019b), elabora um pensamento crítico em relação aos produtos e dispositivos da indústria cultural (filmes, livros, programas de televisão e personalidades do mundo da cultura pop), que produzem grande influência sobre as pessoas, os/as/us espectadores, em consonância com um ideário perverso da branquitude.

> Paradoxalmente, o capital se apaixonou pela diferença: a publicidade prospera nos vendendo coisas que vão aprimorar nossa singularidade e individualidade. Não é mais uma questão ter tanto quanto os outros, o importante é ser diferente. De *world music* a férias exóticas em lugares do Terceiro Mundo, de refeições étnicas congeladas a chapéus peruanos, a diferença cultural *vende*” (Rutherford apud Hooks, 2019b, p. 57-58).

hooks reforça o quanto é fundamental desaprender atitudes e valores supremacistas brancos, pois “[...] a supremacia branca e o racismo não terão fim enquanto não houver uma mudança fundamental em todas as esferas da cultura, em especial do universo da criação de imagens." (Hooks, 2019, p. 26b). As formas de representação e o imaginário são campos de disputa, porque podem ser legitimadores de opressões e de relações de dominação contra as mulheres negras.

Para Patrícia Hill Collins, as imagens construídas como estereótipos que inferiorizam as pessoas são **imagens de controle**. Ela entende que as opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade não poderiam continuar a existir sem justificativas ideológicas poderosas (Collins, 2019, p.135), que se valem

[55] Em algumas traduções, usa-se também sororidade em vez de irmandade, mas ambas têm o mesmo significado em bell hooks.

das imagens de controle. Nesse sentido, o uso do estereótipo, ao contrário de refletir ou representar uma realidade, funciona como um "[...] disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas." (Garby apud Collins, 2019, p.135).

Ainda segundo Collins, todo estereótipo precisa do seu oposto, da sua dupla de referência. Daí a ideia do "Outro", que está atrelada ao pensamento binário (branco/preto, masculino/feminino, razão/emoção, cultura/natureza, fato/opinião, mente/corpo e sujeito e objeto), demarcando uma diferença que aparece não apenas como distinção, mas também como oposição hierárquica. Para Collins:

> Os alicerces das opressões interseccionais se apoiam em conceitos interdependentes do pensamento binário, em diferenças formadas por oposição, na objetificação e na hierarquia social. Dado que a dominação baseada na diferença forma um substrato essencial para todo esse sistema de pensamento, esses conceitos implicam invariavelmente relações de superioridade e inferioridade, vínculos hierárquicos que se misturam a economias políticas de opressão de raça, gênero e classe (Collins, 2019, p. 139).

Na lógica do pensamento binário, um elemento é objetificado como o "Outro" para ser visto e tratado como um objeto a ser manipulado e controlado (Collins, 2019, p.137). Assim, se essas imagens são propagadas a tal ponto que uma mitificação seja criada, as mulheres negras seriam mais facilmente objetificadas; e, a partir da relação com pessoas brancas, a interação acontece mediada por essas imagens.

bell hooks apresenta vários exemplos dessas imagens estereotipadas em relação à mulher negra no contexto estadunidense; mapeamento que Patrícia Hill Collins sintetiza em duas imagens centrais[56], que representam as imagens de controle das mulheres negras: a *Mammy*, a trabalhadora doméstica, a "mãe" negra que servia às famílias brancas; e a Matriarca, figura materna das famílias negras, retratada como superforte, mas mãe ruim e pouco feminina. Do mesmo modo e uma década antes, Lélia Gonzalez (2018) já tratava do mito construído em relação às mulheres negras no contexto do Brasil, trazendo a figura da mucama como fundante

[56] "Outras imagens de controle que Patrícia discorre em seu livro: mães dependentes do Estado – mulheres que buscam acesso a programas de bem-estar social; são retratadas como pessoas acomodadas. Dama negra – mulheres que concluíram os estudos, trabalharam duro, foram longe na vida, e, por vezes, não conseguem homem para casar. Jezebel, a prostituta ou a *hoochie* – imagens de mulheres com sexualidades supostamente desviantes (Collins, 2019, p. 135-177).

das imagens da mulata e da doméstica (mais uma vez, a mãe preta), conforme apresentado na seção 3.2.

E como romper com as imagens de controle?

Conforme Patricia Hill Collins, para romper com as imagens de controle é preciso substituí-las pelo conhecimento autodefinido. É preciso, então, se **autodefinir**. Ela cita o romance de Alice Walker, *A cor púrpura*, de 1982, para exemplificar o apoio entre mulheres, algo que seria um facilitador da autodefinição entre elas.

## CELIE E SHUG

No filme de mesmo nome, de 1985, baseado no romance, há uma cena em que a cantora Shug interpreta o blues que fez para a mana Celie. A cena exemplifica bem essa relação de autodefinição.

Figura 22 - Celie e Shug

Fonte: Tomandlorenzo (2019).

Collins argumenta que muitas romancistas e poetas negras estadunidenses retrataram as reações que as mulheres afro-americanas expressam individualmente à sua objetificação como o Outro, “[...] mas também documentam o processo de crescimento pessoal na direção de autodefinições positivas.” (Collins, 2019, p.174). Para que isso aconteça, no entanto, é muito importante ter **espaços seguros** - ambiente familiar, círculos de amizade, etc. - para que a mulher possa conversar, falar e analisar suas experiências e, assim, se afirmar. Esses espaços servem também para que elas enxerguem com distanciamento a ideologia dominante e as imagens de controle direcionadas para si e, assim, construam condições de combatê-las, nas esferas individual e coletiva.

Para bell hooks, a fim de romper com as imagens controladoras, além da desconstrução crítica desses modelos hegemônicos de ver, pensar e ser, que bloqueiam a possibilidade de se enxergar em outra perspectiva, o desafio seria também inventar modos de representação que sejam libertadores (Hooks, 2019b, p. 33). Ela complementa:

> Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas de modos de ver (Hooks, 2019b, p. 37).

hooks exemplifica as imagens transgressoras em obras de cinema, da música e da literatura. Em todos os exemplos que cita, afirma a presença de uma **subjetividade radical** das mulheres negras, algo que subverte os padrões hegemônicos de imagem. A autora resume: “A construção da subjetividade radical da mulher negra está enraizada numa determinação de nadar contra a corrente” (Hooks, 2019b, p. 116); atitude que traz a complexidade e diversidade de ser mulher negra, porque lida com as contradições da vida (*Id.,* 2019b, p.121). De novo, a autora evita essencializar a categoria “mulher negra”, trazendo à tona aspectos específicos das múltiplas experiências. Ser radical significa, então, viver intensamente seu contexto social, consciente dos papéis atribuídos a si, mas buscando romper com eles por meio de ações diárias. É preciso, por fim, “[...] reaprender o passado, entender sua cultura e história, reconhecer seus ancestrais e

assumir a responsabilidade de ajudar outras pessoas negras a descolonizar seus pensamentos" (Hooks, 2019b, p. 61).

Quando discorre o que seria essa subjetividade radical, além de figuras ficcionais, hooks faz referência a personalidades reais, entre outras, a Audre Lorde e Angela Davis. Ambas procuraram compartilhar informações e conhecimentos entre mulheres negras, o que é crucial para o desenvolvimento da subjetividade radical das mulheres negras (*Id*., 2019b, p.121). Lorde e Davis ofereceram *insights* sobre como desenvolver essa subjetividade e militância e quais são os obstáculos que impedem de alcançá-los (Hooks, 2019b, p.122).

Assim, é possível afirmar que Patricia Hill Collins e bell hooks concordam que, para promover o processo de **empoderamento** que cria uma subjetividade radical, é necessário compartilhar os modos de conhecimentos individuais e grupais, seja entre as mulheres, seja entre pessoas de gerações distintas, seja em processos de ensino-aprendizagem.

Muitos dos escritos de bell hooks, aliás, abordam a educação. Ela tinha como um dos seus mestres o educador brasileiro Paulo Freire[57] e sua pedagogia para a liberdade, uma **pedagogia engajada** que cria um ambiente favorável ao processo de aprendizagem e de construção de conhecimento, sem hierarquização entre professor(a) / estudante e que almeja a liberdade dos sujeitos, a partir da conscientização da sua própria condição. Uma pedagogia contrária à "educação bancária"[58]. Uma pedagogia que valoriza e respeita as diversidades de experiências contidas em uma sala de aula, proporcionando trocas entre as pessoas com experiências iguais e diferentes.

A educação só é libertadora quando todas as pessoas envolvidas tomam posse do conhecimento "como se esse fosse uma plantação em que todos temos de trabalhar" (Hooks, 2013, p.26). Um ambiente onde todas as pessoas possam falar e interagir, relacionar o conhecimento com a vida cotidiana, dar significado às suas experiências pessoais através de uma leitura crítica da realidade e com proposição de ações para modificá-la.

---

[57] Mesmo havendo uma perspectiva por vezes masculinista de Freire em alguns escritos - aponta hooks, sua teoria traz ferramentas críticas que extrapolam o homem Paulo Freire, dando condições, assim, de reinscrevê-la, historicizá-la continuamente. É assim que bell hooks faz.

[58] O sistema de "educação bancária" é uma abordagem "baseada na noção de que tudo o que os alunos precisam fazer é consumir a informação dada por um professor e ser capazes de memorizá-la e armazená-la" (Hooks, 2013, p. 26).

A pedagogia engajada de bell hooks merece destaque na minha pesquisa, pois, à medida que fui estudando essas mulheres, acabei assumindo que precisaria estabelecer encontros artístico-pedagógicos para além da pesquisa interseccional presente nos livros, ou seja, não bastaria escrever uma tese sobre revisões historiográficas e estudo de caso, era preciso ir para a prática. E entendi que eu teria uma troca mais aprofundada se fosse com um grupo diversificado de pessoas, por isso escrevi e realizei duas propostas práticas de teatro interseccional, um curso com essa temática e um laboratório de criação cênica, descritos no último capítulo dessa tese.

A **espiritualidade**[59] também aparece recorrentemente na obra de hooks e é algo intrínseco à sua proposta pedagógica. Influenciada por uma abordagem holística, a autora demonstra uma preocupação integral com o aprendizado, em que haja a união do corpo, da mente e do espírito (Hooks, 2013, p. 27). Thich Nhat Hant, monge budista vietnamita, outro mestre para hooks, chega a comparar a função de um professor/a/e à de um médico/a/e e curador/a/e (*Id*.,2013,p.27). Nesse sentido, a espiritualidade, diferentemente de um seguimento religioso, estaria para a relação de ensino-aprendizagem

> atrelada às qualidades do espírito humano - tais como compaixão, paciência, tolerância, capacidade de perdoar, contentamento, noção de responsabilidade, noção de harmonia - que trazem felicidade tanto para a própria pessoa quanto para os outros (Lama apud Hooks, 2021, p. 267).

Muitas outras autoras aqui citadas também incorporam na sua práxis uma dimensão da espiritualidade, embora os fundamentos da espiritualidade (e também da religião) de matriz africana sejam mais recorrentes do que a asiática (como citado por hooks).

De bell hooks e Patrícia Hill Collins, vamos passar para outra autora estadunidense, cuja obra também começou a ser publicada na década de 1980, com o ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder* (1981). **Audre Lorde** traz para a interseccionalidade um aprofundamento acerca da sexualidade, não tão explorado pelas autoras anteriormente citadas.

---

[59] Alguns capítulos nos quais ela aborda especialmente a espiritualidade: “Ensinamento 13: espiritualidade na educação” (Hooks, 2021, p. 238-247); “Ensinamento 15: questões espirituais em sala de aula” (Hooks, 2021, p. 262-274); “Ensinamento 18: Espiritualidade feminista” (Hooks, 2013, p.156 ).

Figura 23 - Audre Lorde

Fonte: Elefante Editora (2022).

Com Audre Lorde, a autoafirmação torna-se substância política, poética e de resistência, que emprega para compor sua escrita. Autora de poesias, prosas, ensaios e uma autobiografia, Lorde não se considerava uma teórica e nem tinha preocupação com isso. Entretanto, é inegável que sua voz seja central para o desenvolvimento de uma teoria feminista contemporânea. Entre os temas de suas publicações, os **usos do erótico** e a raiva são pontos centrais de sua experiência como mulher-negra-lésbica-gorda-mãe-ativista (e demais categorias que poderiam estar associadas a ela).

Na obra de Lorde, o erótico está associado a uma afirmação da força vital das mulheres (Lorde, 2019, p.70), de uma energia criativa, expressa na linguagem, nas histórias, nas danças e nos modos de amar o que se faça no trabalho e na vida. Ele emerge do compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa, de compartilhar o gozo - seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual (Lorde, 2019, p. 71).

Essa força vital, segundo a autora, foi roubada de nós no processo de opressão das mulheres e quase sempre se mostra atrelado apenas à relação sexual, como se apenas nesse ato de intimidade fosse possível e permitido o erotismo. Lorde explica:

> O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do

> oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas (Lorde, 2019, p. 67).

Resgatar esse erótico intrínseco em nossas vidas requer um autoconhecimento associado ao reconhecimento caótico dos nossos sentimentos mais profundos (Lorde, 2019, p. 68), porque o erótico não diz respeito tão somente ao que fazemos, mas "[...] à intensidade e à completude do que sentimos no fazer" (Lorde, 2019, p. 69). Ela propõe encontrá-lo, em suas palavras:

> No modo como o meu corpo se alonga com a música e se abre em resposta, ouvindo atentamente seus ritmos mais profundos, de maneira que todos os níveis da minha percepção também se abrem à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, montando uma estante, escrevendo um poema, examinando uma ideia (Lorde, 2019, p. 71).

Por isso, para a autora, escrever *Poesia não é um luxo*[60], mas uma necessidade vital para a existência das mulheres, para aquelas que desejam escrever. Contudo, a experiência erotizante pode ter outros formatos, segundo a atividade que cada mulher queira realizar.

Já os escritos da autora sobre os **usos da raiva**, que também é uma manifestação de força vital, aparece em dois aspectos diferentes. O primeiro é o uso da raiva como reação ao racismo pelas mulheres negras frente à branquitude. Ela provoca: "[...] a raiva da exclusão, do privilégio, que não é questionado, das distorções sociais, do silêncio, os maus-tratos, dos estereótipos, da postura defensiva, do mau julgamento, da traição e da cooptação" (Lorde, 2019, p.155). O uso da raiva é fundamental para que haja mudança, diz Lorde. "[...] às vezes parece que só a raiva me mantém viva; sua chama queima plena, vibrante" (*Id*., 2019, p.191).

O segundo aspecto é o uso da raiva entre as mulheres negras, seja como reflexo do racismo que gera auto-ódio, expresso em uma impossibilidade de afeto para com a outra, segundo ela: "Não amamos a nós mesmas, por isso não podemos amar umas às outras" (Lorde, 2019, p.195). A raiva entre mulheres negras também

[60] Referência ao ensaio escrito por Audre Lorde em 1977 e publicado no livro *Irmã outsider - ensaios de conferências* (2019).

se dá como reação à não correspondência de irmandade, em um traço de desespero. Ela examina esse segundo traço:

> A raiva com que encaro qualquer mulher negra que não corresponda minimamente aos meus desejos, às minhas necessidades imediatas ou à minha ideia do que seja uma reação adequada é uma raiva profunda e nociva, escolhida apenas com base no desespero - inconscientemente em virtude do desespero (Lorde, 2019, p. 193).

Lorde, que reconhece em si mesma a presença desse segundo aspecto da raiva, busca, na ancestralidade africana, a cura para essas feridas, sugerindo a dimensão do apoio mútuo e da conexão entre as mulheres. Evoca, então, histórias de ancestrais que "[...] curaram as feridas umas das outras, criaram os filhos umas das outras, lutaram as batalhas umas das outras, araram a terra uma das outras e facilitaram as passagens umas das outras à vida e à morte" (Lorde, 2019, p.192).

Os textos de Audre Lorde estão repletos de exemplos reais, da vida da autora, que embasam os temas abordados, como se fossem uma autobiografia. Mas Lorde também escreve sua biografia, que nomeia como *Zami: uma nova grafia do meu nome - uma* ***biomitografia*** (2021), um texto que busca por uma linguagem, uma forma de dizer algo que não foi dito antes (Santos, 2014, p. 103). A obra assume um hibridismo textual[61], formulando um espaço-colagem, em uma mescla de biografia, mitologia e história ficcional, que espelha o próprio hibridismo identitário da autora.

Em *Zami*, acompanhamos a autora em diversos episódios de sua vida, passando por relatos detalhados de suas experiências até os vinte e três anos. O destaque é a intimidade: Lorde comenta cada mulher que um dia amou e que deixou impressões nela (Lorde, 2021, p.453). Por isso também adota o nome ancestral, Zami, que define seus encontros com outras mulheres ao longo da narrativa, colocando a autora como herdeira de uma matrilinearidade caribenha afrodiaspórica (Santos, 2014, p. 108). Zami, palavra de origem caribenha (especificamente da ilha de Carriacou, pertencente à Granada, país de origem do pai e mãe de Lorde),

[61] "[...] *Zami* se inscreve como híbrido de dois gêneros literários estadunidenses, a autobiografia negra das clássicas *slave narratives* [narrativas de escravizadas e escravizados, geralmente escritas para contar o processo de libertação y constituição de uma subjetividade negra em contexto abolicionista] y as *coming-out novel* – uma especificidade dos romances homossexuais, em que a estrutura do romance de formação tem no assumir-se publicamente lésbica, gay, transexual o cume da jornada de auto encontro –, y como esse hibridismo de gênero se relaciona ao próprio hibridismo identitário de Lorde." (Santos, 2014, p.103).

significa mulheres que “[...] trabalham juntas como amigas e companheiras” (Lorde, 2021, p.453), uma forma com que a população local se referia às mulheres lésbicas.

Na sua biomitografia, formulada como uma trajetória afetiva, erótica, da autora em busca da “casa de si mesma”, há uma passagem importante já no final, em que Lorde tem um encontro erótico com Afrekete, uma moça que conhece em uma festa e que a marca feito uma “tatuagem emocional” (Lorde, 2021, p. 451). Aparentemente, é mais uma descrição de um amor de Lorde, mas essa mulher traz consigo uma dimensão mitológica, relacionada a aprender suas raízes (Lorde, 2021, p. 447), direcionando novas definições de sua lesbiandade.

Tatiana Nascimento dos Santos (2014), uma grande estudiosa da obra de Lorde e de outras mulheres lésbicas negras, revela que Afrekete, nome de deusa yorubana, é filha de MawuLisa e irmã de Exu, o deus das encruzilhadas (Santos, 2014, p. 110). É também na encruzilhada que o encontro entre elas se dá, como ilustra essa bela passagem:

> Afrekete cavalgava em mim até a encruzilhada onde dormíamos, cobertas pelo poder da mulher. O som do encontro dos nossos corpos é a prece de todas as que são diferentes e de todas as irmãs, para que os males descartados, abandonados em todas as encruzilhadas, não nos sigam em nossa jornada (Lorde, 2021, p. 450).

A obra *Zami* representa o momento histórico e político em que está inserido. Santos (2014) vê a relação da escolha de Lorde pelo termo com as abordagens feministas nos anos de 1970 e 1980, na chamada “segunda onda” feminista, pautadas no reconhecimento da diferença (e não apagamento delas), assim como na máxima “o pessoal é político” e na constituição de um feminismo lésbico e de cor.

Lorde representa bem esse momento da luta das mulheres negras. Foi uma das ativistas que participou da organização feminista negra e lésbica atuante em Boston de 1974 a 1980, **Combahee River Collective**[62], que teve grande influência no pensamento e atuação feministas da época. Em 1977, o Combahee River publicou um Manifesto que afirmava como os sistemas de opressão de gênero, raça, classe, sexualidade (etc.) são interligados, muito antes das publicações de Crenshaw, em 1989, sobre interseccionalidade. Aliás, elas entendem sua força

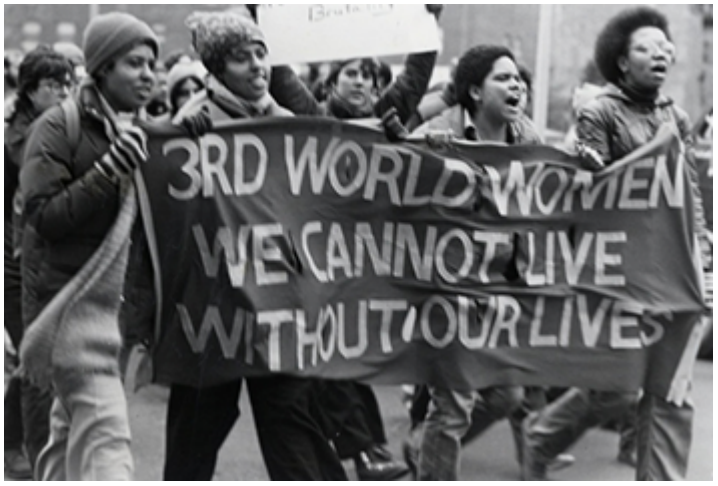
[62] O nome do coletivo remete ao Rio Combahee, na Carolina do Sul, que em 1863 foi local de fuga de 750 pessoas escravizadas, ação organizada pela abolicionista Harriet Tubman.

inaugural, quando frisam que ninguém antes delas havia examinado “[...] a textura multifacetada da vida das mulheres negras” (Gomes, 2019, p. 201).

No início do Manifesto, a perspectiva interseccional já aparece como premissa geral. Nas palavras do coletivo:

> A declaração mais genérica de nossa política atual é a de que estamos ativamente comprometidas com a luta contra a opressão racial, sexual, heterossexual e de classe; encaramos como nossa tarefa particular o desenvolvimento de análise e práticas integradas baseadas no fato de que os principais sistemas de opressão estão interligados. A síntese dessas opressões cria as condições de nossas vidas. Como mulheres negras, vemos o feminismo negro como o movimento político lógico para combater as múltiplas e simultâneas opressões que todas as mulheres de cor enfrentam (Gomes, 2019, p.197).

Figura 24 - Combahee River Collective




Fonte: The History Project.

O coletivo tinha algumas frentes de atuação, como grupos de estudos, publicação de textos e participação em lutas diretas, entre elas, “[...] contra o abuso de políticas de esterilização, contra o estupro, as lutas pelo direito ao aborto, por mulheres agredidas e por cuidados de saúde” (Gomes, 2019, p. 206). Também faziam muitos *workshops* e atividades pedagógicas sobre o feminismo negro em universidades e em conferências de mulheres.

Nesse mesmo bojo de atuação nos movimentos sociais pelos direitos civis das mulheres e da população negra estadunidense, em interface com a produção acadêmica (práxis), **Angela Davis** tornou-se outra importante (e, talvez, a maior)

referência, símbolo da mulher negra radical, assim como Lorde (citadas por bell hooks[63]).

Figura 25 - Angela Davis

Fonte: Portalpos (2018)

Desde muito jovem, Angela Davis integrou a militância, atuando dentro do Partido dos Panteras Negras e do Partido Comunista. Nas décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos, a luta antirracista era acirrada, o que não escapa à perspectiva da luta do feminismo negro de Davis:

> [...] os estados do Sul ainda eram brutalmente segregados; as pessoas negras arriscavam suas vidas para exercitar o direito ao voto; não havia programas de estudos dedicados à população negra, latina ou asiática nas universidades e escolas secundárias (Davis, 2017, p. 120).

A ativista, filósofa, professora e escritora foi presa e permaneceu encarcerada durante dezoito meses, acusada, segundo ela, de “[...] três crimes puníveis com a sentença de morte – assassinato, sequestro e conspiração” (Davis, 2017, p.120), em acusação atrelada às ações dos Panteras Negras, e esteve na lista dos dez criminosos mais procurados do FBI. Sua prisão teve visibilidade mundial, e a força da campanha “Libertem Angela Davis” acabou conduzindo a um julgamento em que foi inocentada e libertada. O movimento de retração, das forças contrárias às lutas de libertação, estavam presentes em outros lugares do mundo: nesta

[63] Veja o capítulo 3 "Mulheres negras revolucionárias: nos transformamos em sujeitas”, de hooks, no livro *Olhares negros - raça e representação.*

mesma época, a Ditadura civil-militar brasileira prendia e assassinava diversos/as jovens que se rebelaram contra o golpe.

Davis, anos depois, publica o livro *Mulheres, Raça e Classe* (de 1980), traduzido[64] apenas em 2016 para o português e publicado no Brasil), que se torna uma obra de referência para o feminismo e para a luta socialista[65]. Nele, Angela Davis procura historicizar as condições que levaram a população negra a situações desiguais e desumanas. Retoma, então, a história da escravidão de africanos/as e afrodescendentes nos Estados Unidos da América, reunindo dados detalhados, para entender as relações raciais na contemporaneidade. Só a partir da experiência histórica da escravidão, defende  a autora, e da trajetória particular em cada contexto geopolítico, é possível analisar e explicar tanto as teorias raciais (e também de gênero, de sexualidade, de classe) e pensar os rumos das lutas das feministas negras. Esse é o mesmo movimento feito por Lélia Gonzalez[66] também na mesma década, só que no contexto brasileiro.

O trabalho doméstico como extensão da prática escravista; o racismo no movimento sufragista; a invisibilização e atuação das mulheres negras e não negras no movimento comunista; o movimento contra estupro e o mito do homem negro estuprador; o encarceramento em massa intencional da população negra e o controle de natalidade e dos direitos reprodutivos das mulheres negras são os principais assuntos por ela abordados nesse livro. São assuntos tratados sempre partindo das ações dos movimentos sociais, entrecruzados com discursos teóricos.

Há um artigo de Davis, chamado *A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo* (2017), que trata em especial de arte. Davis exulta a arte pela sua "[...] capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento" (Davis, 2017, p. 138). Ela chega a citar o teatro popular de rua voltado para a agitação  (*Id.*, 2017, p. 134) como um instrumento estético-político muito importante; algo que nos remete às cenas de *agitprop* produzidas e difundidas na perspectiva socialista. Mas, quando

---

[64] Aliás, vale dizer que ainda é muito recente a publicação dessas autoras negras no Brasil, acontecimento da última década. Audre Lorde foi traduzida pela primeira vez em 2019 (*Irmã Outsiderl, Zami* é de 2021), assim como Patricia Hill Collins (*Pensamento feminista negro*). bell hooks tinha uma única publicação traduzida em 2013 (*Ensinando a transgredir)* e apenas recentemente pudemos entrar em contato com seus outros livros (*Ensinando comunidade* de 2021, *O feminismo é para todo mundo*, *Olhares negros: raça e representação, Teoria Feminista*, de 2019). Isso acontece ainda mais com as publicações de autoras latinas, mas entendo que o espanhol é mais acessível à leitura do que o inglês, para nós, brasileiras.

[65] Angela Davis se autodeclara marxista.

[66] Em especial, veja *Por um feminismo afro-latino-americano* (2018).

ela escreve sobre arte, são extensamente mais comentados a música, as artes visuais (principalmente a pintura), o cinema e a literatura. E essa afirmação inclui os escritos de Patricia Hill Collins, bell hooks e Audre Lorde.

Fico me perguntando: Por que nenhuma dessas autoras, quando abordam a arte, não falam mais extensamente de teatro? Por que mesmo o teatro crítico esteve ausente de suas perspectivas de ação política?

Sem querer entrar em maiores debates, até porque necessitariam de um estudo mais aprofundado, é possível verificar que, em se tratando de teatro negro, a atmosfera contestatória da contracultura da década de 1960 estadunidense trouxe à tona belíssimos exemplares de referência de teatro negro, como o texto *Slaveship* [Escravidão], de Amiri Baraka, conforme informa Leda Maria Martins (1995). Já quando observamos o chamado teatro feminista nos Estados Unidos, também na década de 1960, verificamos que havia grupos de "despertar de consciência" formados no movimento das mulheres na "segunda onda" feminista. Lúcia Romano comenta que, de acordo com a historiadora Jayne Wark, a produção anterior ao ano de 1960 feita pelas mulheres "deve ser considerada protofeminista, uma vez que o engajamento claro entre arte feminina e política faz-se notar apenas a partir do estabelecimento da segunda onda" (Romano, 2009, p. 275). Portanto, a teoria crítica feminista irá influenciar sobremaneira a experimentação teatral e performática; algo que ocorrerá pelos anos subjacentes, até os dias de hoje.

Nesta seção, que procurou dar um grande giro nas principais figuras do chamado feminismo interseccional estadunidense, foi possível verificar as perspectivas atuantes concomitantemente no guarda-chuva chamado interseccionalidade. Contudo, das autoras citadas até aqui, Gloria Anzaldúa, pensadora chicana, com nacionalidade estadunidense, oferece um paradoxo acerca da identidade, o qual discorreremos a seguir.

3.4

# IDENTIDADE PARA QUÊ?

O entrelugar e a fronteira para Gloria Anzaldúa

A escrita desta tese caminhou, neste primeiro momento, em busca da construção de fundamentos e de princípios teóricos descritos a partir das experiências históricas e pessoais das mulheres, em especial, racializadas. Porém, a perspectiva identitária tem sido questionada por diversas autoras que, principalmente a partir do século XXI, vêm trazendo, de maneira abrangente, uma posição "pós-identitária."

Há sujeitos dissidentes que não se encaixam em uma identidade, que são corpos de fronteira, corpos estranhos, *queer*. Considerar o pós-identitarismo também não seria um exercício de análise interseccional? Esse questionamento não surge para apagar o que foi construído mas, pelo contrário, alimenta o debate, expandindo os pontos de vista, por isso, propomos, aqui, acompanhar esse movimento, que circula por rios mais fluidos.

A escritora *chicana*[67], professora, lésbica e ativista *queer*, **Gloria Anzaldúa**, nascida no estado do Texas nos Estados Unidos da América, é uma pensadora que pode ajudar a entender o que é viver na fronteira.

Figura 26 - Gloria Anzaldúa

Foto: de K. Kendall.
Fonte: Wikimedia (2022).

Embora tenha nascido em território estadunidense, no condado de Hidalgo, no Texas, a ascendência de Anzaldúa é mexicana. O estado do Texas é um dos territórios anexados pelos EUA em 1848, no Tratado Guadalupe-Hidalgo, região

[67] O termo *chicano* é uma designação para os indivíduos hispânicos com ascendência mexicana que vivem nos Estados Unidos da América. A princípio, o termo carregava conotação pejorativa, contudo, segundo Lobo (2015), a partir de movimento popular ocorrido na década de 1960, o termo foi ressignificado afirmativamente, uma forma dessas pessoas se reconhecerem como identidade étnico-cultural e de resistirem à assimilação da cultura anglo-americana.

permeada por conflitos há mais de um século. Com esse tratado, o México perdeu mais da metade de seu território para os Estados Unidos (Naddi; Beluci, 2014, p. 99).

A fronteira entre Estados Unidos e México tem aproximadamente 3.141 quilômetros de extensão e cruza quarenta e oito municípios estadunidenses e noventa e quatro municípios mexicanos *(Id*.; 2014, p.101). Em diversos pontos da zona fronteiriça, um muro separa os países, cuja construção teve início no período de consolidação do Tratado Norte-Americano de Livre Comércio - NAFTA. É relevante notar que o NAFTA, criado para estimular a relação econômica entre Canadá, EUA e México, ao longo dos anos, desempenhou um papel determinante na relação entre os vizinhos. Segundo Gutierrez (apud Naddi; Beluci, 2014, p.109), em vez de focar nos interesses e soberania dos Estados, acabou por privilegiar as grandes empresas capitalistas. Logo, a hegemonia estadunidense - maior potência econômica mundial - continuou sendo mantida e fortalecida, e a imigração de trabalhadores e trabalhadoras mexicanos, utilizados como mão de obra barata, tornou-se um sintoma da desigualdade do “livre comércio” estabelecido entre eles.

O histórico dessa região e as diversas etapas de imigração e relação entre esses países é muito mais complexa do que será abordado aqui; entretanto, é possível afirmar que a construção do muro representa também uma posição ideológica: xenofobia, preconceito cultural, étnico e violência, para além dos interesses econômicos (ou, em consonância a eles), vêm perpetuando os mecanismos de dominação.

Figura 27- Fronteira murada entre a cidade de San Diego, nos EUA, e Tijuana, no México

Foto: James Reyes
Fonte: Observador (2017).

A fronteira, portanto, é uma experiência concreta na vida de Gloria Anzaldúa. Para ela, as pessoas que vivem nessa condição socioespacial, como ela escreve, "[...] onde pessoas de raças diferentes ocupam o mesmo território, onde as classes mais baixas, baixas, médias e altas se tocam, onde o espaço entre dois indivíduos se encolhe na intimidade" (Anzaldúa apud Ávila; Costa, 2005, p. 698), ao mesmo tempo que convivem com diversos conflitos e contradições, também se relacionam com uma multiplicidade de culturas, de línguas, de trocas de experiências. A fronteira, então, torna-se um ponto de encontro, de passagem, local com potência criativa, como veremos adiante.

Outra característica peculiar de quem vive na fronteira do México com os Estados Unidos é a sensação de não pertencimento. As pessoas que ali moram não se encaixam em uma identidade cultural definida; são consideradas estrangeiras no país em que nasceram e viveram a vida toda (no caso de Anzaldúa, nos EUA), mas não estão em casa quando retornam ao país de seus ancestrais, o México. Nas palavras da escritora *chicana*:

> *Nosostros los chicanos* temos um pé em cada lado das fronteiras. De um lado, somos constantemente expostos ao espanhol dos mexicanos; do outro lado, escutamos a reclamação incessante dos anglos para que esqueçamos nossa língua. Entre nós, não dizemos *nosotros los americanos*, ou *nosotros los españoles*, ou *nosotros los hispanicos*. Dizemos *nosostros los mexicanos* (por mexicanos não queremos dizer "cidadãos do México"; não estamos falando de uma identidade nacional, mas sim racial). Nos distinguimos entre mexicanos *del otro lado* e mexicanos de este lado. No fundo dos nossos corações, a gente acredita que ser mexicano não tem nada a ver com o país em que a gente vive. Ser mexicano é um estado da alma – não da mente, nem da cidadania. Nem águia nem serpente, mas as duas. E como o oceano, nenhum animal respeita fronteiras (Anzaldúa, 2009, p. 315).

Ser *chicana*, portanto, é estar no entrelugar, nesse híbrido de identidades que extrapola as definições dos papéis sociais reconhecidas pela cultura hegemônica[68]. Anzaldúa, inclusive, expande o entendimento espacial da fronteira, quando o traz para os campos dos marcadores sociais e das autorepresentações. Enxergando, na

[68] Outro termo que Anzaldúa usa como sinônimo de fronteira é *neplanta*. De acordo com Lobo, *nepantla é "*uma palavra nahuatl [possivelmente de origem asteca] que designa uma localização intermédia, que pode ser um estado ou um processo entre identidades/mundos, caracterizado por transformação, instabilidade e imprevisibilidade" (Lobo, 2015, p. 217).

sua vida de mulher de cor, lésbica, indígena, feminista, *queer,* uma metáfora da fronteira, compreende o fronteiriço como um princípio organizador da vida das mulheres *chicanas*. De acordo com Patrícia Lobo (2015), a fronteira como metáfora identitária em Anzaldúa não deixa de aludir às características da fronteira territorial e ainda estabelece um rompimento com a visão de mundo fundamentada em dualismos, em seus termos:

> [...] por um lado, reitera a existência de dicotomias – como puro/impuro, igualdade/diferença, inclusão/exclusão, dentro/ fora – o que inequivocamente pressupõe distinção, demarcação, pureza e fixidez; por outro lado, potência a mistura, o contato e a contaminação, já que se assume como um espaço de fluidez onde as diferenças se encontram e se reconfiguram num elemento novo. Viver na intersecção de várias realidades torna os *chicanos* perpetuamente o "outro", sempre que se posicionam apenas numa delas, por conseguinte, a fronteira proposta por escritores *chicanos* como Anzaldúa e Gomez-Peña não deve ser percepcionada como uma barreira ou como reforço da diferença, mas como metáfora da sua capacidade de transfigurar a identidade pessoal e cultural em fluidez e hibridismo, conectando-a ainda a uma narrativa desafiadora dos dogmas da sociedade anglo-americana dominante (Lobo, 2015, p.100).

A fluidez de identidades, ou o romper dos muros identitários, é ponto central para a construção de um novo conceito em Gloria Anzaldúa. Ela provoca: "O que acontece com gente como eu que está ali no entrelugar de todas essas categorias diferentes? O que é que isso faz com nossos conceitos de nacionalismo, de raça, de etnia, e mesmo de gênero?" (Anzaldúa apud Ávila; Costa, 2005, p.691). Como resposta a essas questões, a escritora *chicana* desenvolve a ideia de uma identidade em processo, plena de tolerância às ambiguidades, onde o "eu" e o "outro" se misturam e fazem surgir, segundo ela, "[...] um terceiro elemento que é maior do que todas as partes separadas" (Anzaldúa, 2005, p.707), que é a consciência mestiça. Anzaldúa explica:

> Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças.) Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a

> nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados (Anzaldúa, 2005, p.707-708).

Ela acrescenta que a consciência mestiça tem relação com uma "*una conciencia de mujer*" (*Id*.; 2005, p.704), destaca que é feminina[69], não aos moldes da feminilidade hegemônica, mas como uma personificação de um ser híbrido, que tem sua sobrevivência atrelada à própria capacidade de autotransformação e de adaptação à vida entre vários mundos, para além das fronteiras geográficas impostas, analisa Lobo (2015, p.120), ou seja, uma consciência mestiça tem a ver com o desenvolvimento da capacidade de mediação e organização desses sujeitos dentro de sociedades com realidades díspares, "[...] revelando tanto uma identidade pluralista, como táticas de libertação pessoal e social" resume Patrícia Lobo (Lobo, 2015, p. 221).

Gloria Anzaldúa reitera que é preciso, seguindo sua argumentação, incorporar a pluralidade de culturas para se viver em estado de fronteira. Explica, sobre essa condição: "Aprende a equilibrar as culturas. [A consciência mestiça] Tem uma personalidade plural, opera em um modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado" (Anzaldúa, 2005, p.706). Assim, seu entendimento de consciência mestiça aponta para a possibilidade de uma política de alianças, articulada a uma política identitária. Isso não significa esquecer as raízes históricas de conflito, das violências que criaram os muros simbólicos, identitários, tampouco os muros de concreto; até porque, para ela, cada pessoa deve conhecer sua ascendência indígena, afro-mestiça, ou sua história de resistência, conforme afirma Anzaldúa (2005, p.714). Todavia, ela não vê outro caminho como resposta ao problema do binarismo, que não seja pela "[...] cicatrização da divisão que se origina dos próprios fundamentos de nossas vidas,

---

[69] Patricia Lobo comenta que Gloria Anzaldúa, ao lado de outras escritoras *chicanas*, "[...] recuperam narrativas escritas e orais sobre as figuras míticas para reformularem histórias que representam essas figuras como mulheres, procurando estabelecer a ruptura, de modo a alterar velhos paradigmas. As três imagens – La Malinche, La Llorona e Virgem de Guadalupe – convertem-se em símbolos da resiliência feminina e funcionam simbolicamente como um novo ciclo temporal, em que se reformula uma nova história de orgulho e autodeterminação da mulher *chicana*" (Lobo, 2015, p.134).

nossa cultura, nossas línguas, nossos pensamentos" (*Id*.; 2005, p.707.)

# O PENSAMENTO DE FRONTEIRA DO MESTRE QUILOMBOLA NÊGO BISPO

O conceito de fronteira como espaço de colisão e de convivência de duas realidades culturais não é exclusivo do pensamento de Gloria Anzaldúa. Vem sendo formulado também nos estudos pós-coloniais ("zona de contacto", de Mary Louise Pratt[70], e "terceiro espaço", de Hommi Bhabha[71] são alguns exemplos), e já aparece de modo semelhante na perspectiva do materialismo histórico (nas noções de limite e limiar, de Walter Benjamin[72]).

Mas, segundo o antropólogo José Jorge de Carvalho, é pouco referendada, nesse debate, a contribuição do poeta, escritor e intelectual brasileiro, Antonio Bispo dos Santos, o mestre Nêgo Bispo.

Bispo, assim como Gloria Anzaldúa, elabora seu pensamento a partir de experiências pessoais, sendo ele um representante das comunidades quilombolas. Para Nêgo Bispo, a "[...] fronteira é uma coisa da circularidade" (Bispo apud Dorneles, 2021,p.25), envolvendo diálogo e aprendizado. Esse entendimento estaria atrelado à cosmovisão dos povos quilombolas e indígenas, que ele nomeia como saber orgânico, que se contrapõe ao outro entendimento, o do saber sintético (pertencente à cosmovisão euro-cristã colonialista) sobre a fronteira, vista como algo conflituoso e limitador. Ele explica:

[70] Mary Louise Pratt é canadense, mas reside nos Estados Unidos da América, onde é professora de Literatura Latino-americana e Literatura Comparada na Universidade de Stanford, com pesquisa em teoria literária pós-colonial, mulher e cultura na América Latina e multiculturalismos.

[71] Homi Kharshedji Bhabha é um estudioso e teórico crítico indiano-britânico, professor de Humanidades na Universidade de Harvard, uma grande referência nos estudos pós-coloniais.

[72] Walter Benedix Schönflies Benjamin foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão, inspirado em autores marxistas.

[73] Mary Louise Pratt é canadense, mas reside nos Estados Unidos da América, onde é professora de Literatura Latino-americana e Literatura Comparada na Universidade de Stanford, com pesquisa em teoria literária pós-colonial, mulher e cultura na América Latina e multiculturalismos.

[74] Homi Kharshedji Bhabha é um estudioso e teórico crítico indiano-britânico, professor de Humanidades na Universidade de Harvard, uma grande referência nos estudos pós-coloniais.

[75] Walter Benedix Schönflies Benjamin foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão, inspirado em autores marxistas.

> O saber orgânico chega na fronteira, e a fronteira para o saber orgânico é um espaço de diálogo. Então, cada vez que nos encontramos um outro saber a gente dialoga com ele, na boa. Se precisar aprender, a gente aprende. Mas aprender aquele outro saber não significa que a gente perdeu o nosso, a gente estendeu o nosso saber. A gente enriqueceu, e agora a nossa fronteira é mais à frente um pouco. O saber sintético é diferente. Quando ele chega na fronteira, ele não tem fronteira, ele tem limite, e ele não consegue dialogar com outro saber. Então, o nosso saber é um saber de diálogo e o saber sintético é um saber de conflito. Quando ele chega no outro saber ele puf!, não reconhece o outro saber, não dialoga e chega no limite (Bispo *apud* Carvalho, 2021, p.91).

Para o antropólogo social José Jorge de Carvalho, Nêgo Bispo diferencia-se da proposição de pensamento fronteiriço de Anzaldúa sob três aspectos, conforme descreve:

> Em primeiro lugar, ao invés de deixá-lo [o pensamento fronteiriço] implícito, ele dá nome a quem concebeu e estabeleceu o limite como um pilar da cosmovisão ocidental moderna, qual seja: o branco europeu colonialista, criador e difusor implacável do saber sintético que hoje predomina no mundo. Em segundo lugar, ele não concebe a fronteira apenas em termos subjetivos, na medida em que se coloca como porta-voz da visão de mundo dos quilombolas (Carvalho, 2021, p.92).

Nesse terceiro aspecto de diferença, para o antropólogo brasileiro, Bispo escolhe não se definir no entrelugar, pois se afirma como quilombola. Ser quilombola, mais do que uma identidade, é para ele uma trajetória ancestral (Bispo, 2021,p.19), e, declarando-se como tal, expande a fronteira do lugar de subalternização determinado ao quilombola na sociedade brasileira atual.

Para conhecer mais o pensamento de Nêgo Bispo, além dos livros e entrevistas citados nas referências, assista aos vídeos publicados, lives, aulas gravadas, pois a oralidade é um importante instrumento de transmissão de conhecimento para esse mestre.

Gloria Anzaldúa provoca-nos o pensamento na criação de uma língua, ou melhor, a reconhecer os cruzamentos linguísticos que traduzem a materialidade de uma identidade de fronteira. Em suas palavras: “[...] identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua (Anzaldúa, 2009, p.312). No mesmo sentido, Lélia Gonzalez formula o conceito de *pretuguês* como imbricamento linguístico das culturas africanas e europeias no Brasil.

A escrita de Gloria Anzaldúa mescla vários gêneros literários e registros discursivos, formulando o que Patricia Lobo descreve como um “[...] tipo de literatura que se define por interligar o oral e o escrito, a história e o conto, o fato e a ficção, a teoria e a prática, na narrativa autobiográfica e historiográfica” (Lobo, 2015, p.191). Essa escrita procura dialogar com as pessoas da própria comunidade, adotando seus dizeres e pensares. Nos livros da pensadora *chicana*, encontramos a mistura de idiomas, como o inglês, o espanhol, o castelhano e o dialeto indígena nahuatl, além de expressões idiomáticas difíceis de traduzir ou entender literalmente, fora do contexto *chicano*. Anzaldúa nomeia essa escrita de ***autohistória-teoria***.

## Carta[76] que eu gostaria de ter recebido de Gloria Anzaldúa

(Vanessa, lhe escrevo estas palavras como resposta à carta que você endereçou aos seus e suas ancestrais)

"Pega no meio de uma contração repentina, a respiração cortada e o espaço vazio, a mulher marrom para, olha para o céu. Decide descer, escavando seu caminho ao longo das raízes das árvores. Peneirando os ossos, sacode-os para ver se tem algum tutano neles. Então, leva a terra à sua fronte, à sua língua, pega alguns ossos, deixa o resto nos seus túmulos. Examina sua mochila, fica com seu diário e agenda, joga fora os mapas do metrô. As moedas são pesadas, e são as próximas a serem descartadas, em seguida as notas de um dólar flutuam no ar. Mantém sua faca, abridor de latas e lápis de sobrancelha. Coloca ossos, pedaços de casca de árvore, hierbas, penas de águia, couro de cobra, gravador, a matraca e o tambor na sua mochila e parte para se tornar a completa tolteca.

[76] A carta é um gênero literário que Gloria Anzaldúa utiliza em outros textos belíssimos, especialmente, como em *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000).

Seu primeiro passo é fazer um inventário. Despojando, desgranando, quitando paja. Exatamente o que ela herdou de seus ancestrais? Esse peso nas suas costas – qual a bagagem de sua mãe índia, qual a bagagem de seu pai espanhol, qual a bagagem dos anglos? Pero es difícil diferenciar entre lo heredado, lo adquirido, lo impuesto. Ela põe a história em uma peneira, separa as mentiras, observa as forças das quais nós enquanto raça, enquanto mulheres, temos sido parte. Luego bota lo que no vale, los desmientos, los desencuentos, el embrutecimiento. Aguarda el juicio, hondo y enraizado, de la gente antigua. Esse passo representa uma ruptura consciente com todas as tradições opressivas de todas as culturas e religiões. Ela comunica essa ruptura, documenta a luta. Reinterpreta a história e, usando novos símbolos, dá forma a novos mitos. Adota novas perspectivas sobre as mulheres de pele escura, mulheres e queers. Fortalece sua tolerância (e intolerância) à ambiguidade. Ela está disposta a compartilhar, a se tornar vulnerável às formas estrangeiras de ver e de pensar. Abre mão de todas as noções de segurança, do familiar. Desconstrói, constrói. Torna-se uma nahual, capaz de se transformar em uma árvore, em um coiote, em uma outra pessoa. Aprende a transformar o pequeno "eu" no "eu" total. Se hace moldeadora de su alma. Según la concepción que tiene de si misma, así será" (Anzaldúa, 2005, p.709-710).

Novamente, é possível verificar semelhanças entre a autora e as pensadoras interseccionais, se pudermos pensá-las como protagonistas na observação das "culturas crioulas" no Novo Mundo (a despeito das diferenças entre as heranças da diáspora negra e da colonização dos povos originários - os "negros da terra" - nas Américas, que são marcadas por noções divergentes de identidade e cultura entre essas populações[77]). A proposta de escrita de Gloria Anzaldúa, podemos considerar, ecoa a biomitografia, de Audre Lorde, e a escrevivência, de Conceição Evaristo (conforme visto na seção 3.2 e 3.3). A novidade aqui é, no entanto, como a posição de Anzaldúa pretende implicar a desestabilização da noção de identidade. Do ponto de vista epistemológico, o pensamento da autora *chicana* surge no bojo do chamado feminismo da diferença, mas está atrelado a um feminismo decolonial, assim como é precursor do uso da interseccionalidade na perspectiva do pensamento *queer*, formulando-se como um discurso *queer of color*[78].

Em termos da disseminação do termo *queer*, é difícil determinar seu primeiro significado: *queer* seria um termo depreciativo, utilizado nos EUA como ofensa às pessoas com corpos e comportamentos considerados incomuns, sobretudo no que dizia respeito à sexualidade e ao gênero. Empregado contra as dissidências, seria algo semelhante ao que, no Brasil, representam os xingamentos “viadinho”, “bicha” e “sapatão”.

No final da década de 1990, Teresa de Lauretis, historiadora italiana e professora na Universidade da Califórnia, usa o termo para nomear uma conferência acadêmica que realizou na mesma Universidade, cujo título era Teoria *Queer*. Com isso, de Lauretis uniu a palavra *queer* com o termo teoria, o que gerou grande polêmica e deu visibilidade ao evento. O objetivo de Lauretis foi problematizar as bases das construções de conhecimento científico e também de teorias críticas, como as de gênero e de sexualidade. Mais do que consagrar uma teoria, tinha a intenção de tornar *queer* a teoria.

Assim, *queerizar* seria uma postura de desconstrução, ao gosto da posição pós-estruturalista, que questiona os dispositivos históricos do saber/poder: a teoria *queer*, desse modo, oferece ferramentas críticas para questionar, problematizar, contestar as formas de conhecimento e de identidade. Isso resulta que, ao entrar em contato com o pensamento de escritoras *queer*, como Judith Butler, Paul Preciado

[77] Veja Spillers (2017).
[78] Uma teoria *queer* racializada, ou seja, que inclui as questões raciais na sua abordagem.

ou Gloria Anzaldúa, a exemplo de outras/os/us autoras/es/us, não encontramos uma proposta unificada, definida como um padrão universalizado.

Guacira Lopes Louro, pesquisadora de educação e uma das precursoras nos estudos *queer* do Brasil, resume bem o intuito do modo-pensamento *queer:*

> Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (Louro, 2001, p.546).

Louro (2001) destaca outro aspecto importante no pensamento *queer*, de que a teoria não funda os sujeitos “estranhos” que ela busca discutir, mas que esses existem antes da teorização ser organizada. Pessoas *queer* são aquelas que reúnem em suas práticas de vida - embora muito distintas entre si - a experiência do não pertencimento, da não adequação, recusando a norma-padrão. O sujeito *queer* opera, portanto, pela lógica da contraprodutividade, uma vez que seu modo de vida provoca a desvitalização das experiências de poder.

# QUEER NAS ARTES

Leandro Colling (2020) exemplifica algumas manifestações artísticas brasileiras que poderiam ser consideradas queer. Destaco alguns exemplos citados por ele, em relação às artes da cena, no teatro, os coletivos Teatro Kunyn (São Paulo), As Travestidas (Fortaleza), Atelier Voador e Teatro da Queda (Salvador); e no cinema, os filmes *Boi Neon* (2016), *Elvis e Madona* (2011), *Tatuagem* (2013), *Madame Satã* (2002), *Bixa Travesty* (2018) e *Corpo Elétrico* (2017) (Colling, 2020, p.350).

Figura 28 - Filme Tatuagem

Fonte: UOL(2021).

Clique Aqui

A pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda (2020), na coletânea *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global,* por ela organizada, procura transpor o debate sobre a teoria *queer* (ou melhor, *cuir*)[79] para o contexto latino-americano, de Abya Yala. Para Hollanda (2020), a teoria *queer,* quando chega ao Brasil, em um primeiro momento, "[...] é rapidamente adotada pelas elites bilíngues e transforma-se em extensão dos estudos de gêneros vigentes" (*Id.*; 2020, p.14). Recebida como uma teoria avançada, ou "chique" para os padrões colonizados brasileiros, acaba ganhando um *status* maior por ser estrangeira, o que minimiza a potência subversiva da proposta inicial. Isso porque nenhuma teoria está desatrelada do seu contexto geopolítico, e mesmo a subversiva teoria *queer*, quando importada como ideia, pode se tornar teoria dominante.

Associamos a esse tipo de fenômeno a nomeação do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), descrevendo a *colonialidade do saber*, ou seja, a crença de que apenas o norte global produz saber; conhecimento que o sul reproduz, de maneira descontextualizada, como se o sul global não produzisse suas próprias formulações. É neste ponto que a coletânea de Hollanda mostra-se mais interessante, quando apresenta diversos artigos de autoras do Sul que comprovam como o feminismo autônomo, especialmente o lésbico, já propunha uma leitura afeita ao que se pode nomear como *queer*. A organizadora da edição resume:

> As autônomas, desde o início, apresentam um projeto de desestabilização identitária, como querem as políticas *queer*, com a vantagem de negar a existência de dissidência sexual pura, na medida em que qualquer dissidência estaria contextualmente associada aos interesses das minorias pobres, indígenas e negras, produzindo cruzamentos políticos importantes. [...] Gabriela Ortuño [pesquisadora mexicana] afirma mesmo que o pensamento lésbico autônomo é ainda a melhor tradução do *queer* que conseguimos alcançar (Hollanda, 2020, p.16).

As práticas e o entendimento *cuir*, portanto, estariam presentes há um bom tempo nos territórios latino-americanos, já atuantes no pensamento lésbico autônomo, não tão valorizado e visibilizado quanto o pensamento *queer* trazido dos Estados Unidos, mas tão inovador e provocador quanto este.

A despeito das controvérsias sobre como a teoria queer chegou ao Brasil, onde práticas e discursos semelhantes já atuavam, vale examinar se a afirmação

[79] A forma abrasileirada da palavra *queer*.

das identidades reproduz as diferenças, ao invés de suplantá-las. Quais seriam os limites da noção de identidade, diante dos aspectos singulares da América Latina?

Vimos, acompanhando Lélia Gonzalez, o esforço do Movimento Negro Unificado em trazer, para a população negra e parda, um reconhecimento de sua ancestralidade africana, para confrontar o mito imperativo da democracia racial no Brasil, país em que os privilégios sociais ainda permanecem do lado das pessoas brancas. Vimos a discussão, abraçada por Kimberlé Crenshaw, de que as instituições jurídicas, nos Estados Unidos, deveriam lançar um olhar interseccional para as relações sociais, a fim de que os direitos sociais caminhassem em direção à equidade social. Para esses passos, foi necessário que os indivíduos se reconhecessem em grupos sociais semelhantes (mulheres, negras, lésbicas etc.). Esse reconhecimento, ou a afirmação estratégica de pertencimento a um grupo identitário, não deixa de delimitar as experiências.

De certo, a afirmação das identidades traz consigo um paradoxo: ao mesmo tempo em que contribui para a luta por direitos civis, também exige um "encaixe", que pode conduzir à uniformização. Cada adequação identitária flerta com a essencialização e, por vezes, arrisca-se à higienização de uma noção mais complexa de pessoa. Para citar dois exemplos de como isso pode afetar a vida prática: as mulheres imigrantes nos Estados Unidos não acessam os benefícios sociais e as leis de proteção às mulheres, por não serem cidadãs americanas, embora sejam parte da população do sexo feminino residente no país; ao passo que no Brasil, até 2021, a Lei Maria da Penha servia apenas às mulheres cisgênero, sendo estendida às mulheres “trans” somente em 2022.

Quando as identidades estáveis não abarcam a experiência da vida, a fronteira emerge como um espaço interessante de morada ou, pelo menos, um pressuposto relevante de ser experimentado nas artes.

4

# AS TRANSFORMAÇÕES DO MOVIMENTO TEATRAL PAULISTANO DA ÚLTIMA DÉCADA EM UMA PERSPECTIVA INTERSECCIONAL

4.1

# EM BUSCA **DAS PESSOAS QUE VIERAM ANTES:**

Práticas teatrais e pedagógicas interseccionais na cena sudestina.

Seria possível traçar uma linha definindo as práticas teatrais de grupos e artistas que sedimentaram a perspectiva interseccional contemporânea? Ainda que Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e o pensamento negro das intelectuais estadunidenses fundamentem um olhar multifocal para as relações que envolvem gênero, raça, etnia, classe, sexualidade e território, essas manifestações parecem ser menos identificáveis na área teatral. Nesta seção, revisitamos brevemente o contexto teatral da Região Sudeste brasileira, por ser a localidade em que essa pesquisa se insere, considerando as origens do teatro negro, do teatro feminista e do teatro com viés marxista, a fim de investigar a presença de pontos de confluência dessas experiências artísticas com as teorias da interseccionalidade.

Do ponto de vista dos primórdios do teatro negro, a artista e professora doutora Evani Tavares Lima nos dá uma compreensão expandida desse fazer teatral, identificando três categorias que integram a experiência do teatro negro, a saber, a performance negra, o teatro de presença negra e o teatro engajado negro. Lima diferencia as categorias:

> [...] a *performance* negra abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer. Trata-se do caso das brincadeiras (terno de reis, capoeira, bumba meu boi, maculelê, entre outras); das expressões religiosas (congadas e rituais das religiões de matriz africana), em síntese, das formas espetaculares propriamente ditas. O teatro de presença negra, mais relacionado às expressões literalmente, artísticas - feitas para serem vistas por um público -, de expressão negra, ou com sua participação. E a terceira categoria, o teatro engajado negro, que diz respeito a um teatro de militância, de postura, assumidamente, política (Lima, 2011, p. 82).

No caso do teatro engajado negro, Lima informa, ainda, que seu nascimento "[...] está atrelado a um movimento de emancipação política e social na história do povo negro no novo mundo" (Lima, 2010, p.55), ou seja, é um teatro ligado à afirmação da identidade negra e de atuação sócio-política na luta por direitos humanos. Portanto, parece-nos que esta categoria - teatro engajado negro - está mais alinhada com o pensamento interseccional traçado até aqui.

Em terra afro-pindorâmica, o teatro engajado negro terá sua primeira manifestação na Era Vargas[80], quando predominava a ideia de nação e sua constituição como cultura e identidade e o embranquecimento era premissa do

[80] Esse ideal, no entanto, já vinha sendo disseminado desde a promulgação da Lei Áurea (Lima, 2010, p. 60)

Estado (e com ele, o mito da democracia racial brasileira, conforme já mencionado na seção 3.2). Em outras palavras, o teatro engajado negro vem como resposta a essa problemática racial instaurada no país.

Fundado em 1944, na cidade do Rio de Janeiro (RJ), surge o **Teatro Experimental do Negro** - TEN, projeto idealizado pelo diretor, dramaturgo, ator, professor acadêmico, parlamentar, poeta e pintor Abdias Nascimento[81]. Nascimento define assim os objetivos para criação do TEN:

> [O Teatro Experimental do Negro] se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (Nascimento, 2004, p. 210).

Para tal ensejo, o projeto não se restringia somente ao contexto de montagens teatrais, mas se propunha a atuar em diversas frentes. O TEN promoveu encontros públicos (a exemplo da Convenção Nacional do Negro, Conferência Nacional do Negro e do Congresso do Negro Brasileiro); realizou concursos de valorização da beleza negra (os Concursos Rainha das Mulatas e Boneca de Piche); criou e participou de organizações sociais (como a Organização do Departamento Feminino do TEN e a instalação do Conselho Nacional das Mulheres Negras) e ofereceu cursos de Alfabetização e Iniciação Cultural, além de promover cursos de iniciação teatral, de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras. O TEN foi, portanto, uma proposta multidisciplinar.

Segundo Lima, essa característica atraiu integrantes das mais distintas profissões, “[...] os quais queriam se integrar ao grupo por identificação com a proposta” (Lima, 2010, p. 119). Mesmo Abdias Nascimento, com toda a sua prática intelectual e conhecimento teórico do teatro, também estava aprendendo a fazer teatro na própria criação do TEN, abraçando outros pressupostos para a prática

[81] A trajetória de Abdias do Nascimento é vastíssima e muito valorosa, sendo um ativista ímpar do movimento negro brasileiro. Além do seu trabalho com o teatro e as artes visuais, Nascimento participou da Frente Negra Brasileira e das reuniões de fundação do Movimento Negro Unificado. Criou o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, foi Professor Emérito da Universidade do Estado de Nova Iorque, deputado federal e senador pelo PDT (Partido Democrático Trabalhista que cofundou). É também autor de dezenas de livros como *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (1978), *O quilombismo: documentos de uma militância Pan-africanista* (1980) e *Orixás: os deuses vivos da África* (1995).

cênica[82]. De acordo com o próprio Abdias, não era a intenção do TEN ser um caminho para o teatro profissional.

> [...] embora a tendência natural dos outros grupos fosse de se tornarem companhias profissionais, esse não foi o nosso caso. [...] Sempre atuamos como escola, como espaço de experimentação estética. Não era um experimento para ver se o sujeito tinha vocação pra ator; nós queríamos era mexer com a concepção de teatro, de dramaturgia (Nascimento apud Lima, 2010, p. 135).

O caráter pedagógico do TEN, atuando como "escola", preparou seus atores e atrizes como *agente-atores*, instrumentalizando-os com formações que tratavam de "[...] questões existenciais, políticas, educacionais e também artísticas" (Lima, 2010, p. 135), algo bem mais próximo de uma concepção negro-africana, segundo a qual a vida não está dissociada da arte, descreve Lima (2010).

## FAMÍLIA TRINDADE

Outra pessoa que chegou a atuar no TEN, mas optou por fundar a própria companhia, o Teatro Popular Brasileiro (TPB), foi o jornalista, poeta, pintor, teatrólogo recifense Solano Trindade[82]. O TPB foi fundado junto com Margarida Trindade e Édison Carneiro, e - embora com os mesmos valores do Teatro Experimental do Negro - diferenciava-se na proposição. Segundo a historiadora Maria do Carmo Gregório, o TPB inspirava-se no folclore e nas manifestações culturais e artísticas brasileiras, e os seus espetáculos eram baseados em "[...] autos dramáticos, pantomimas, danças e cantos do 'populário'. brasileiro, como bumba meu boi, maracatu, candomblé, pregões, tipos populares do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, frevo, caboclinhas, pastoril e outros" (Gregório, 2005, p. 98).

---

[82] Segundo Evani Tavares Lima, antes da criação do TEN, Abdias Nascimento teve apenas uma experiência teatral, no Teatro do Sentenciado, em suas palavras, "Grupo que montou com detentos da penitenciária de São Paulo, enquanto esteve preso, por medida disciplinar do exército. Durante os quase três anos que ficou lá, Abdias Nascimento dirigiu peças escritas e encenadas pelos presidiários" (Lima, 2010, p.134)

[83] As poesias de Solano Trindade também foi o tema de criação do espetáculo, *Solano Trindade e suas Negras Poesias*, das Capulanas Cia de Artes Negra, descrito na próxima seção.

Em 1957, o grupo muda-se para o estado de São Paulo. Na cidade de Embu das Artes, Solano e sua família dão continuidade à proposição de valorização e resistência da cultura afro-brasileira. Após seu falecimento, em 1975, Raquel Trindade, filha de Solano, inaugurou o Teatro Popular Solano Trindade (TPST) em homenagem ao pai. O TPST segue em atividade até hoje, e já são quatro gerações de artistas que pesquisam e praticam arte em suas diversas linguagens (artes visuais, música, dança, poesia), dedicando a vida a dar continuidade ao legado de Solano Trindade e da cultura negra brasileira.

Figura 29 - Família Trindade

Parte da família Trindade. À frente, Raquel Trindade
Fonte: Revista Legítima Defesa ( 2017).

A proposta do TEN, ainda, introduziu elementos importantes para a construção dramatúrgica brasileira. Havia poucos textos que traziam as experiências e histórias de personagens negras na época, ao passo que os que existiam, quase sempre, tinham perspectivas distorcidas da realidade, ou limitadas a um único modo de expressão, como critica Abdias Nascimento, de um "[...] primarismo repetitivo do folclore, dos autos e folguedos remanescentes do período escravocrata" (Nascimento, 2004, p. 214).

Com *Sortilégio - Mistério Negro* (1951), texto do próprio fundador do TEN, o grupo imprime em uma encenação teatral seu ponto de vista sobre a identidade negra, num enredo centrado no percurso do protagonista Emanuel. Para a poeta, ensaísta, dramaturga e professora doutora Leda Maria Martins, a personagem Emanuel é "[...] um indivíduo negro assujeitado pelos valores e emblemas da sociedade branca, e sua posterior reinscrição no universo da cultura negra" (Martins, 1995, p.104). Martins ainda destaca que a peça se insere no prisma da ritualidade (como nos terreiros de candomblé), trazendo na figura de Exu, "orixá da multiplicidade e do movimento" (*Id.,* 1995, p. 107), o ponto vital de transformação da personagem.

Figura 30 - *Sortilégio* do Teatro Experimental do Negro

Peça *Sortilégio - mistério negro* (1957) do TEN. Em cena, Matilde Gomes, Heloísa Herta, Stela Delfina, Ruth de Souza e Abdias do Nascimento. Registro fotográfico: autoria desconhecida
Fonte: Acervo Idart/Centro Cultural São Paulo (2017).

De acordo com a pesquisadora e atriz Josefa Rouse da Silva[84], em *Sortilégio* vemos uma encenação totalmente comprometida com as questões das pessoas negras, desde a temática, as referências à religiosidade afro-brasileira (candomblé), a musicalidade, a conscientização dos valores da comunidade e a estética de drama ritual (Silva, 2019, p.53). A autora destaca também a crítica social ao embranquecimento e à violência policial, que se soma à denúncia da falta de oportunidade de mudança social que o texto aporta (Silva, 2019, p. 54).

Muito do teatro negro realizado na contemporaneidade parte dos mesmos princípios estéticos e pedagógicos praticados no Teatro Experimental do Negro, reconhecendo, nesse grupo, um antecessor importante.

Sob as “lentes da interseccionalidade”, não podemos deixar de focar no trabalho das mulheres desse grupo. Pelas pesquisas realizadas, podemos perceber que, embora reconhecidas por Nascimento, o trabalho das mulheres no TEN manteve-se pouco referendado, conforme analisa Silva:

> [Abdias] Nascimento afirma a importância da participação das mulheres negras no TEN, mas o que encontramos em relação a este reconhecimento é somente uma lista de nomes femininos, muitas vezes sem sobrenome; o que se reproduz em vários escritos sobre o grupo. Isso torna difícil localizar suas trajetórias e seus feitos, de tal forma que ainda é preciso dar luz e voz a elas, cientes de que não são apenas nomes esparsos dentro de um movimento, mas protagonistas da história do TEN, ao lado dos homens. A história do TEN foi escrita também pela ação dessas mulheres negras, que eram atrizes, advogadas, técnicas administrativas e, em sua maioria, empregadas domésticas (Silva, 2019, p. 23).

Uma dessas mulheres fundamentais para o TEN é a própria prima de Nascimento, Maria de Lurdes Valle Nascimento, também casada com ele, no primeiro matrimônio do teatrólogo. Em sua biografia, escrita recentemente por Geovana Xavier (2020), descobrimos que Maria de Lurdes desenvolveu vários projetos representando o TEN, voltados para políticas públicas destinadas a estabelecer e preservar os direitos das mulheres, como confirma Adriana Paixão, “[...] especialmente as empregadas domésticas, ainda nos anos entre 1945 e 1950, algo inédito para a época [...]” (Paixão, 2021, p. 86). Atuando principalmente no

[84] Josefa Rouse da Silva analisa ainda outras montagens do TEN, destacando as inovações nas personagens femininas, uma pesquisa preciosa para verificar os estudos de gênero no teatro negro.

curso de alfabetização de adultos, Maria de Lurdes Valle Nascimento também escrevia “[...] na coluna *Fala Mulher* do Jornal Quilombo [...]” (*Id*.; 2021, p.86-87).

Outra mulher importante é Arinda Serafim, empregada doméstica e uma das primeiras atrizes do grupo, que foi mentora da Associação das Empregadas Domésticas, criada pelo TEN em 1950 (*Id*., 2021, p. 87).

# LEDA MARIA MARTINS

Poeta, ensaísta, dramaturga e professora de Letras (Estudos Literários) e Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a carioca Leda Maria Martins traz uma grande contribuição para as artes da cena.

Fez mestrado nos Estados Unidos da América (de 1978 a 1981), e essa oportunidade, segundo Guilherme Diniz, “acarretou um agudo amadurecimento intelectual e, principalmente, um radical processo de conscientização sociorracial, ao se deparar, no estrangeiro, com a fortíssima discriminação enfrentada pela população negra norte-americana” (Diniz, 2020, n.p.).

Figura 31 - Leda Maria Martins

Fonte: UFMG (2021).

Esse contexto veio a influenciar na escrita de sua tese de doutorado sobre formação do Teatro Negro (Black Drama) nos Estados Unidos e o percurso do TEN, no Brasil, traçando paralelos históricos, ao sublinhar as semelhanças e as diferenças estéticas e discursivas nos dois contextos artísticos. A tese, transformada em livro, A Cena em Sombras (1995), tornou-se um referencial para os estudos de teatro negro, pois faz uma análise desses fenômenos teatrais a partir dos saberes e cosmovisões afro-diaspóricas.

Em livro posterior, Afrografias da Memória (1997), a autora dedica-se à pesquisa dos festejos dos Congados e Reinados Negros, em especial as ritualidades da Irmandade N.S. do Rosário no estado de Minas Gerais. Em 2021, publica Performance do Tempo Espiralar - poéticas do corpo-tela, uma obra que aprofunda conceitos antes abordados, como oralitura e tempo espiralar, por meio da corporeidade, incluindo “[...] análises e reflexões sobre trabalhos de performance art, obras das artes cênicas contemporâneas, além de rituais dos indígenas Maxacali e de manifestações culturais de povos como o Iorubá” (Boito, 2022, p. 137).

Mesmo que tenha havido o reconhecimento do trabalho das mulheres na história do TEN, o apagamento da atuação marcante delas se deu, possivelmente, pelo predomínio de uma versão única e masculinista do registro histórico. Esse traço, recorrente na historiografia oficial[85], não foi diferente com o TEN.

Em certa medida, o mesmo ocorre com a historiografia de outra vertente teatral, o **Teatro do Oprimido** (TO), que tem seu maior expoente na figura de Augusto Boal. A consciência interseccional, pode-se dizer, vai alterar essa realidade sexista que subjazia em certas disposições do TO.

Desenvolvido entre os anos 1960 e 1970, o Teatro do Oprimido (TO) tem por premissa (assim como o TEN) um fazer teatral cuja finalidade é a transformação social, a começar pela transformação dos sujeitos que fazem o teatro, ou como escreve Boal, na "[...] transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos" (Boal, 2009, p.19). Assim, todas as pessoas podem atuar; não é algo exclusivo para profissionais ocupar a cena: todos, todas, todes são *espect-atores*. Uma vez que o TO entende que estão reproduzidas no palco as relações da vida cotidiana, constituídas por contradições e conflitos mas passíveis de mudança, o público sai da condição de passividade e toma a cena.

A metodologia do TO é influenciada pelo pensamento do educador Paulo Freire e pelo teatro épico-dialético de Bertolt Brecht. Boal tinha grande afinidade com ideais marxistas, o que direciona o intuito da sua proposição, que era democratizar os meios de produção teatral, de modo que as camadas sociais menos favorecidas tivessem condições de transformar sua realidade, por meio da tomada de consciência sobre sua condição de vida.

Ao longo de sua trajetória[86], Boal sistematizou e compartilhou mundialmente o Teatro do Oprimido, que reúne jogos, exercícios e técnicas teatrais consolidadas[87]. O Teatro-Fórum, uma dessas técnicas, consiste em apresentar um espetáculo teatral, previamente criado por um grupo de atores e atrizes, a partir de temáticas de

---

[85] Michelle Perrot aborda amplamente esse dilema, embora do ponto de vista europeu, denunciando a *history* (história no masculino) e reivindicando uma *her*story (história no feminino). Ver mais em: Perrot (2015, p. 16-19).

[86] Augusto Boal também é reconhecido por seu importante trabalho como diretor no Teatro de Arena durante a Ditadura Civil-Militar Brasileira, quando também escreveu dramaturgias memoráveis, como *Revolução na América do Sul* (1961) e *Arena conta Zumbi* (1965).

[87] Fazem parte das técnicas do Teatro do Oprimido o Teatro-Imagem, Teatro Jornal, Teatro Invisível, Teatro Legislativo, Arco-íris do Desejo e Teatro-Fórum. Leia mais sobre a Árvore do Teatro do Oprimido, em que Boal explica resumidamente essas técnicas teatrais e seus princípios, em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (BOAL, 2009, p. 15-21).

interesse da comunidade. Após a apresentação, as/os/us espectadores são convidados a interferir na cena, alterando seus elementos. Nas palavras de Boal:

> [...] os espectadores são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente e não apenas usando a palavra, revelam seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas: o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo (Boal, 2009, p.19).

Nessa perspectiva, quando o público entra em cena para mudar a história da peça, vivencia, no teatro, algo que pode ser transformado na vida cotidiana, o que estimula a criatividade e a vontade de mudança dos e das pessoas ali presentes.

Por conta da participação ativa dos/das espectadores/as e da possibilidade de adaptações, de acordo com o contexto de cada grupo social, o Teatro do Oprimido é utilizado até os dias de hoje em diferentes realidades geopolíticas. Há grupos organizados de TO em países como Moçambique, Austrália, Palestina, Holanda, Índia, Porto Rico e Argentina, entre outros.

Essa abertura a adaptações também possibilitou que surgisse um viés de Teatro do Oprimido voltado para as questões de gênero e raciais. Em 2019, a atriz e socióloga **Bárbara Santos**, coringa[88] que trabalhou durante muitos anos com Boal na capital do Rio de Janeiro, publicou o livro *Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas*. Na obra, compartilha os registros de dez anos de Laboratório Madalena-Anastácia, proposta criada por ela e por Alessandra Vannucci (também coringa) que revisita as técnicas e jogos do TO, voltando-os para as experiências das mulheres.

[88] Coringa é o nome dado às pessoas formadas no método de Augusto Boal, aptas a transmitir as técnicas do Teatro do Oprimido.

Figura 32 - Bárbara Santos

Fonte: Divulgação Midia Ninja
Site: Midia Ninja (2022).

É possível observar nas palavras de Santos qual foi o motor de criação do Teatro das Oprimidas:

> [...] o Teatro das Oprimidas nasceu de um feminismo intuitivo, desfocado, genérico, sem suporte teórico evidente. Foi sendo construído por meio da própria construção de uma perspectiva feminista na vida das pessoas que o construíram como alternativa concreta. O Teatro das Oprimidas surgiu da necessidade e do desejo de ampliar as possibilidades de atuação, da consciência concreta de olhar para os lados e ver corpos masculinos brancos ocupando quase todos os espaços de visibilidade, de prestígio e de poder (Santos, 2019, p. 20).

O Laboratório, nomeado inicialmente como Laboratório Madalena, por remeter a“[...] essa personagem controversa, que transita entre puta e santa e [que] acaba considerada bruxa” (Santos, 2019, p. 32). Como explica o autor, foi realizado durante três anos em diversos eventos de TO pelo mundo. A criação de vínculos e contatos nesses eventos culminou na construção de uma rede internacional de Teatro das Oprimidas, existente ainda hoje.

Em seu livro, Bárbara Santos descreve como funcionavam (e funcionam) os Laboratórios, planejados para durar cinco dias. A cada dia, investigavam-se aspectos distintos da construção da categoria mulher. No primeiro dia, o tema era “imagens herdadas”, quando havia a investigação do processo histórico de formulação do conceito de gênero feminino. No segundo, em “imagens reforçadas”, identificavam-se imagens cotidianas que reforçam o imaginário de ser mulher. O

tema “imagens incorporadas, imagens refletidas”, no terceiro dia, apresentava exercícios que estimulavam o reconhecimento da autoimagem de cada mulher, inquirindo o que essas imagens refletiam na percepção das outras pessoas. No penúltimo dia, o grupo procurava identificar as opressões de gênero presentes na turma e os funcionamentos de cada opressão, sob o tema “imagens questionadas”. No quinto e último dia, nomeado “imagens a serem construídas”, partia-se para a construção de imagens desejadas, a fim de trazer alternativas para a superação das opressões.

Jogos e exercícios realizados também estão descritos no livro de Santos, e é interessante notar que (talvez intuitivamente) muitos exercícios traziam, na sua formulação, a intersecção de saberes diversificados[89]. É o que podemos observar no jogo-dança *Toré Yanomami*, no qual há um fundamento do povo indígena Yanomami, para criar uma prática teatral entre mulheres. Transcrevo o jogo abaixo:

> [...] o povo Yanomami crê que a alma do nome de uma pessoa está guardado nas vogais do nome, por ser ali que se concentra a sonoridade do nome. Meu nome é Bárbara, logo, a alma do meu nome está em AAA. Cada pessoa vai incluir na roda vogais de seu nome. Alice: AIE; Claudia: AUIA e assim por diante. Forma-se o grande círculo da dança, que vai girar para a direita, marcando o passo no pé direito. De olhos fechados, todas em conexão, começam a girar, buscando encontrar um ritmo comum, algum tipo de harmonia improvisada. Lentamente e em voz baixa, cada pessoa começa a pronunciar suas vogais. O coletivo vai encontrando a ‘melodia’ comum que vai aumentando o volume até o máximo e depois baixando até o mínimo, quando a roda para em silêncio. Depois de iniciado o Toré, não existe mais nenhuma comanda” (Santos, 2019, p. 92-93).

Esse exercício, somado a outros, tinha como foco a apresentação do nome de cada pessoa ao grupo, valorizando a existência de cada mulher. Também almejava construir uma memória coletiva do grupo, que trabalharia em conjunto durante os cinco dias.

Porém, em outros aspectos, a valorização e o reconhecimento da diversidade do grupo não ocorreu tão tranquilamente no Laboratório. Com o passar dos anos realizando essas propostas, Bárbara Santos começou a perceber que a maioria das

---

[89] Essa é uma marca também de Augusto Boal: muitos dos exercícios escritos em seus livros foram inspirados, ou literalmente replicados, de lugares por onde passou. No entanto, a maioria deles não traz informações detalhadas sobre o lugar e o contexto onde os jogos foram aprendidos, como o jogo Mosquito Africano, inspirado no jogo congolês Tábobo.

mulheres que participava das oficinas era branca, mesmo em cidades e países cuja população negra e indígena era mais expressiva. Ela também se viu como a única negra dentre as participantes, assim como na equipe de facilitadoras. Santos relata que questionou suas colegas, pontuando que não bastava fazer um Laboratório para que apenas a experiência de uma parcela das mulheres fosse aprofundada; era preciso garantir a presença de todas as mulheres. Assim, fizeram disso uma meta coletiva (Santos, 2019, p. 67).

Ao buscar essas "outras mulheres", Bárbara Santos descreve seu processo de autoconhecimento como mulher negra e aponta como o projeto Laboratório Madalena transformou-se profundamente:

> Naquele dia de Laboratório, Madalena abriu a porta para Anastácia. Não podia mais ser Madalena sem falar de racismo, sem tocar nas nossas diferenças, sem falar de nossas especificidades, sem levar em conta nossa diversidade. Minha identidade começava a se transformar de Madalena para Anastácia, na tentativa de compreender qual seria o meu lugar no mundo e dentro de uma rede de Ma(g)dalenas. Não podemos combater o sexismo, o machismo sem sermos antirracistas (Santos, 2019, p.73).

Foi assim que o Laboratório de Teatro das Oprimidas passou a ter uma vertente exclusiva para mulheres negras. Nomeado de Laboratório Anastácia, faz referência à figura histórica de Anastácia, mulher negra escravizada do século XVIII, sentenciada a usar uma máscara punitiva de ferro por se recusar a ceder aos assédios do patrão. A mordaça de Anastácia simboliza o desafio e o compromisso histórico de resistência, diante do racismo e do sexismo que se firmava no Teatro das Oprimidas.

O contato com a experiência do Teatro das Oprimidas influenciou bastante as proposições ministradas por mim no Laboratório de Criação Cênica Interseccional[90], por trazer fortemente uma práxis interseccional em sua proposição. Ainda que possa ser considerado um antecessor de um teatro interseccional, o Teatro das Oprimidas aconteceu apenas a partir de 2009, algo recente na historiografia teatral, o que nos faz querer percorrer outros caminhos mais distantes e revisitar também as proposições feministas teatrais do começo do século passado em terra afro-pindorâmica.

[90] Ação que abordarei na seção 5.3 desta Tese.

A atriz e professora doutora Lúcia Regina Vieira Romano[91], em um capítulo da sua tese de doutorado, *De quem é esse corpo? - a performatividade do feminino no teatro contemporâneo* (2009), investiga o histórico da participação das mulheres no teatro no Brasil, principalmente a partir do século XX. Dentre as várias produções das mulheres sobre as quais discorre, vamos centralizar nas práticas teatrais que trazem uma proposição assumidamente feminista.

As primeiras manifestações com esse viés de que se têm registro são os textos dramatúrgicos de Josefina Álvares de Azevedo (*O voto feminino*, de 1890) e Júlia Lopes de Almeida (*A Herança,* 1909), peças de teatro escritas sob influência do pensamento sufragista da época. No entanto, nesse mesmo período, a autora cita outro movimento que tecia críticas mais abrangentes ao patriarcado e também ao classismo, o **teatro anarquista feminista**, o que nos chamou a atenção.

Para essas militantes, o sufragismo priorizava as reivindicações das mulheres da classe burguesa. Entretanto, as demandas das mulheres da classe operária iam além disso, incluindo "[...] a luta por melhores condições de trabalho, higiene e o fim de assédios e outros tantos abusos" (Romano, 2009, p.446). Além do movimento social, elas criaram grupos de teatro, por meio dos quais propagavam suas mensagens reivindicatórias, em uma atividade que existiu do início do século XX até, aproximadamente, a década de 1930.

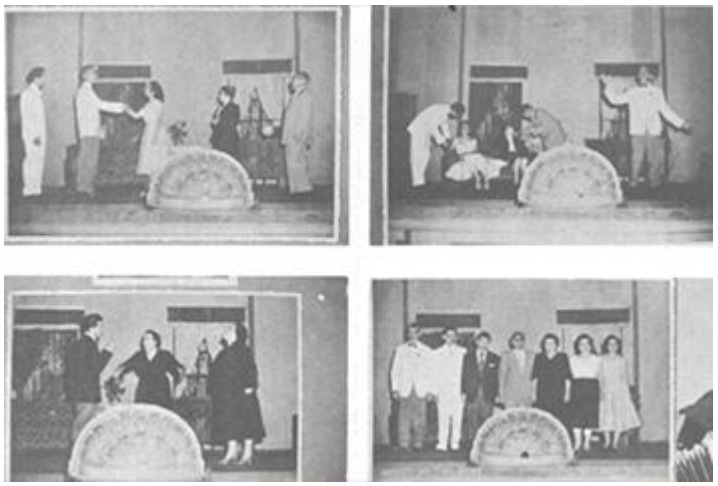
Ao aprofundar a pesquisa sobre o teatro anarquista feminista, vemos ainda como eram estruturados esses grupos. Havia uma proposição coletiva, sem hierarquia entre as funções. Esse fazer teatral aberto aos amadores e às amadoras (embora nomes de prestígio no cenário teatral profissional tenham surgido dessa experiência, como Itália Fausta) possuía um caráter educativo, tanto para as artistas quanto para o público, pois viam no teatro uma "[...] oportunidade de reunião social e instrumento de emancipação e crítica à sociedade burguesa" (Romano, 2009, p. 448). Em muitos casos, a plateia era incentivada a sair da passividade de espectador e participar do evento teatral, "[...] o que levava à intervenção do público no ato criador e na representação final" (Mendes, 2010, p.217), de modo semelhante ao cultivado no Teatro-Fórum de Boal.

---

[91] Lúcia Romano também é orientadora da minha tese e coordena, juntamente com Dra. Maria Brígida de Miranda, Dra. Ligia Coutinho, Dra. Dodi Leal e a Dra. Luciana Lyra, o Grupo de Trabalho Mulheres da Cena, da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas, cujo foco central são os estudos feministas e a produção das mulheres das artes da cena.

A historiadora Samanta Colhado Mendes detalha a participação das mulheres nos teatros anarquistas[92], onde atuavam "[...] como atrizes, escritoras de peças ou mesmo participando da confecção de cenários e figurinos" (Mendes, 2010, p.231). Essa integração, a autora completa, tornou-se mais evidente a partir de 1909, juntamente com a participação das crianças nesses teatros (Mendes, 2010, p.224).

Figura 33 - Teatro Operário



Fotografias do espetáculo do Grupo Teatral do Centro de Cultura Social.
Fonte: Arquivo Maria Valverde (1980).

As mulheres ainda promoviam atividades e formações complementares à prática de montagem teatral, também demonstrando um projeto de ação social integrado com a vida em comunidade. Mendes comenta que, juntamente com os homens, as participantes mulheres multiplicavam-se em outras ações políticas e artístico-culturais. Ela descreve:

> [...] organizavam grupos de estudos anarquistas, cercados por atividades culturais e educativas tais como festas, festivais públicos, cursos de alfabetização, redação de jornais, formação de bibliotecas, grupos musicais de operários [...] (Mendes, 2010, p.224).

A práxis anarquista feminista avizinha-se das práticas do Teatro Experimental do Negro e Teatro do Oprimido, embora sejam muito menos - ou quase nada - (re)conhecidas pelos e pelas artistas da contemporaneidade. Mas um aspecto que diferencia essas experiências são os grupos sociais dos quais advêm as/os artistas, determinando variações nos ideais propagados.

[92] Outras nomenclaturas, teatro operário e teatro libertário, também foram encontradas para o mesmo segmento teatral.

Mendes associa os grupos de teatro anarquista presentes no Brasil ao pensamento de anarquistas europeus, como Pierre-Joseph Proudhon, Mikhail Bakunin, Piotr Kropotkin e Errico Malatesta, que defendiam a ideia "[...] de arte do povo, pelo povo e para o povo, [...] baseado na superação das diferenças entre artistas, obra e público, já que tudo estaria envolvido nessa experiência coletiva" (Mendes, 2010, p. 220). É importante informar também que muito do teatro anarquista foi realizado por imigrantes italianos/italianas (incluindo pessoas exiladas políticas), em virtude da tradição desse tipo de teatro naquele país[93].

A superação de diferenças contida no discurso do teatro anarquista desse momento (comum a vários discursos revolucionários) parece-nos uma *ideia fora do lugar*[94] no contexto afro-pindorâmico, onde o pensamento não raro está deslocado da realidade diária[95]. É possível afirmar que as diferenças entre o discurso anarquista e o contexto de grande parte da população mais empobrecida, constituída por pessoas negras, era abissal: inexistem registros da participação de pessoas negras nos teatros anarquistas pesquisados, fosse de cunho feminista ou não.

O teatro anarquista exerceu intensa atividade na cidade de São Paulo até a década de 1930. Após esse período, as empreitadas feministas encontraram variados obstáculos para se afirmarem[96], até o final da década de 1980. Nos anos 1990, em um período que se convencionou chamar de "terceira onda feminista", o grupo Mal-Amadas Poética do Desmonte Grupo de Teatro Feminista (fundado em 1992 por Marta Baião Seba) ganha destaque pela iniciativa inovadora e pelo aspecto pedagógico. Comento sobre o histórico e os objetivos desse grupo:

> [...] surgiu como projeto cultural na Casa Beth Lobo (Centro de Referência da Mulher em Situação de Violência Doméstica), em Diadema (SP), e tinha como ideia inicial estruturar uma experiência teatral com mulheres atendidas nesse espaço. A partir da abordagem do psicodrama, a experiência teatral, fundamentada na convivência entre as mulheres e nos relatos pessoais [...] Atualmente, ocupam e

[93] Ver em: Mendes (2010, p. 217-231).
[94] Conceito do teórico literário Roberto Schwarz (2014), ao analisar a obra de Machado de Assis. Schwartz percebe a contradição existente na sociedade brasileira, ao mesmo tempo escravista na vida prática e liberal no campo das ideias - e a isso, chama *ideia fora do lugar*.
[95] Lembramos aqui do contexto de início do século XX, pós-abolição, quando o Império Brasileiro despejou milhões de pessoas negras no convívio social, sem qualquer auxílio (de moradia, de trabalho etc) ou garantia de sobrevivência.
[96] São diversas as razões dessa dificuldade, que não caberia detalhar aqui. Ler mais em: Romano (2009, p. 357-430).

> administram o espaço do Centro Informação Mulher (CIM), em São Paulo, empregando o teatro como uma ferramenta social (Biffon, 2018, p.166-167).

Outras experiências vieram com força redobrada após a virada do milênio. Dezenas de grupos, quase sempre formados por jovens mulheres, começaram a autonomear-se feministas e a realizar uma pesquisa continuada com esse viés, tendo a interseccionalidade como substrato para a construção de poéticas cênicas. É o caso dos coletivos Capulanas Cia de Arte Negra, Grupo Clariô de Teatro e Cia Humbalada, sobre os quais nos aprofundaremos na próxima seção.

Não foram encontradas pesquisas sobre o **teatro indígena**[97] na perspectiva das mulheres, o que dificulta abordar o assunto. As mulheres indígenas, contudo, têm ganhado destaque no audiovisual; a Katahirine – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas, criada em 2023, reúne cineastas do Brasil e da América Latina, como Sueli Maxakali, Olinda Yawar Wanderley e Kerexu Silva. Na área musical, também se destacam como compositoras e intérpretes, a exemplo de Kaê Guajajara, Djuena Tikuna e Katú Mirim.

Já a produção teatral indígena protagonizada por pessoas indígenas - homens e mulheres, por meio de ações afirmativas em instituições públicas e privadas, aos poucos vem ganhando espaço no cenário cultural. Iniciada em 2018, na mostra TePI[98] – Teatro e os Povos Indígenas, são compartilhados os vídeos de espetáculos teatrais e *performances* e promovidas conversas abertas e práticas pedagógicas.

Dentre os grupos e espetáculos de teatro protagonizados por indígenas em território paulista, encontramos o Grupo Encenação[99], Grupo de Artes Dyroá Bayá[100],

---

[97] A experiência indígena nos faz problematizar até mesmo o significado do fazer teatral, pois o teatro foi, em terra afro-pindorâmica, um dos primeiros instrumentos de violência, por meio da catequização jesuíta aos povos originários. Contudo, a teatralidade é algo muito presente em etnias indígenas. Segundo a atriz e produtora cultural da etnia Tukano, Dayane Maria Nunes de Oliveira, “A teatralidade para os indígenas está inserida em suas manifestações artísticas como dança, música e teatro, que como já dissemos não estão dissociadas, já que essas linguagens se potencializam mutuamente em seus rituais, e no caso do grupo Diroá Bayá também em suas montagens cênicas feitas para serem difundidas como forma de manter e divulgar sua cultura” (Oliveira, 2017, p.29).

[98] Idealizado e com curadoria de Andreia Duarte e Ailton Krenak, o TePi (https://tepi.digital/ ) conta com financiamento da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo e do Sesc – Serviço Social do Comércio Administração Regional do Estado de SP.

[99] Fundado em 1985 por F. E.Kokocht e Audálio Dantas. Veja em: https://www.instagram.com/encenacaosp/

[100] Fundado há vinte e cinco anos em Manaus - AM, pelo pajé Kedasery (Severiano Pedrosa Moreira) do 3º clã da etnia Tariano. Em 2019, o grupo passou a residir em São Paulo. Com o falecimento do

Coletivo Nhandereguá de Eteáto[101] e o espetáculo *Reset Brasil* (Grupo Estopô Balaio)[102].Lili Baniwa, Naine Terena, Uýra Sodoma e Zahý Guajajara, entre outros, são artistas indígenas da cena nacional com foco na performance. Outros coletivos teatrais, no entanto, vêm pesquisando a cosmologia indígena no teatro há quase uma década[103], com a presença parcial de pessoas indígenas nas equipes criativas.

Figura 34 - A *performer* Lili Baniwa, no solo SER-HUMA-NÓS, no Festival CRIE, em Campinas

Fotografia: João Maria da Silva Júnior
Fonte: rede social de Lili Baniwa (2023).

Cabe ainda destacar o enorme crescimento das pesquisas acadêmicas ligadas às artes da cena em perspectiva interseccional, com estudos que discutem etnia, classe, etarismo, gordofobia, deficiência, território, entre outras questões. Grande parte dessa produção está compartilhada em anais de congressos nacionais, como o da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes

pajé, seus filhos, Anderson Kary Baya e Rosa Peixoto, dão continuidade às atividades do grupo. Veja mais em: https://www.instagram.com/artedyroa/

[101] Este Coletivo reuniu artistas da Aldeia Tapirema para a criação do espetáculo *Ma'é Yyramõi - Mar a Vista*, estreado em 2023. Ver mais em: https://www.instagram.com/p/CvfkYlOLim0/

[102] É possível que existam outros grupos de teatro indígena em território paulista, entretanto, não encontramos maiores informações nas pesquisas realizadas.

[103] Por exemplo, os espetáculos *Recusa* (2012), da Cia. Teatro Balagan; *XAPIRI XAPIRIPË, lá onde a gente dançava sobre espelhos* (2014), da Cia 8 Nova Dança e Cia Livre e *Os Um e os Outros* (2019), da Cia Livre.

Cênicas - ABRACE[104], em Seminários Nacionais e Internacionais, como o Fazendo Gênero[105], e em dossiês temáticos de revistas acadêmico-científicas[106].

Ao que tudo indica, são várias as influências que antecedem a práxis da interseccionalidade nas poéticas teatrais, portanto, não é possível traçar uma linhagem única dessa perspectiva, ou seja, tendo em vista a noção aportada pela interseccionalidade, de definições em cruzo e múltiplos níveis de descrição, parece-nos mais interessante considerar as características das várias vertentes artísticas que teriam gestado, conjuntamente, o que só agora, na contemporaneidade, é expresso como um teatro de viés interseccional.

---

[104] Alguns exemplos: em 2023, o Congresso da ABRACE teve como tema as Artes Cênicas na Amazônia com seus saberes tradicionais e fazeres contemporâneos (https://www.even3.com.br/xiicongressoabrace/). Em outras edições, o interesse interseccional já aparecia a exemplo do artigo *Os orixás em cena: reflexões acerca dos procedimentos dramatúrgicos da trilogia teatral 3 mulheres de Xangô, de Zora Seljan* (https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/123) de Priscila de Azevedo Souza Mesquita, em 2021, 2018, *Festas e sujeitos em performance: experiências artísticas de visibilidade social LGBT na cidade de Abaetetuba-PA* (https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/106) de Heberton Santos Lobato, em 2016, *Performance e corpo em movimento no ritual indígena e na cena contemporânea* (http://portalabrace.org/impressos/3_ensaios_em_cena.pdf), de Regina Polo Müller.

[105] Destaco o Simpósio Temático Engendramentos da cena: práticas teatrais feministas na contemporaneidade de 2017, coordenado pelas professoras doutoras Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra e Maria Brigida de Miranda, com pesquisas de gênero sobre idade (Rodrigo Cunha Santos com *Bárbara Idade: feminino na cena da mulher idosa*), sexualidade (*Fragmentos de nós: gênero e sexualidade em cena* de Gabriela Costa Araújo), entre outras. Ver os resumos dessas publicações em: https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/simposio/view?ID_SIMPOSIO=78

[106] No Brasil, há algumas revistas científicas voltadas para as artes da cena como Revista Urdimento, Revista Sala Preta, Revista Rebento, Revista Repertório, Revista Brasileira de Estudos da Presença, Revista ouvirOUver, Revista Moringa, Revista Ephemera, Revista Vazantes. A Revista Urdimento tem alguns dossiês temáticos voltados para as produções das mulheres (Teatros Feministas: Lutas e Conquistas v. 3 n. 33, 2018; Teatro, gênero e feminismos, v. 2 n. 21, 2013), poéticas negras (Expressões da cena e do Teatro Negro v. 1 n. 24, 2015) e artes indígenas (Corpo e(n)cena e (des)educação | As artes da cena dos e com os povos indígenas, v. 1, n. 43, 2022).

4.2

# A INTERSECCIONALIDADE NA CRIAÇÃO RACIALIZADA E DE GÊNERO EM TRÊS GRUPOS DA PERIFERIA PAULISTANA

Grupo Clariô de Teatro, Capulanas Cia de Arte Negra e Cia Humbalada

Como já observamos, a interseccionalidade é um legado das mulheres negras. Onde estariam, então, os grupos de teatro de mulheres negras atuantes na cidade de São Paulo? A pergunta geradora desta seção principiou em averiguar que os coletivos formados por mulheres negras estão, majoritariamente, em regiões periféricas da capital paulista. Segundo o Mapa da Desigualdade Social de 2022 da Rede Nossa São Paulo, os três distritos com maior concentração de população autodeclarada preta e parda são o Jardim Ângela, Grajaú e Parelheiros, localidades periféricas pertencentes à região sul da capital paulista. É dessa região também que apresentarei exemplos de coletivos que - cada qual com sua própria voz - têm construído poéticas cênicas que nos fazem compreender mais a relação com a interseccionalidade.

Antes, no entanto, se faz necessário problematizar o conceito de periferia[107] e mencionar a dimensão da produção artística periférica da grande São Paulo, um movimento que tem mudado a maneira de fazer arte na cidade. Esses coletivos artísticos, a partir dos anos de 1990, ao invés de quererem se mudar da periferia, passaram a mudar a periferia, nas palavras de Tiarajú D'Andrea (2014), "[...] tornando-a um local mais habitável, mais aconchegante, pressionando o poder público a cumprir suas obrigações e denunciando a desigualdade social do nosso país" (D'Andrea, 2014).

Os grupos Pombas Urbanas (bairro Cidade Tiradentes), Teatro Arruaça (cidade Diadema), Teatro de Rocokós (bairro Parelheiros), Bando Trapos (bairro Campo Limpo, antigo Grupo Artimanha) e Brava Cia (bairro Parque Santo Amaro) surgiram nos anos de 1990. Com as políticas públicas de incentivo à cultura dos anos 2000, a criação de outros coletivos tornou possível. Nesse bojo estão os grupos Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes (bairro Jardim Triana), Grupo Clariô de Teatro (cidade Taboão da Serra), Off Off Broadway Coletivo de Teatro (bairro Vila Maria), Cia Humbalada de Teatro (Grajaú, de 2003 a 2017), Capulanas Cia de Arte Negra (bairro Jardim São João), Grupo Identidade Oculta (bairro Grajaú), Grupo Pandora de Teatro (bairro Perus), C.T.I. – Cia Teatro da Investigação (bairro Vila Ré), Grupo Rosas Periféricas (bairro Parque São Rafael), Trupe da Lona Preta (bairro Jardim Guaraú), Cia Heliópolis (bairro Heliópolis), Zózima Trupe (ônibus que percorre diversos territórios periféricos) Cia Enchendo Laje e Soltando

[107] O termo periferia é o mais utilizado em contexto paulista, entretanto, outros nomes também são utilizados em sentido semelhante no país, como subúrbio, comunidade e "quebrada".

Pipa (bairro Grajaú) e TrupArteiras (bairro Grajaú). E outros grupos que surgiram na última década, o Coletivo Estopô Balaio (bairro Jardim Romano), o Núcleo Pele (bairro Grajaú), o Coletivo Anônimo de Atuadores (bairro Jaraguá), a Cia Malucômicos de Teatro (bairro Grajaú), o grupo Madeirite Rosa (zona sul), a Coletiva Carcaça de Poéticas Negras (bairro Parelheiros), o Coletivo nos Trilhos (bairro Jaraguá), a Cia dxs Terroristas (bairro Tucuruvi), o Coletivo Levante Mulher (bairro Jardim Peri Peri), Coletivo Pedra Rubra (zona sul) e a Companhia do Despejo (bairro Grajaú).

Todos esses coletivos teatrais,[108] ao lado de outras expressões artísticas – saraus, comunidades do samba, cineclubes, produções audiovisuais, grupos de dança, *funk*, literatura marginal, posses de *hip-hop*, *slam* – compõem a periferia como território de potencialidade, e rompem com o estigma de a periferia ser um local apenas de pobreza e de violência.

Mas como a periferia paulistana tornou-se esse território de potencialidade artística? *Porque a periferia foi fazer arte?*[109] Para D'Andrea, professor da Unifesp, sociólogo, nascido na periferia da zona sul paulistana, a década de 1990 é um marco desse movimento de transformação na periferia, uma espécie de resposta das comunidades ao colapso humanitário pelo qual essas populações passavam. Ele considera que, na virada da década, três fatos históricos importantes reverberaram, constituindo as bases da década de 1990: a queda do Muro de Berlim, em 1989, refletindo e acirrando a crise do ideário socialista e ascensão do capitalismo neoliberal a nível mundial é o primeiro deles. No Brasil, a vitória presidencial de Fernando Collor de Mello sobre o candidato do Partido dos Trabalhadores, Luiz Inácio Lula da Silva é o segundo evento, que desencadeou uma série de reformulações internas neste partido popular, dentre elas, o enfraquecimento dos trabalhos de base em bairros populares. Por fim, contribui para o impacto nas periferias urbanas o gradativo cerceamento ao trabalho da Teologia da Libertação, como ocorreu nas franjas da cidade de São Paulo (D'Andrea, 2013, p. 50).

---

[108] O levantamento de coletivos teatrais atuantes na periferia paulistana foi realizado a partir de pesquisa em redes sociais e também de análise da lista de grupos contemplados pelo edital Fomento à Cultura da Periferia, entre os anos de 2016 a 2020. Nesse sentido, é possível que existam outros grupos que não foram registrados aqui.

[109] Referência ao título do texto de D'Andrea (2014).

Outros acontecimentos também afetaram profundamente as/os/us moradores das regiões, que já conviviam com uma condição de precariedade e de desassistência estatal. Paulo Maluf assumiu a prefeitura da cidade em 1993, iniciando um período em que os níveis de desemprego aumentaram drasticamente; houve muita remoção de favela; os serviços públicos foram privatizados; acumularam-se denúncias e mais denúncias de corrupção e vimos a fragilização dos sindicatos e dos movimentos sociais, culminando no aumento da pobreza e da violência nas periferias. Os bairros Capão Redondo, Jardim São Luís e Jardim Ângela compunham o chamado triângulo da morte da cidade, com índices elevados de homicídios, comparáveis às guerras civis da época. Havia violência policial e também desavenças do crime organizado de um bairro contra o outro, ou seja, era uma situação limite.

Permeado por esses acontecimentos que caracterizaram os anos de 1990, o termo periferia[110] começou a se alastrar pela cidade (e também no país) e um sentido pacificador passou a unificar a "quebrada", que estava se matando. Em relação ao *sujeito periférico*[111], era preciso se unir, para não ser assassinado diariamente.

As populações periféricas começaram a perceber que as situações de vulnerabilidade eram semelhantes em várias cidades do Brasil. Dizer periferia, em coro, era uma tentativa de pertencer, de promover uma conscientização expandida sobre os territórios marginalizados, de dar visibilidade a eles, de fazer denúncias acerca da violência e da condição de vida dessas populações e de tentar romper com a narrativa hegemônica que vinha sendo construída sobre a cidade (nessa época, os noticiários registravam com orgulho que a cidade de São Paulo estava entre as principais capitais do mundo a ter uma frota de helicóptero, por exemplo).

---

[110] Antes disso, periferia era um termo mais difundido dentro dos estudos acadêmicos, quase sempre por intelectuais que se preocupavam em trazer uma crítica social para a época, entretanto, a maioria dessas pessoas não era moradora das periferias, falavam sobre a periferia, mas sem uma perspectiva de pertencimento. Para se aprofundar neste assunto, leia o capítulo 1, *Um lugar: a Periferia*, da tese de D'Andrea (2013, p.35-48) .

[111] Para D'Andrea (2013), sujeito periférico é aquele indivíduo que, por meio do reconhecimento de pertencer a uma localidade peculiar nomeada de periferia, atua, seja por meio da arte ou da mobilização política, ou das duas, para a melhoria das condições de vida nos bairros populares e para a distribuição da riqueza em uma cidade marcada pela segregação socioespacial.

# RACIONAIS MC'S

O grupo Racionais MC’s denunciam essa realidade de maneira muito sagaz, como na música Diário de um Detento.

Figura 35 - Racionais MC’s

Fonte: Rqstz.Titanictooler (2021).

Clique Aqui

A cultura aparece como alternativa de superação da violência e da pobreza, de construção de um novo imaginário e de afirmação territorial, além de sobrevivência econômica. As/os/us artistas da cultura tornaram-se os principais vetores de proliferação do termo periferia, e muitas de suas ações foram impulsionadas, nos anos posteriores, por políticas públicas implementadas nos anos 2000[112].

Para citar alguns exemplos, em nível federal, houve a criação dos Pontos de Cultura e o surgimento de editais privados, voltados para a periferia. Em nível municipal, em 2003, foi criado o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI, voltado para jovens de baixa renda  com até 29 anos. Em 2016, em um marco histórico, o Fomento às Culturas da Periferia foi aprovado, com texto de lei escrito de maneira colaborativa por movimentos culturais das periferias paulistanas, uma lei construída pela população e para a população periférica.

Dos sujeitos periféricos que formaram coletivos de teatro, a Capulanas Cia de Arte Negra, a Cia Humbalada e o grupo Clariô de Teatro, além da afirmação da periferia e de exercer um ativismo artístico-social, também trouxeram uma perspectiva feminista e de crítica à normatividade de gênero, raça, classe e sexualidade, que consideramos pioneira nos seus territórios.

Na **Capulanas Cia de Arte Negra**, integrada por Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa, Priscila Obaci[113] e Carol Ewaci, há uma pesquisa de denúncia da situação da mulher negra periférica na sociedade, propondo uma "[...] reversão à imagem tipificada das mulheres negras" (Paixão, 2021, p.55). O coletivo também se apoia numa proposta afrofuturista, que vem surgindo mais fortemente nos últimos espetáculos, abrindo caminho para "[...] a busca da cura e do equilíbrio físico, psíquico e social" (*Id.*, 2021, p. 55). A Capulanas insere-se no movimento de teatro negro que tem longa trajetória no país, embora ainda muito invisibilizado nos estudos teatrais.

Em 2010, a Cia realizou o projeto Pé no quintal, com trinta apresentações da peça *Solano Trindade e suas Negras Poesias*[114], inspirada nas poesias de Solano

[112] Com a chegada dos anos 2000, surge também um agente importante de atuação na periferia, a/o jovem que entra na Universidade. Os próprios sujeitos periféricos começam a sistematizar uma narrativa que conta sua própria história, sua versão da história, sem mediadores.
[113] Priscila Obaci acabou saindo do grupo no final de 2021.
[114] A ficha técnica completa deste e de todos os espetáculos citados nesta seção estão no Anexo.

Trindade e nas experiências das atrizes, e que teve como parte fundamental da pesquisa encenar essas histórias em casas de quintais compartilhados da periferia. Sobre a escolha espacial, Adriana Paixão comenta:

> A comunicação dramatúrgica viu no cenário do quintal a estética real e o conceito quase sólido e palpável da verdade do trabalho que vínhamos construindo. A criação artificial passou a ser concreta, quando a personagem "lavadeira" ganhou seu tanque de cimento. O beco acumulava crianças, que falavam e riam enquanto ouviam narrativas com as quais se identificavam, e nós trabalhávamos nossa história verídica em corpos, personagens e personas batizados com outros nomes (Paixão, 2021, p. 94).

Durante o processo de ensaios até a estreia, as atrizes relatam que a montagem exigiu adaptação completa àquela realidade e que isso trouxe à tona novos questionamentos e vivências e outros contornos para a circulação da peça. Elas explicam a relação entre os quintais e a cultura periférica: "As questões ligadas à memória coletiva de uma cultura periférica demonstram que os equipamentos culturais legítimos e naturais dessa população são seus espaços-quintais-terreiros." (Capulanas, 2011, p.14). Essa perspectiva é compartilhada por Beatriz Nascimento quando descreve a experiência da diáspora e da transmigração da população negra, que acabou por criar quilombos. Para a autora, até hoje vemos suas atualizações, por exemplo, na periferia urbana, identificada como espaço e "[...] recurso de resistência e enfrentamento da sociedade oficial que se instaura" (Nascimento apud Paixão, 2021, p. 95).

Figura 36 – Espetáculo Teatral *Solano Trindade e suas Negras Poesias*

Foto: Cassimano e Guma (2019).
Fonte: Capulanas Cia de Arte Negra e do *Em Goma* (2011).

Ana de Souza, moradora do bairro Jardim São João, traz sua perspectiva sobre o impacto do projeto da Capulanas na comunidade e em sua vida, em relato compartilhado no livro *{Em} Goma: dos pés à cabeça, os quintais que sou,* publicado pela Capulanas Cia de Arte Negra (2011). Ana destaca a importância de haver teatro na periferia, tanto para a conscientização de sua própria condição e de crítica a uma cultura elitista e excludente quanto para as possibilidades de imaginar outra realidade, porque imaginar e construir subjetividades é fundamental para uma transformação material, onde a arte tem papel primordial. No relato abaixo, ela comenta as mudanças ocorridas entre a sua primeira experiência como espectadora de uma peça teatral e a experiência das crianças do bairro vendo o espetáculo *Solano Trindade e suas negras poesias*.

> [a primeira experiência] da maioria daquelas crianças com teatro foi diferente da minha primeira experiência de teatro, há mais de 20 anos. O primeiro espetáculo de teatro a que assisti foi num teatro formal, uma peça que não lembro nem o nome nem a estória, mas lembro que eram apenas atores brancos. Foi uma excursão escolar, quando eu estava na 4ª série do que na época se chamava primário. Senti o teatro como algo grandioso, distante. Eu gostei de estar ali e a professora nos fez saber que haviam nos levado lá para aprender alguma coisa. Mas eu sabia que não era um espaço familiar, era longe, ia ser difícil minha mãe me levar, não fosse a excursão escolar. Era ocasião excepcional, não se repetiria facilmente (Souza apud Capulanas, 2011, p. 116). Há outra coisa: aquelas crianças viram uma peça com atores e atrizes negros. Elas sabem que tudo aquilo foi feito por pessoas negras como elas, que são artistas, talentosas e que, de algum modo, estão ensinando a elas também que além de ser empregada doméstica, pedreiro, eletricista, segurança, professor, cozinheiro, motorista, elas têm outras possibilidades de profissão. [...] podem também ser músicos, dançarinos/as, atores/atrizes, podem ser artistas também (Souza apud Capulanas, 2011, p.117).

Souza (2011) chama a atenção para o poder da representatividade presente na Capulanas nesses territórios e como isso é um espelhamento para o público, que vê a si próprio na cena e nas possibilidades de atuação profissional, e, poderíamos acrescentar, um espelhamento nas relações de afetos, no entendimento de trabalho, nos comportamentos humanos[115].

---

[115] Adriana Paixão descreve a produção que antecedia a apresentação de *Solano Trindade e suas negras poesias*: “Para identificar os espaços mais adequados para as nossas apresentações, tínhamos como estratégia a ida antecipada de membros do grupo às comunidades para identificar e dialogar com uma pessoa engajada, uma liderança representativa daquela região. No dia da peça,

Em outro relato, Ana discorre sobre uma personagem da peça *Solano Trindade e suas Negras Poesias* e faz uma leitura de como a construção de gênero é desenvolvida no espetáculo, com reverberação intergeracional.

> Giovanna, minha sobrinha de três anos, ficou muito impressionada! [...] Estava muito contente com a apresentação do que ela chamou de “as princesas que rodavam a saia” [...] referindo-se a uma cena da apresentação em que as artistas representavam, com o figurino nas cores preto e vermelho, as Pombagiras [...]. A Pombagira representa muitas mulheres que não seguem padrões morais e muitas vezes são julgadas e condenadas, porque são mulheres que não se curvam aos preceitos moralistas de uma sociedade machista. [...] o que o espetáculo das Capulanas trouxe de novidade e que tem um valor pedagógico inestimável, é a maneira respeitosa com que elas apresentam uma figura que representa uma dimensão humana, que faz parte do imaginário afro-brasileiro. Ao tratar a Pombagira sem julgamentos moralistas, o projeto Pé no Quintal tem ajudado a educar o olhar das crianças brancas, negras e mestiças, que estavam na plateia, e está também propondo a reeducação do olhar dos adultos (Capulanas, 2011, p. 115).

Ver a representação da Pombagira, uma entidade feminina distante dos padrões normativos, mostra ao público que existem várias maneiras de ser mulher. Assim, a peça acabava proporcionando um caráter formativo para crianças e adultos. Neste mesmo relato, é possível verificar que as artistas buscaram romper o racismo que existe com as religiões de matriz africana, afirmando e celebrando as culturas negras.

No último espetáculo do grupo, *Ialodês - um manifesto da cura ao gozo*, a pergunta que “tirou o prumo” das artistas foi: “Só existe dor na vida das mulheres negras?” (Paixão, 2021, p.171). Elas se lançaram, então, à investigação do prazer na vida das mulheres negras e se puseram a imaginar como seria uma vida sem racismo e sem discriminação. Adriana Paixão relata como foi difícil enfrentar o dilema e que, por vezes, as artistas sentiram-se bloqueadas criativamente diante desse tema. Mas, durante o processo, perceberam que era o momento delas serem Ialodês, como explica:

> As Ialodês são arquétipos femininos de força e poder e, ao mesmo tempo, conectadas à preservação de valores civilizatórios africanos. Ialodês são “senhoras dos espaços”, principalmente dos espaços da

chegávamos bem mais cedo para a montagem. Dessa forma, interagíamos com o entorno, na maioria das vezes algum morador oferecia sua casa para usarmos como camarim” (Paixão, 2021, p. 96).

> vida urbana, posto que os iorubás eram pertencentes às cidades-estados do antigo Império de Oyó. [...] Ialodê é um dos títulos dados a Oxum, orixá feminina associada à fertilidade; possui a capacidade de saber o futuro e , por meio de seu trabalho e luta, alterou estruturas de poder, passando a ser detentora de riquezas (Paixão, 2021, p.178-179).

Figura 37- *Ialodês - um manifesto da cura ao gozo*

Foto: Sheila Signário
Capulanas Cia de Arte Negra – *Ialodês (2021).*

Ialodês tem ligação direta à Oxum que, nas palavras de Adriana Paixão, é o orixá que "traz em seu arquétipo a relação com o amor-próprio, a luta por emancipação, sendo uma liderança feminina" (Paixão, 2021, p.180). Essa metáfora encarnada na cena representa a mudança de posição dos corpos negros femininos proposta pelas artistas da Capulanas, algo que remeteu diretamente ao pensamento e escritos de Audre Lorde. Nas Capulanas, o amor-próprio e o prazer são experiências concretas, abordados de "maneira temporal, por meio de narrativas do presente e do passado" (Paixão, 2021, p. 180), e são trazidos à cena em uma "interseção entre a imaginação e a tecnologia" (*Id*.,2021, p.180), em uma perspectiva assumidamente afrofuturista.

# O QUE É AFROFUTURISMO?

É um movimento estético pluridisciplinar que "[...] combina elementos da ficção científica, da ficção histórica, da ficção especulativa, da fantasia, do afrocentrismo e do realismo mágico com crenças não ocidentais. [...] e uma especulação do futuro" (Paixão, 2021, p.181). O origem do termo afrofuturismo e o seu contexto são descritos pelo pesquisador Waldson Gomes de Souza (2019), que identifica nos anos de 1990, nos Estados Unidos, sua criação inicial e que, posteriormente, teve seu significado expandido por outros autores, ganhando novas abordagens conceituais em caráter global.

O curioso é que, em *Ialodês*, a cena que mais chamou a atenção do público na temporada de realização da peça, algo relatado pelas artistas (Paixão, 2021, p. 184-192), foi exatamente a cena que apresenta duas mulheres negras acariciando-se. A cena, que foi alvo de hostilidade nos públicos mais reacionários, associando o amor lésbico à promiscuidade, também chamou a atenção por revelar que continuamos a ter poucas referências positivas sobre o erótico entre mulheres (algo que Audre Lorde sempre dizia). A seguir, um trecho da dramaturgia dessa cena, escrita por Dione Carlos a partir dos materiais criados pelas atrizes:

> Neste manifesto, reafirmo
> O meu prazer como um contragolpe
> Cabem todas e todos aqui
> Neste esconderijo bem guardado
> Caverna-paraíso perdido
> Éden-escuro universo
> Feita de carne, fluídos e sangue
> Dela cuido eu e bem cuidada
> É minha, de mais ninguém [...]
> Você já amou o seu corpo hoje?
> Eu amo o meu todo dia
> Todo dia é dia de amar o próprio corpo
> O meu corpo sempre será um oásis, mesmo numa tempestade de areia (Carlos, 2020, p.10 e 12).

Essa cena também mexeu demais comigo. A princípio, pareceu-me um acariciar forçado entre as atrizes, mas o incômodo não vinha do fato de ver mulheres amando-se; percebi, depois, que o meu incômodo se relacionava com a

construção da cena e com o jogo de palavras contidas entre as atrizes, quase como um jogo de espelhos. Uma espelhava a outra; elas refletiam o amor próprio, e a proposta de “autoamor” era o que estava me inquietando, porque era algo que faltava em mim. Sempre nos projetamos em algo que nos falta, e estar satisfeita consigo mesma (representada naquela cena) pareceu-me “forçado” e esquisito.

Essa cena reflete como muitas mulheres se veem e se percebem (assim como eu). A cena mostrou que os corpos das mulheres, de novo, aparecem como elemento central de repressão e desconhecimento.

Figura 38 - Amor entre Ialodês

Foto: Sheila Signário
Fonte: publicada por Paixão (2021).

Outro grupo da zona sul de São Paulo, do bairro Grajaú, que teve atuação até o ano 2017 é a **Cia Humbalada**. Formado por Tatiana Monte, Vanessa Rosa e Greta Lopes, o grupo não existe mais, mas suas ações e questionamentos reverberam até hoje entre grupos da região, deixando um legado importante.

Quando assisti a *Grajaú Conta Dandaras, Grajaú Conta Zumbis* foi uma alegria sem fim; era a primeira vez que sentia, via e entendia de fato a força revolucionária que vinha dos relatos do Teatro de Arena. Essa peça teve livre inspiração em *Arena conta Zumbi*, do Teatro de Arena, dirigido por Augusto Boal, um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 1950 e 1960 de São Paulo, considerado o expoente de uma vertente de teatro crítico e de engajamento social. Mas na montagem do grupo do Grajaú, a proposta atenta às relações de gênero, raça, etnia, sexualidade e classe social colocou-me mais pertencente à cena. Na montagem de Boal, atores majoritariamente brancos

celebravam a força de Zumbi e todos o representavam em cena. Hoje isso não seria possível, pois, tão importante quanto o tema abordado, são os sujeitos que fazem parte da representação.

Tatiana Monte dirigiu esse espetáculo, fato inédito na Cia Humbalada, e imprimiu uma perspectiva feminista em todo o processo. Foram convidados/as/ys artistas de coletivos parceiros para integrar o elenco. A proposta do projeto era “[...] contar a história de vida de Dandaras e Zumbis do Grajaú, ou seja, recontar a vida das moradoras e moradores de nosso bairro pelo nosso olhar”, diz Greta Lopes. Ela completa quem são as personagens protagonistas: “Mães, mulheres, homens negros, bixas e travestis fazem parte dessa narrativa” (Lopes, 2017, p.118).

Figura 39 - Dandaras

Foto: Thiago Borges
Fonte: Espetáculo *Grajaú conta Dandara, Grajaú conta Zumbi*, da Cia Humbalada (2021).

Tatiana Monte relata como o processo sensibilizou todo o grupo – com incômodo, paixão, dor e euforia – pois a perspectiva artística proposta integrou “[...] uma mistura de vida e de arte, arte e vida, uma antropofagia maluca e histérica. Assim, como somos!” (Cia Humbalada, 2017, p. 5), diz a diretora. Parte desse processo é relatado no documentário e na revista (2017) que levam o mesmo nome da peça, registros concretizados com o apoio da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

Durante o processo de montagem de *Grajaú conta...*, a Cia ainda realizou duas mostras do Festival Periferia Trans, criado pelo grupo e com curadoria da

artista trans Greta Lopes. O tema do festival, em sua primeira edição, foi *Meu corpo é político*, e segunda edição, foi *Por um corpo transgressão*. Lopes relata a sua motivação na criação do Festival:

> [...] percebo que a militância ou o ativismo também tem a ver com dar possibilidade da existência de arte LGBT na periferia. É uma militância que se dá também na subjetividade e na criação de espaços de encontros entre nós LGBTs. Não há por aqui nenhum espaço público com coragem de enfrentar esse assunto de peito aberto. Nenhuma escola, nenhuma biblioteca, nenhum CEU, nenhum centro cultural. Nadica! Então, sinto que quando as LGBTs do Grajaú e de outras periferias, viram a possibilidade de encontrar outras pessoas como elas e ainda fruir arte, nossa ação cultural explodiu (Lopes, 2017, p. 38-39).

Dar possibilidade para que identidades existam e resistam na periferia é também um processo ainda a ser construído e em que os grupos de teatros têm tido papel precursor. Com o apoio do PROAC (Programa de Ação Cultural) LGBT, a Cia Humbalada pôde convidar artistas e grupos que trouxeram as questões LGBTQIA+ para o centro da proposta. Mas a criação também foi um espaço para valorizar e fomentar a criação protagonista de pessoas trans, com proposições de formatos e temas diversos, e não somente temas relacionados às políticas de identidade e de denúncia da realidade social, pois dar humanidade e possibilidade de existência para as pessoas trans é considerar que elas são livres para criar o que quiserem.

Figura 40 - Periferia Trans

Cartaz de divulgação do 1° Periferia Trans
Fonte: Blogueiras Feministas (2022).

Continuando nosso percurso por territórios periféricos, encontramos o **Grupo Clariô de Teatro**, formado por Martinha Soares, Naloana Lima, Naruna Costa, Alexandre Souza, Rager Luan e Washington Gabriel, com sede na cidade de Taboão da Serra, na grande São Paulo. O grupo traz, em suas pesquisas, "os questionamentos e inquietações políticas e artísticas do coletivo, que, mescladas à sua condição precária, propõem um caminho de estética própria, típica da periferia"[116]. Uma arte feita na periferia, pela periferia e para a periferia, como afirma o coletivo.

As mulheres do Clariô também se dedicam à música, no trio Clarianas, em que a voz da mulher ancestral e as tradições popular e de matriz africanordestina-indígena-periférica[117] são os focos principais.

[116] Informação obtida no site do grupo: http://espacoclario.blogspot.com/p/o-grupo-clario-e-sua-historia.html.
[117] Idem.

Figura 41 - *Hospital da gente*

Foto: Divulgação. CLARIÔ (2009)

*Hospital da gente*[118] foi um espetáculo de grande projeção do grupo. Inspirada nos contos do escritor nordestino Marcelino Freire[119], a peça apresenta "[...] trabalhadoras do Brasil [que] abrem as portas dos seus barracos para revelarem a que vieram, qual o seu papel, seu lugar dentro de uma estrutura caótica e desigual."[120].Todas as personagens são mulheres: a catadora de lixo, a evangélica, a prostituta, a velha, a mãe e a dona de boteco povoam a cena. O público caminha entre os espaços da casa-sede do Grupo Clariô, que se transforma em uma varanda de sobrado, em um quarto de prostíbulo, em um quintal de cortiço, em um bar de puteiro e em um lixão, e assim conhecemos as histórias de cada uma delas.

O espetáculo é de 2008, mas em 2021, com a pandemia, o grupo reencenou[121] a peça, adaptando-a para o audiovisual, para que as pessoas pudessem ver teatro em casa[122]. Aliás, muitos grupos fizeram isso para continuar em atividade e manter o isolamento necessário. Assisti a esse espetáculo em formato *on-line* e também a gravação da apresentação presencial e, embora a experiência da presença entre artista e plateia seja insubstituível, a disposição do público

---

[118] Espetáculo disponível na íntegra em: https://www.youtube.com/watch?v=KE_UgEA9-vc
[119] Dos livros *Angu de sangue* (2000), *BaléRalé* (2003), *Contos negreiros* (2005) e *Rascif - mar que arrebenta* (2008).
[120] Informação obtida no site do grupo: http://espacoclario.blogspot.com/p/hospital-da-gente.html
[121] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EeGws-M_QX0
[122] O Sesc produziu uma série de documentários durante a pandemia, intitulados *Teatro na Quebrada*, e o Grupo Clariô participou contando um pouco da sua trajetória. Essa instituição, cada vez mais, se abre aos grupos de teatro da periferia, assim como outras organizações (Itaú Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil), que estão reconhecendo a pesquisa e força poética que a periferia tem, mas muito desse "reconhecimento" é resultado da luta e do tensionamento dos próprios movimentos culturais da periferia que "chamam para a responsabilidade" essas instituições público/privadas.

proposta pela encenação - estamos dentro dos barracos daquelas moradoras - não diminuiu a força da comunicação da peça, inclusive, trouxe uma intimidade interessante e a possibilidade de ver os detalhes da casa, dos objetos pessoais, dos gestos daquelas personagens.

Em *Hospital da gente*, os marcadores sociais (raça, gênero, classe, sexualidade) estão inseridos na cena por meio da percepção dessas mulheres (atrizes e personagens) sobre a vida cotidiana. O grupo buscou selecionar os contos de Marcelino Freire que mais representavam o que o coletivo queria "dizer cenicamente" e personificá-los a partir da experiência de periferia das artistas mulheres e também dos artistas homens[123]. Se a Totonha de Marcelino Freire é uma personagem do Vale do Jequitinhonha, em *Hospital da gente*, ela é moradora das favelas do Taboão da Serra.

Vemos a humanidade dessas figuras, que estão à margem da sociedade, com suas potências e contradições. Em uma das cenas, duas vizinhas conversam sobre os filhos que uma delas ofereceu para doação. A questão da maternidade e os valores morais são confrontados, diante de situações de extrema pobreza. O texto conta a situação:

> Vizinha 1: Dei mesmo. Dei José, dei Antonio, dei Maria, dei, darei e dou quantos viessem. É só abrir o olho. Não posso criar. É feito gato, não tem mistério. É feito cachorro de rua. Sabe, rato de esgoto? Ô, moço, quem cria, hum? É fácil pimenta no cu dos outros. Aí vem madame dizê: "Arranja um trabalho". Arranje você. Me dê um trabalho. Agora num sei lê, num sei escrevê, não sei fazer conta. Desamor a gente conta, né? Antonio, José, Maria, Isabel… Eu dou nome assim que é para não me perder a conta. Que mais, hein? Josué, Evandro… Agora, chama como quiser, filho depois ganha vida importante.
> Vizinha 2: Parece que um até virou doutor, num sei de que.
> Vizinha 1: Tô pouco me lixando. Agora, dizer que dá peso no peito? A consciência lá chumbada? Que nada, não tem essa. [olha para o público] Vem você morar aqui nesse buraco. Vem você botar jeito no mundo. Vem você repartir o seu quarto, hã? Nunca. Esse olho aqui é irmão desse.[124]

[123] Entre eles, Mário Pazini, cofundador do Grupo Clariô e diretor do *Hospital da gente*. Marinho acabou falecendo precocemente em 2014, vítima de câncer. Foi um ativista cultural importante de Taboão da Serra, que deixou grande legado para o Grupo Clariô e para as/os/us artistas periféricos que vieram depois.

[124] Transcrição realizada por mim de trecho da peça *Hospital da gente*, disponibilizada em vídeo em 2020.

E quem vai julgar? E a madame a que se refere a Vizinha 1, provavelmente uma mulher branca, cuidaria dos filhos em circunstância similar? Essas perguntas não ditas pelas artistas ficam ecoando na consciência do público, pois a cena mostra a hipocrisia que há quando são usados os mesmos parâmetros morais, os mesmos significados de maternidade em contextos extremamente diferentes. A cena também mostra a falta de oportunidade de escolha dessa mulher, para quem não há outra alternativa, se não doar seus filhos. Vemos ainda a esperteza dela, sabendo que quem aponta o dedo não está nem um pouco interessado/a/e em se esforçar para mudar as coisas.

Em outro espetáculo do grupo, *Severina - da Morte à Vida*, há em cena Severino, personagem ficcional de João Cabral de Melo Neto, e Severina, personagem criada pelo grupo, uma mulher que não diz nada, mas que não se encaixa neste sistema-mundo (Costa, 2022, p.293). É dessa mulher negra que surge a possibilidade de um futuro. Naloana Lima Costa, atriz que representa Severina, comenta:

> Severino, na peça, diferente do poema de Cabral, não procura vida, pois a dramaturgia do grupo foi criada a partir da morte psicológica do Severino de Cabral, em que ele reconhece ser um morto-vivo que, com seu frágil corpo, chega ao cemitério antes mesmo do seu próprio enterro. Fracassado, pensa no suicídio. Não se mata, mas vive uma vida dentro de um sistema que está morto. A partir deste contexto nasce a necessidade de se criar a personagem Severina, sendo ela a força motriz que busca a morte (do sistema) que trará vida (Costa, 2022, p. 293).

A peça, segundo as artistas do grupo, insere-se em uma visão futura , assim como explicam as Capulanas sobre *Ialodês*. Para Naloana Costa, a versão dos e das artistas do Clariô carrega a “[...] utopia do fim do capitalismo, a quebra do patriarcado e o renascimento da humanização em equilíbrio com a natureza” (Costa, 2022, p.293).

Ambas as figuras, Severina e Severino, andarilham por esse mundo, onde tudo é privatizado e nada pertence a eles. Não podem sentar; não podem parar; então, caminham, caminham… Nesse percurso, encontram suas raízes ancestrais, que os fortalecem e os colocam em uma missão de vida.

Figura 42 - Severina

Atriz Naloana Lima Costa em cena no espetáculo *Severina - da Morte à Vida*
Fonte: Portale (2019).

Após outras situações na história da peça, algo inusitado ocorre no final. Severina, que até então não havia dito uma palavra sequer, rompe com o silêncio e diz, em alto e bom som: “Não!”. É uma negativa que ressoa: não a tudo o que é morte. Não a tudo que violenta sua existência. Não a tudo que a desumaniza. Ela joga para o alto a terra do chão e continua: “O sangue do Povo regou essa terra/ O suor do povo nutriu essa terra. A carne do povo adubou esta terra/ E a história do povo semeará esta terra, mas antes é preciso parar e rezar” (Costa, 2022, p.295). Ao se conectar com as forças da natureza, Severina faz chover no sertão. A peça finaliza com Severina cantando com o público, “Pra curar cicatriz, é preciso raiz” (Costa, 2022, p.295).

Esse espetáculo foi recentemente apresentado no Espaço Clariô, em maio de 2022, na sede do grupo. Aliás, é importante dizer que todos os coletivos citados nesta seção mantêm (ou mantiveram) sedes para realização de suas atividades. Isso não só proporcionou a eles maior autonomia de atuação mas também acarretou um enorme esforço para manterem os espaços em pé.

Outra característica comum entre esses grupos é a preocupação com a formação, tanto interna (para as/os/us integrantes do grupo) quanto do público (com o compartilhamento de formação com todo o território de atuação)[125]. Essa

[125] “Desde a constituição do grupo em 2007, incluímos, em nossos projetos, atividades de formação, conduzidas por diversos intelectuais e especialistas, com o objetivo de proporcionar uma formação ampla de história, artes negras e técnicas artísticas da diáspora negra. O processo envolve também formações abertas com participações de outros coletivos de artes e da comunidade do entorno do local em que as atividades se desenrolam. O nome escolhido para essas formações foi ONNIM – “Quem não sabe pode saber aprendendo” - referência a um símbolo Adinkra. Nesses cursos, oficinas

perspectiva se expande também para os outros grupos, em um intercâmbio entre os grupos da periferia, em que uma pessoa dirige o espetáculo de outro grupo; ou uma musicista cede uma música; ou uma atriz ministra uma oficina, ensinando alguma técnica; ou um grupo disponibiliza o espaço da sede para que outros coletivos possam ensaiar, além de muitas outras trocas. Cria-se, desse jeito, uma rede comunitária[126] ou mesmo um aquilombamento.

Em relação à pesquisa dos espetáculos, no que diz respeito à criação, observamos ainda uma encruzilhada de saberes. Elisa Belém, pesquisadora de teatro decolonial, pergunta em *Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena?* (2016a), exatamente sobre isso. Dentre as conclusões a que chega, ela percebe uma mudança significativa, justamente, na formação das artistas e na preparação para a cena. A autora resume:

> "[...] modos de preparação para o ator a partir de práticas de dança, da capoeira, das religiões de matriz africana ou ameríndia e das festas brasileiras. As relações étnico-raciais, de opção religiosa, de sexualidade e de gênero também têm sido abordadas em diversas encenações " (Belém, 2016a, p.102).

Notamos essa encruzilhada na maioria dos exemplos aqui citados. Essa característica e o posicionamento político dos coletivos, em uma busca por resgatar elementos da cultura popular brasileira, afro-indígena por excelência[127], implicam a construção de poéticas nas quais estão incluídos o uso do espaço cênico mais próximo do espectador/a/e, além da invenção, nas palavras de Elisa Belém, de múltiplos "[...] elementos de visualidade e plasticidade (imagem e materiais expressivos), sonoridade e corporeidade (ação e movimento, imagem, palavra e som)" (Belém, 2016b, 126).

Outro aspecto que gostaria de abordar são os limites éticos dos sistemas de representação teatral e o significado da representatividade na cena, algo que será mais explorado na próxima seção. Quando se fala em teatro interseccional com viés

---

e formações abertas, os temas giram em torno das questões étnico-raciais, sociais e de gênero" (Paixão, 2021, p. 79).

[126] Na filosofia africana, há uma expressão que diz "Eu sou, porque nós somos", conhecida como Ubuntu. Essa filosofia foi amplamente desenvolvida e difundida pelo filósofo sul-africano Mogobe Bernard Ramose. Há uma enorme relação entre essa filosofia e a atuação dos grupos periféricos.

[127] Nesse sentido, outras tantas manifestações teatrais e performáticas poderiam ser incorporadas em uma perspectiva interseccional decolonial - o Congado; algumas manifestações carnavalescas, o Cavalo Marinho, literatura de cordel (Belém, 2016, p.129), mas escolhi me concentrar no teatro urbano paulistano, que se nutre de bases semelhantes.

decolonial, talvez possam vir à mente peças criadas a partir da autobiografia dos/das/des próprios artistas; o que é algo observável em muitos espetáculos. Entretanto, nas peças citadas aqui, isso não acontece totalmente. Embora todos os espetáculos considerem as experiências das artistas que reverberam na cena, a vida delas não está ali "em primeira pessoa". Em outras palavras, tratar de temas sociais de forma crítica, que considera as subjetividades e os marcadores da diferença, não significa necessariamente falar apenas de si ou mesmo falar diretamente de sua vida pessoal.

É possível, então, representar, no teatro, outro grupo social diferente do qual faço parte? Quais formatos teatrais favorecem uma poética crítica, sem que com isso oculte os/as/us artistas envolvidos na criação?

4.3

# IMPASSES DA **INTERSECCIONALIDADE DIANTE DA BRANQUITUDE E DA CISGENERIDADE EM** TRÊS ESPETÁCULOS TEATRAIS

*Entrevista com Stela do Patrocínio, Luís Antônio - Gabriela e Branco: O cheiro do lírio e do formol*

O ano de 2015 marcou um grande debate acerca dos limites da representação. A instalação *performativa Exhibit B* do diretor sul-africano, branco, Brett Bailey, convidada a integrar a Mostra Internacional de Teatro (MIT), realizada em São Paulo - SP, propunha colocar em cena pessoas negras em situação de cárcere ou de tortura, no intuito de criticar o colonialismo europeu. Antes mesmo da peça ser apresentada, uma forte recepção negativa à proposta alastrou-se e a MIT acabou cancelando a atração. Parte do movimento negro alegava que a obra reforçava o imaginário da figura do negro associado à escravidão, à dor e à violência, mas que o momento era de construir narrativas que valorizassem os legados africanos e afro-brasileiros, seja nas ciências, nas tecnologias, nas artes.[128].

Foi um ano que também suscitou forte questionamento acerca do "lugar de fala" e da apropriação cultural em montagens teatrais. No espetáculo *A mulher do trem,* uma comédia ambientada no Rio de Janeiro, da década de 1940, da Cia Os Fofos Encenam, a personagem da empregada doméstica negra era interpretada por um ator com o rosto pintado de preto. O público logo apontou que era uma prática de *black face* e considerou a Cia racista; já o grupo justificava que pintar o rosto de preto era uma tradição da máscara circense. Embora seja de fato, se adentrarmos mais profundamente a questão, é possível verificar como essas práticas foram trazidas para o ambiente teatral, suprimindo a sua origem.

A poeta, ensaísta, dramaturga e professora doutora Leda Maria Martins, questionada sobre o episódio, comentou que a tradição da máscara preta se refere aos shows de menestréis, criados há mais de dois séculos por pessoas negras. Nas suas palavras:

> [...] eram negros das fazendas dos Estados Unidos que pintavam o rosto para fazerem determinados personagens; então, o preto se pintava de preto para fazerem os personagens pretos, ele não usa a cor da própria pele. Lá nos Estados Unidos essa é uma forma teatral que cria um gênero teatral, o preto pintar a cara de preto para fazer papel de preto e de branco para fazer papel de branco; é uma tradição belíssima e cômica por excelência. Aí no final do século 19, atores brancos se apropriam dessa forma teatral e a levaram para os palcos da grande cidade. E aí os grandes comerciantes brancos foram se apropriando da tradição e pintavam sua face de preto para fazer papel de preto. E aí os pretos sem espaço viram apenas uma caricatura. Mas essa tradição é negra, de dentro da comunidade negra, de satirizar, usar o outro, tanto o outro branco quanto o outro

[128] Esse ponto de vista é expresso também por Leda Maria Martins na entrevista para a Revista Legítima Defesa, nº2, 2016, p. 90-97.

> preto. Nesse caso do *Black Face* [do espetáculo *A mulher do trem]* pode ter muitas questões, a questão apenas do escárnio racial, mas e se quisermos retomar essa tradição nossa? Nós conhecemos e sabemos muito pouco da nossa tradição, é claro que nós somos feitos também da tradição branca, mas às vezes queremos ser ocidentais demais, às vezes menosprezamos as nossas tradições. O que fico pensando é o seguinte: ou nós reduzimos a questão do racismo a esses momentos de peleja ou nós aproveitamos para discutir várias coisas, inclusive formas teatrais negras que nós sequer sabemos que existem" (Martins, 2016, p.97).

Na fala de Leda Maria Martins, podemos perceber duas interpretações para o mesmo episódio. A primeira, de que é necessário interpelar artistas que se apropriam de práticas negras sem problematizar seus significados, caindo - por vezes - em caricaturas do "outro". A segunda, de que também é fundamental aprofundar e expandir o olhar para os inúmeros legados negros apagados (como a máscara na tradição circense e a linguagem da sátira). Para que não haja esse apagamento, é fundamental pesquisar, estudar e reconhecer esses saberes ancestrais.

# "LUGAR DE FALA"

A escritora e filósofa Djamila Ribeiro (2019), com base em diversas autoras, define o "lugar de fala" como a localização social de quem profere um discurso ou um ponto de vista. Por isso, as pessoas possuiriam "lugares de fala", pois todas têm localização social, desmistificando a ideia de ponto de vista neutro ou universal. A filósofa panamenha Linda Martín Alcoff aponta, no entanto, que o entendimento do "lugar de fala" surgiu a partir do reconhecimento de que existe um problema intrínseco ao ato de "falar pelo outro", como resumem os pesquisadores Stephan Baumgärtel e Jucca Rodrigues:

> [O] reconhecimento [de Linda Alcoff] emerge sob dois aspectos. O primeiro implica que o lugar de onde se fala afeta o significado e a verdade do que se fala e, portanto, não se pode assumir a ninguém a capacidade de transcender esse lugar. O segundo considera certos lugares privilegiados de fala como discursivamente perniciosos, pois a prática de pessoas privilegiadas falando por ou em benefício dos menos privilegiados tem resultado de fato (em muitos casos) no aumento ou no reforço da opressão do grupo em nome do qual se fala (Alcoff apud Baumgärtel; Rodrigues, 2017, p.355).

Figuras 43 e 44 - Djamila Ribeiro e Linda Alcoff

Fonte: Gauchazh.clicrbs.com.br (2022).

Nos anos seguintes a esses espetáculos, a reivindicação por representatividade nas produções artísticas também aqueceu novas discussões. Em 2017, a peça *Entrevista com Stela do Patrocínio*, dirigida por Georgette Fadel e Lincoln Antonio (que também integravam o elenco, ao lado de Juliana Amaral), retornou aos palcos, após doze anos de sua criação. O espetáculo remonta à trajetória de vida e à criação de Stela do Patrocínio[129] (1941-1997), mulher negra e pobre que foi abandonada em um hospital psiquiátrico de Jacarepaguá - RJ, onde viveu por trinta anos. Sua fala sagaz e eloquente chamou a atenção das funcionárias do hospital, e parte dessas falas foi gravada por elas. Posteriormente à morte de Stela, a filósofa e poetisa Viviane Mosé publica *Reino dos Bichos e dos Animais É o Meu Nome* (2001), com as transcrições das gravações. O livro foi a base para a montagem teatral de Georgette Fadel e Lincoln Antônio, que estreou em 2005.

[129] Recentemente, na pesquisa de Anna Zacharias (2020), descobriu-se que a grafia correta do nome de Stella do Patrocínio é com dois “l”, a partir do RG original da poetisa.

Figura 45 - *Entrevista com Stela do Patrocínio*

Fotografia de Daniel Kersys. Atrizes em cena Georgette Fadel (com roupa branca) e Juliana Amaral (com roupa preta)
Revista Fórum (2017).

Na versão paulistana[130], Georgette Fadel representa Stela do Patrocínio, declamando os poemas e falas da autora; Juliana Amaral apresenta-se como a entrevistadora de Stella, e Lincoln Antonio, ao piano, compõe a atmosfera sonora da peça.

Segundo a escritora e dramaturga Paloma Franca Amorim, que escreveu uma crítica do espetáculo à época, Fadel constrói, em cena, uma trajetória épica, conforme resume, ”[...] do ponto de vista estético, jamais encarna Stela, e sim apresenta de forma distanciada suas experiências reflexivas e especulativas sobre o mundo” (Amorim, 2017, s.d.), ou seja, a atriz procura mostrar Stela ao público em sua expressividade, sem que com isso associe a personagem à sua própria figura.

Parece-nos que Amorim, ao nomear o épico, se refere à enunciação épica, na recusa à identificação dramática. Na perspectiva mais específica do épico dialético, que tem no teatrólogo alemão Bertolt Brecht seu maior expoente, as personagens são oriundas de um processo histórico e não de um universo cujas verdades são naturais e imutáveis. Por isso, as personagens devem ser “[...] representadas e não interpretadas pelas(os) atrizes(atores) que nunca deixam de ser atrizes(atores) no instante da peça” (Biffon, 2018, p.72). Assim, a estética épica dá condições de construir um fazer teatral crítico e atento à sua época.

---

[130] É possível assistir a trechos do espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio* no Canal do YouTube do músico Lincoln Antonio, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TnWWNnqmyxQ.

Por outro lado, quando a peça foi reapresentada, em 2017, recebeu duras críticas de pessoas do público, que viam, no encenar, uma apropriação cultural das artistas, por ser uma artista branca representando uma figura histórica negra. Em uma das apresentações, na Biblioteca Mário de Andrade, a peça chegou a ser interrompida pela manifestação contestatória de parte da plateia. O gesto de Fadel foi abrir um fórum de conversa com os e as espectadores e ouvir seus pontos de vista, principalmente, das pessoas negras.

Essa experiência fez a atriz e os artistas envolvidos refletirem sobre a montagem. A atriz chegou a escrever um texto, publicado em suas redes sociais, em que ela reconhece o contexto histórico e social e dá razão para o público negro, que não via nela a representatividade justa à Stela do Patrocínio. Nas palavras da atriz:

> Estou menos preocupada com a minha arte e mais preocupada em ouvir e respeitar a imensa voz que não quer ser representada por uma voz opressora seja ela da artista legalzona ou da madre Tereza de Calcutá. Entendo o momento histórico. Entendo esse "veto". Sinto sua legitimidade no meu coração. Se eu parar de fazer esse espetáculo não será pelo acontecimento de ontem que só me fez crescer. Mas por achar melhor diante da luta, por querer muito ver e ouvir uma atriz negra contando e cantando essa história que é sim, mais sua que minha (Fadel apud Bittencourt, 2017, n.p.).

Depois da temporada, a peça não foi mais apresentada, mas as e os artistas continuaram contribuindo em projetos sobre Stela do Patrocínio, agora de outro modo. Em 2020, com a orientação de Georgette Fadel e trilha sonora de Lincoln Antonio, estreou o experimento cênico *Stelas Pretas – Claridade e Luz,* com a interpretação e dramaturgia das atrizes negras Mawusi Tulani e Nilcéia Vicente.

Em 2018, algo semelhante aconteceu com a nova temporada de circulação da peça *Luis Antonio-Gabriela,* da Companhia Mungunzá de Teatro[131]. O espetáculo, com estreia em 2011, teve grande repercussão de crítica e venceu prêmios como o da Associação Paulista de Críticos de Arte, na categoria Melhor Espetáculo do Ano. A peça retrata as memórias de infância do diretor Nelson Baskerville, em torno da convivência com sua irmã, Gabriela, que foge para a Espanha para viver seu gênero como travesti sem os impedimentos familiares.

---

[131]No documentário *GABRIELA, Luis Antonio* | *DESMONTAGEM* (2023) da Cia Mungunzá é abordado o processo de montagem da peça *Luis Antonio-Gabriela,* com trechos do espetáculo, e o diálogo com o Movimento Nacional de Artistas Trans, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ymq9DYmP3tc&t=8s .

Coube ao ator Marcos Felipe representar Luis Antonio (nome de registro da irmã de Baskerville) e Gabriela (nome escolhido pela irmã de Baskerville). A montagem também se ancorava na perspectiva épica, com distanciamento da/do artista com a/o personagem, assim como em *Entrevista com Stela do Patrocínio*. Em relação à construção de gênero na peça, algumas personagens eram representadas sem corresponderem fielmente ao gênero da artista, por exemplo: o papel de Nelson Baskerville criança (um menino) era representado pela atriz Verônica Gentilin (uma mulher cisgênero), além da anteriormente citada personagem travesti Gabriela, que era representada por Marcos Felipe, um homem cisgênero. Trata-se, portanto, de uma peça cuja preocupação não era corroborar com a perspectiva hegemônica dos papéis de gênero, mas em expor os fragmentos históricos das memórias de Baskerville sem ilusionismo ou linearidade narrativa. Contudo, a história gira em torno de uma mulher transgênero, sem que houvesse uma artista assim identificada, nem no palco, nem na equipe (direção, dramaturgia, técnica de luz, produção etc).

Ao circular novamente com a peça, em 2018, o grupo foi tensionado pelo Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART), que apontou ser esta uma produção trans *fake*, portanto, transfóbica. No ano anterior, o MONART havia lançado o *Manifesto REPRESENTATIVIDADE TRANS, JÁ. Diga NÃO ao TRANS FAKE* (2017), contextualizando o histórico das exclusões das travestis, transgêneros e transexuais nas produções artísticas, no qual reivindicava, entre outras coisas, que apenas pessoas trans deveriam fazer papéis de personagens trans. O Manifesto, o qual reproduzo um trecho, é elucidativo e contundente:

> [...] vimos por meio deste manifesto buscar pela representatividade e por oportunidades de emprego por meio da redistribuição da produção artística na TV, no teatro e no cinema. [...] Há séculos atrás, só homens cisgêneros podiam atuar no teatro, sendo assim, os papéis femininos eram representados por eles através do uso de máscaras e vestimentas “femininas”. Somente a partir do século XVII, mulheres cisgêneras passaram a dividir o palco e poder estar em cena. Mais tarde atrizes e atores negros começaram a questionar porque personagens negros eram interpretados por artistas brancos satirizando-os, pintando suas caras para representá-los - o conhecido *Black Face*. Nós nos perguntamos: Por que temos que aceitar que atores e atrizes cisgêneros interpretem personagens Trans? Por que não chamam artistas Trans para interpretar um personagem Trans? Por que não convidam artistas Trans também para escrever/produzir/trabalhar/ colaborar/participar dessa história/estória, produção, grupos e coletivos artísticos/ Sets/camarins/estúdios? (MONART, 2017, n.p.).

A artista Renata Carvalho, fundadora do MONART, conversou com a Cia Mungunzá e solicitou a alteração deste aspecto da montagem. A crítica não foi bem acolhida pela Cia Mungunzá em um primeiro momento, mas posteriormente o coletivo optou por convidar uma artista travesti para integrar o espetáculo (e também a Cia.). Fabia Mirassos, atriz transgênero, passa, então, a dividir o papel protagonista com Marcos Felipe, tornando-se Gabriela quando a personagem assume a transição de gênero.

A mudança de postura do grupo pode ser observada nas palavras do ator Marcos Felipe:

> A peça foi pioneira por abordar o assunto [sobre a transgeneridade], e foi um dos alvos de críticas da MONART. Ficamos na defensiva *a priori*, por entender que o espetáculo tinha ajudado de forma indireta, fazendo muitas pessoas reverem seus preconceitos. Porém, temos o compromisso, como companhia, de fazermos um teatro vivo e em diálogo com a sociedade. Não poderíamos ignorar essa pauta. Percebemos que representatividade é importante, sim (Felipe apud Valle, 2018, n.p.).

Figura 46 - *Luis Antonio-Gabriela*

Ator Marcos Felipe, agachado, ajuda a atriz Fabia Mirassos a calçar a sandália em ensaio.
Fonte: Facebook (2018).

Assim como a sociedade se modifica, as encenações teatrais também vêm acompanhando essa transformação, mesmo que - quase sempre - impulsionada

pelo tensionamento dos grupos minoritários[132]. Um teatro poroso às mudanças sociais é um teatro que incorpora mais facilmente a interseccionalidade.

Os dois espetáculos citados até aqui são compostos, predominantemente, por pessoas brancas e cisgêneros. Embora "naturalizada" no contexto amplo do teatro brasileiro, a branquitude funcionaria como uma ideologia operante a ser “posta à mesa" nesta discussão. Foi exatamente essa temática que exploraram os criadores de *Branco: o cheiro do lírio e do formol*, do Grupo Teatro de Arruar e artistas independentes, que estreou em 2017, na Mostra Internacional de Teatro (MIT).

Figura 47- *Branco: o cheiro do lírio e do formol*

Fotografia de André Cherri. Atores Clayton Mariano, André Capuano e Janaina Leite em cena.
Fonte: Mitsp (2017).

O cheiro de formol impregnado na cena indica que algo está morto ou precisa morrer. Na peça, os procedimentos do processo são expostos e reconhecidos pelos artistas em cena. Versões inacabadas, mudanças de pontos de vista e fracassos vivenciados na criação dão o tom da montagem. Na camada ficcional do espetáculo, o grupo de artistas procura investigar a construção do “ser branco”, por meio do retrato de um núcleo familiar, com seus diálogos esvaziados e obsessões. Conforme a sinopse da peça:

> Uma família de classe média, formada por um pai, um filho e uma tia, vive um cotidiano comum, até que alguns acontecimentos externos forçam essas pessoas a terem que lidar com o que existe do lado de fora da casa. A montagem procura jogar um olhar crítico do branco

[132] Por grupos minoritários, entendem-se grupos que têm minoria de direito e de privilégio social (não especificamente a grupos com quantidade menor de pessoas).

> sobre si mesmo, desconstruindo-se enquanto reprodutor do racismo naturalizado e estrutural. O espetáculo revela três camadas complementares: o depoimento de um narrador, que busca dar conta do próprio processo de criação da peça; uma situação de uma família em estado de suspensão; e ainda fragmentos de textos anteriores, escritos no mesmo processo, mas que por algum motivo não puderam vir à cena. O espaço cenográfico é formado por elementos pertencentes ao universo privado, mas sem uma unidade que gere a sensação de um lar[133] (2017).

A abordagem de *Branco* recebeu muitos comentários críticos e alimentou discussões[134]. Segundo o pesquisador teatral e ator Conrado Dess (2017) a ausência de pessoas negras na peça é um grande problema, embora o público seja informado que artistas negros e negras foram convidados a dialogar com o grupo durante o processo, na função de provocadores artísticos. Dess (2017) entende ser impossível analisar a branquitude sem a negritude e explica quais os significados dessa ausência:

> Em *Branco*, explicita-se a incapacidade de dar espaço ao outro, negro, e justifica-se essa opção como uma possibilidade de presença. A partir do momento, porém, em que a impossibilidade de presentificar o outro se instaura, o que precipita pode não ser uma presença pela ausência, mas a reprodução de um sistema historicamente excludente (Dess, 2017, p.403).

Boa parte das análises publicadas[135] chega à conclusão que fazer um espetáculo para afirmar que todas as pessoas brancas são racistas seria insuficiente (Prado, 2017; Romagnolli, 2017; Rolim, 2017). Outras críticas sublinham que o teor psicológico e psicanalítico, empregado na obra, demarca o ponto de vista singular de uma elite branca e heterossexual (Prado, 2017). Há críticas contundentes, que questionam o emprego de recursos públicos na realização da peça, escolhida para estrear em um Festival renomado como o MIT, privilegiando este espetáculo (e o discurso desses artistas) em detrimento de outros, que poderiam ser apresentados com maior efetividade (*Id.;*, 2017). Não faltaram críticas mais entusiasmadas (Ramos, 2017; Menezes, 2017; Schenker, 2017), destacando a coragem dos artistas

---

[133] Sinopse extraída do site da Mostra Internacional de Teatro (MIT), disponível em: https://mitsp.org/2017/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/ .

[134] Também um dossiê temático em uma das revistas científicas de teatro de maior prestígio no meio acadêmico, a Revista Sala Preta**,** da Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/10389.

[135] Como não assisti na íntegra ao espetáculo em questão, optei por expressar algumas das críticas da época. Todas as críticas compartilhadas neste parágrafo podem ser lidas na íntegra em: https://centrocultural.sp.gov.br/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/

em lançarem-se ao risco, enfrentando esse tema inédito no teatro brasileiro. Realmente, a escolha do tema é única: não foram encontrados outros espetáculos anteriores que abordem a branquitude do ponto de vista da pessoa branca.

Os argumentos dos artistas criadores da peça *Branco*, tanto sobre o processo criativo, quanto sobre a reverberação negativa da peça, trazem mais informações sobre o debate que sucedeu à estreia. Para o grupo, a intenção não era trazer a branquitude de forma reiterativa, mas dissecar o branco, expondo a branquitude. O dramaturgo e codiretor da peça, Alexandre Dal Farra, afirma o intuito de destruição proposto no espetáculo, reconhecendo o papel de testemunha do público. Ele exprime sua opinião:

> [...] em *Branco*, o nosso desejo e, penso eu, o que efetivamente conseguimos com a peça, era um caminho de autodestruição daquilo que, em nós, é opressor, nunca entramos em discussões acerca do que a peça queria ou não dizer, ou do que seria lido da peça. Porque nunca interessou a forma como a peça seria lida. Só se preocupa com a forma como algo será lido aquele que quer “passar algo” por meio da peça – aquele que se utiliza da peça como um meio para determinados fins. Nós não queríamos, todavia, “passar” nada com a peça. Nós queríamos aniquilar coisas. E no caso da aniquilação, ela não precisa ser transmitida ou explicada e não se dirige a algo externo a ela própria. Ao contrário, ela simplesmente se dá. O público é testemunha e, evidentemente, pode inclusive não querer vê-la (Martins, 2017, p.320-321).

A afirmativa soa estranha, uma vez que mesmo a derrisão pretendida estava "vestida" na forma de um espetáculo, o que sempre provocará processos de simbolização e comunicação e, portanto, significará algo e projetará um público.

Em defesa do que foi realizado em cena, a atriz e codiretora da peça, Janaína Leite, explica que o processo de criação estava interessado mais na abjeção do branco do que na branquitude como sujeito, ou mesmo objeto de análise. Para ela, “A abjeção aqui é tomada em sua dimensão de ‘crise narcísica’, como definiu sua mais importante pensadora, Julia Kristeva. Território ameaçador, terrificante, onde o sujeito ameaça se dissolver” (Leite, 2017, p.339).

Tratar o branco em termos de abjeção e destruição pode trazer elementos interessantes para se pensar a branquitude como projeto abominável. Contudo, a montagem explicitava a impotência dos brancos em deixarem de ser racistas, como se o racismo (e a relação racista) fosse intransponível. Se defendemos a destruição

pela destruição, colocamos em cena, novamente, o protagonismo branco, o que não comenta o narcisismo, mas explicita um ato narcísico dos e das artistas responsáveis pelo espetáculo. Concordamos com a análise do pesquisador teatral Ferdinando Martins Crepalde (2018), que diz ser necessário encararmos “[...] a dificuldade de desarmar os mecanismos de dominação e estabelecer diálogos realmente emancipatórios” (Crepalde, 2018, p.418). Nesse sentido, abrir mão dos privilégios estabelecidos, como o de ter visibilidade em uma Mostra renomada, seria uma ação bem interessante para travar diálogos emancipatórios.

Sem querer reduzir as questões suscitadas, ou mesmo esgotar o assunto, as três peças e as "crises" que deflagram deixam notório o quanto toda criação artística insere-se em seu tempo histórico e contexto social, estando passível de recepções distintas, a depender do que se modifica nesse tempo-espaço. Se em 2005 não havia consternação da grande maioria do público diante do fato de uma atriz branca representar uma personagem negra, em 2017 isso já não se sustentou mais. final da primeira década do século XXI, o entendimento sobre “lugar de fala” modificou-se socialmente e os movimentos sociais passaram a reivindicar reparação histórica, seja por viés simbólico, seja material. Aliás, nada em terra afro-pindorâmica transformou-se sem a luta das minorias por reparação[136], nem aqui, nem em lugar nenhum! Replicamos o argumento de Ferdinando Crepalde, que complementa:

> Não por acaso, essas situações coincidem com um momento de expansão do teatro negro no Brasil, haja vista a consagração de grupos como Coletivo Negro, Capulanas e Os Crespos. Soma-se a isso o crescente número de alunos negros nas escolas de teatro [...]. Essa expansão, ainda que incipiente, tem fortalecido o protagonismo negro no campo teatral (Crepalde, 2017, p. 418).

Também foi possível compreender que, quando uma pessoa tem a mesma localização social da personagem representada, isso significa que ambas compartilham experiências semelhantes e, portanto, têm mais legitimidade em falar em nome da outra[137]. Isso, inclusive, possibilita o entendimento da obra de forma mais aprofundada. Por exemplo, em *Luis Antonio-Gabriela,* quando a irmã de Nelson

---

[136] Como vimos na seção 3.2.

[137] Embora cada caso deva sempre ser considerado separadamente, pois, diante da heterogeneidade de experiência e pensamento dos indivíduos, nem todas as pessoas representam um grupo social. Veja o exemplo do vereador de São Paulo, Fernando Holiday, negro e gay, pertencente a um partido político conservador (Partido Liberal - PL), defensor pautas da extrema direita.

Baskerville, Ana Maria, assiste novamente a peça, agora com a atuação da atriz travesti Fabia Mirassos, percebe a crueldade do trecho proferido pela personagem que a representava (da Ana Maria), ao referir-se à irmã, Gabriela, como “grotesca”. O texto direcionado para a personagem Gabriela, quando passou a ser representada pela nova intérprete, atingiu um sentido tão violento, que Ana Maria pediu para o grupo retirá-lo[138]. Algo semelhante pode se dar em *Entrevista com Stela do Patrocínio,* quando mulheres negras se veem “representadas” em cena por atrizes negras (como Mawusi Tulani e Nilcéia Vicente) e, a partir disso, constroem novos imaginários sobre si, como ver a potência das atrizes negras, para citar outro exemplo.

Um indivíduo representar personagens que se identifiquem ao mesmo grupo do qual ele faz parte evitaria, ainda, certas caricaturas e apropriações culturais por grupos diferentes. Mas verificamos que isso se aplica apenas aos grupos minoritários e não aos grupos majoritários. É o que exemplifica *Branco*, em que a opção de artistas brancos de representarem sua "coletividade", ainda que fosse por derrisão, mostrou-se um gesto vaidoso.

Outro ponto intrínseco aos espetáculos já citados, didaticamente descrito no *Manifesto da MONART* (2017), está relacionado às condições materiais, reverberando na distribuição de renda e na criação de empregos. Quando grupos sociais minoritários têm a oportunidade de participar das produções artísticas (nas mais diversas funções), pode-se exercitar, na prática, essa reparação histórica, quebrando ciclos de exclusão. Também, quando festivais, mostras de teatro, editais de fomento artístico e, instituições culturais realizam ações afirmativas, abrem caminhos concretos para que mais grupos sociais desenvolvam um trabalho teatral de cunho pluriversal[139], além de distribuírem renda para essas pessoas.

Com essas constatações, não queremos afirmar que, no teatro, as pessoas não possam representar figuras distintas de si mesmas, mas a forma dessa representação, o “como” está constituída, é um ponto crucial a ser considerado nessa discussão[140]. No balanço das três peças aqui comentadas, percebemos que

---

[138] Essa informação foi contada pela atriz Sandra Modesto, no documentário *GABRIELA, Luis Antonio | DESMONTAGEM (2023).*

[139] A pluriversalidade, segundo o professor doutor Renato Noguera, “[...] é o reconhecimento de que todas as perspectivas devem ser válidas; apontando como equívoco o privilégio de um ponto de vista” (Noguera, 2012, p.64). Sua definição é fundamentada no filósofo sul-africano Mogobe Ramose.

[140] O exemplo prático realizado por mim, descrito na seção 5.3, oferece mais elementos para esta conclusão.

até quando nos aproximamos de uma perspectiva mais épica, ou de uma abordagem dialética, na qual a cena é historicizada e mostrada como construção do seu tempo, o jogo representacional tradicional mostra-se insuficiente frente ao desejo de reparação histórica ecoado pela plateia. Talvez, quando as desigualdades entre os grupos sociais forem menos abissais, e quando o racismo, o sexismo, a lgbtfobia, o capacitismo e o etarismo deixarem de atingir índices tão alarmantes, a questão ética, envolvida em todos os fenômenos estéticos (e aqui, especificamente significativa), possa ser tratada de outra maneira.

5

# **EXPERIMENTANDO UMA PEDAGOGIA:** PRÁTICAS DE CRIAÇÃO E ENSAIO INSPIRADAS NA INTERSECCIONALIDADE

5.1

# O CONTEXTO DA PESQUISA: **O DESGOVERNO BOLSONARO, PANDEMIA E AS REVERBERAÇÕES NA CULTURA**

## Organização Mundial de Saúde declara pandemia do novo Coronavírus

# Ministério da Saúde confirma primeiro caso de coronavírus no Brasil

**BOLSONARO CHAMA CORONAVÍRUS DE GRIPEZINHA. "NÃO VAI ME MATAR"**

FLÁVIA SAID e CONGRESSO EM FOCO

Coronavírus intensifica xenofobia e racismo contra chineses

Allanis Bahr Menuci 7/jul/2020 Cidades Coronavírus Destaques Internacional 0

Terça, 07 Abril 2020 10:05

Quais os principais efeitos da pandemia na saúde mental?

# MPF denuncia 8 pessoas por fraudes e superfaturamento de mais de R$ 700 mil em hospital de campanha da Covid-19 no RJ

**Como higienizar alimentos, embalagens e sacolas em tempos de pandemia?**

# Parques e zoológicos de SP serão fechados em razão do Covid-19

A pandemia da COVID-19 gerou um retrocesso de mais de uma década nos níveis de participação no mercado de trabalho das mulheres na região

## Pandemia. Cinco grandes gigantes tecnológicos lucram mais 56% em 2021

Lançada por Trump e propagandeada por Bolsonaro, hidroxicloroquina está vetada em hospitais nos EUA

Covid é mais letal em bairros pobres de SP: 'desigualdade mata'

# CPI da Covid: executivo da Pfizer confirma que governo Bolsonaro ignorou ofertas de 70 milhões de doses de vacinas

Home › Brasil

## A escalada de acontecimentos que levou Manaus ao colapso

Como uma sucessão de omissões, erros de comunicação e de planejamento deixou um estado inteiro sem oxigênio para tratar seus pacientes

Queiroga diz que Doria faz 'palanque' após São Paulo vacinar primeira criança contra Covid-19 no Brasil

## 1 a cada 5 brasileiros vítimas da Covid-19 morreu em março de 2021

## Fome aumenta e moradores dormem ao relento na fila dos ossos no MT

REPORTAGEM

Fechar fronteiras por variante é discriminação, dizem escritores africanos

População em situação de rua cresce 31% em dois anos em SP

**Pandemia afeta o trabalho de artistas e prejudica suas fontes de renda**

Júlia Provenzi / 10 de junho de 2020

**Brasil ultrapassa a marca de 600 mil mortes por Covid-19**

# Mario Frias: um agente da censura com licença para canetar

*Ômicron representa o fim da pandemia de Covid ou será só mais uma variante?*

Bolsonaro fala em 'ditadura' na pandemia e cobra signatários de 'cartinha'

5.2

# NOTAS DE UM PROCESSO: **MÓDULO 1 DO PROJETO DE EXTENSÃO TEATRO INTERSECCIONAL– UNESP:**

Como gênero, raça, etnia, sexualidade, classe e território entram em cena?

No primeiro semestre de 2020, elaborei um projeto de extensão sob a supervisão da minha orientadora e o submeti à Pró-Reitoria de Extensão da Unesp. O projeto, intitulado *Teatro interseccional: como gênero, sexualidade, raça, etnia, classe e território entram em cena?* foi criado para estimular práticas de treinamento no Grupo de Pesquisa de Poéticas Atorais (grupo certificado pelo CNPq), do qual sou integrante, dando continuidade a outro projeto anterior, o Laboratório de Processos de Criação Atorais – LAPCA, que existiu de 2013 a 2017.

O LAPCA foi um modelo que inspirou a construção do projeto Teatro Interseccional, que também tinha por intuito criar pontes entre as fontes teóricas desta pesquisa, o fazer cênico e a ação pedagógica. A proposição de realização de um projeto de extensão também foi a maneira que encontrei de vivenciar o que eu lia, de transpor algumas teorias para prática cênica. Foi também um respiro da pesquisa solitária que eu havia realizado e que, por vezes, me deixava ensimesmada e dentro de uma "bolha de ideias" pouco concretas.

No primeiro módulo do projeto, escolhi o formato de curso, pois era a oportunidade de oferecer uma formação nem sempre contemplada nos currículos dos cursos de graduação da Unesp e também um modo de possibilitar a troca e a interação da universidade com a comunidade em geral, por artistas ou simpatizantes da arte teatral; uma oportunidade de dialogar com perfis e experiências diversificadas de pessoas.

Os desafios mais importantes seriam estudar as obras feministas interseccionais; construir metodologias de trabalho com atrizes e não atrizes; reinventar jogos teatrais a partir da teoria da interseccionalidade e da troca com a turma, e, por fim, direcionar a criação de um experimento cênico, a ser apresentado para público convidado.

Elaborei um plano de aulas de um curso presencial, que duraria quatro meses e aconteceria no Teatro de Cênicas do Instituto de Artes da Unesp - SP. Dividi a proposta em dois módulos. O primeiro, voltado para o estudo das autoras de referência do feminismo interseccional e a releitura e criação de jogos teatrais, a partir dos expedientes da interseccionalidade. No módulo 1, estava prevista ainda a participação de artistas convidadas, que compartilhariam seus modos de criação teatral, respondendo à provocação: "Como a interseccionalidade está presente na arte que eu faço?" O convite e a escolha dessas artistas se dariam pela diversidade poética e de pesquisas sobre políticas de identidade e pós-identidade. Já no

segundo módulo, ocorreria a criação de um experimento cênico coletivo, a partir das leituras e experimentações do módulo 1.

O projeto foi apresentado à Proex - Pró-reitoria de Extensão da Unesp, porém, uma vez aprovado, teve que passar por adequações, por conta da pandemia da Covid-19. Por causa das restrições sanitárias, o curso só aconteceria se fosse oferecido em modo remoto. Suprimi, então, quase toda a parte prática, deixando algumas breves experimentações, e foquei mais no estudo das feministas interseccionais. Parti das leituras que estava fazendo para o doutorado naquele momento, ainda que outras tantas possibilidades poderiam ter sido escolhidas. Audre Lorde, bell hooks, Gloria Anzaldúa, Lélia Gonzáles e Conceição Evaristo fundamentaram os oito encontros, cada um com duas horas de duração, realizados aos sábados.

Um primeiro aspecto relevante diz respeito ao público interessado em participar do curso. Fiz a divulgação por meio do site do Instituto de Artes da Unesp e das minhas redes sociais. Para efetivar a inscrição, a pessoa respondia a um questionário *on-line*, com perguntas e espaço para comentários e interlocução: nome; idade (maiores de 18 anos); fale um pouco de você; porque se interessou em fazer este curso de extensão; e-mail; dúvidas.

Trinta e sete pessoas inscreveram-se e, para minha surpresa, muitas delas eram residentes fora da cidade de São Paulo. Os questionários apresentaram inscritos da capital paulista (SP), de Londrina (PR), Brasília (DF), Belo Horizonte (MG), Presidente Prudente (SP) e Poá (SP). Também pude observar que havia um grupo bastante heterogêneo no aspecto da formação profissional (geógrafa, cantora, nutricionista, bailarina, atendente de telemarketing, professora, pedagoga, entre outros), embora a maioria fosse de estudantes de teatro, residentes em São Paulo.

Outro aspecto que destaco é que, na grande maioria das respostas, havia um entender "em tensionamento" das categorias de gênero, sexualidade, raça, etnia, e território, entre tantas outras que impactam a vida pessoal e a pesquisa artística de cada pessoa. Porém, em todos os relatos, era expresso o anseio por aprofundamentos teóricos em relação a esses cruzamentos.

O percurso da proposta está descrito nesta seção por meio do relato dos exercícios propostos e dos encontros com os coletivos teatrais parceiros; a base teórica sobre a perspectiva interseccional e as autoras aqui abordadas já foram

apreciadas no capítulo Contracolonização E Teorias A Partir Da Experiência Pessoal E Histórica, por isso não repetirei as mesmas discussões nesta seção.

No primeiro encontro, fiz um panorama do feminismo interseccional. Trouxe para o grupo a perspectiva de Kimberlé Crenshaw em *A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero* (1989) e apresentei brevemente as antecessoras dessa linha de pensamento: assim como fiz aqui, tracei um caminho entre Angela Davis, bell hooks, Audre Lorde, o Combahee River Collective, e Sojourner Truth. Fiz também paralelos com autoras brasileiras, tais como Lélia Gonzáles, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo.

Antes de tudo, porém, propus que nos apresentássemos livremente e, na sequência, realizamos um jogo de perguntas, inspirado no Jogo do Privilégio Branco[141], a fim de trazer já de início as questões de identidade e o que isso implicava na vida cotidiana. Na minha versão, se a resposta de alguém fosse afirmativa, essa pessoa deveria abrir a câmera, e se fosse negativa, sua câmera ficaria fechada. As perguntas foram:

> Você trabalha para pagar seu aluguel?
> Você já mudou de opinião para agradar alguém?
> Você já trocou de roupa para evitar algum tipo de assédio?
> Alguma pessoa já pediu para você mudar seu cabelo?
> Quando você ouve o termo étnico-racial acha que está relacionado às pessoas negras e indígenas?
> Você já cogitou não seguir uma profissão por pensar que não era condizente com sua realidade econômica?
> Você já omitiu sua religião, por receio de não o aceitarem?
> Você já participou de algum coletivo teatral que não teve continuidade?
> Você já teve sua integridade física, emocional abalada por você ser quem você é?
> Você já pensou/desejou viver em outro corpo?
> Você já viu pessoas “apertando o passo” quando o viram andando pela rua à noite?
> Algum namorado/namorado já teve receio de apresentar você para a família dele/dela/delu?
> Quando você entrou em uma loja já percebeu que estava sendo monitorado pelo segurança?
> Na infância, você já recebeu apelidos pelo seu modo de ser?
> Na adolescência, você já se culpou por se sentir atraído por alguém?

[141] Esse jogo foi desenvolvido pelo Instituto Identidades do Brasil (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MuOE3IJZoZU), a partir do texto publicado de Peggy Mcintosh, *Privilégio branco: desempacotando a mochila invisível* (1989).

Esse exercício inicial causou desconforto em algumas pessoas, e uma delas questionou se o curso seria uma sessão de terapia, incomodada com a exposição que o jogo proporcionou. Outras pessoas, no entanto, demonstraram se sentir incluídas ao se verem representadas em suas individualidades. Várias pessoas não quiseram comentar o exercício. Conversando com amigas negras, posteriormente, ouvi delas que “esse tipo de exercício não era bacana”, pois expunha mais as vulnerabilidades do que os privilégios das pessoas e, então, não cumpria o intuito crítico que se propunha. No entanto, entendo que esse exercício pode ter eficácia para grupos de pessoas que ainda têm pouco contato com políticas de identidade, pois é fácil de ser realizado e suscita uma conscientização instantânea acerca da experiência individual e também coletiva do grupo do qual faz parte.

No segundo encontro, apenas metade das pessoas compareceram: permaneceram 11 mulheres e dois homens. Minha impressão foi que não retornaram mais pessoas negras e as duas únicas pessoas trans. Digo impressão, pois, na inscrição, não perguntei sobre identidade, então, me baseio no que percebi quando as pessoas abriram as câmeras. Ainda me questiono sobre o motivo da desistência, se foi o jogo, a abordagem ou os imprevistos da vida mesmo.

Já no segundo encontro, tivemos a presença do Coletivo Abayomi Terreiro Afrofuturista, composto por Eliane Rocha, Breno Villas Boas e Thayany Muniz, artistas negras que pesquisam o teatro performático em afroperspectiva. Elas lançaram uma pergunta provocadora: “Onde nasceu o teatro?” A resposta unânime foi, “Grécia”. Rimos bastante dessa noção e, a partir dali, conversamos sobre como a perspectiva hegemônica branca eurocêntrica colocou como “verdade universal” a história de uma cultura em detrimento de outras. O grupo trouxe trechos de *O teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias*, do Zeca Ligiéro (2019) para lermos, buscando conduzir um novo olhar para a "origem."

Também foi compartilhada a perspectiva africana do mulherismo, observando como os valores civilizatórios africanos estruturam a criação teatral do Coletivo Abayomi. Segundo seus componentes, a pesquisa com esses fundamentos ainda é recente no Coletivo Abayomi, que reconhece ser algo que necessita ser estudado e experienciado a vida toda. Por isso, nos momentos de criação, vivenciam uma “encruzilhada de saberes”, como eles nomearam: conhecem e resgatam as culturas ancestrais, ao mesmo tempo em que ressignificam os saberes adquiridos na formação teatral universitária (quase sempre, informados por fontes

euro-ocidentais). As integrantes do Coletivo Abayomi fizeram faculdade na Universidade de Ouro Preto - Minas Gerais, assim como eu. Somos amigas desde a época da graduação.

# O QUE SÃO VALORES CIVILIZATÓRIOS AFRICANOS?

Segundo a educadora e pedagoga Azoilda Loretto da Trindade, “A África e seus descendentes imprimiram e imprimem no Brasil valores civilizatórios, ou seja, princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem num processo histórico, social e cultural.” (Trindade, 2013,p.132). Os aspectos que fundamentam os valores civilizatórios são a memória, a ancestralidade, a religiosidade, a oralidade, a musicalidade, a cooperação/comunitarismo, o axé - energia vital, a corporeidade, a ludicidade e a circularidade.

**Azoilda Loretto Trindade** teve vasta contribuição como ativista na luta contra o racismo e grande atuação na educação com foco nas relações raciais.

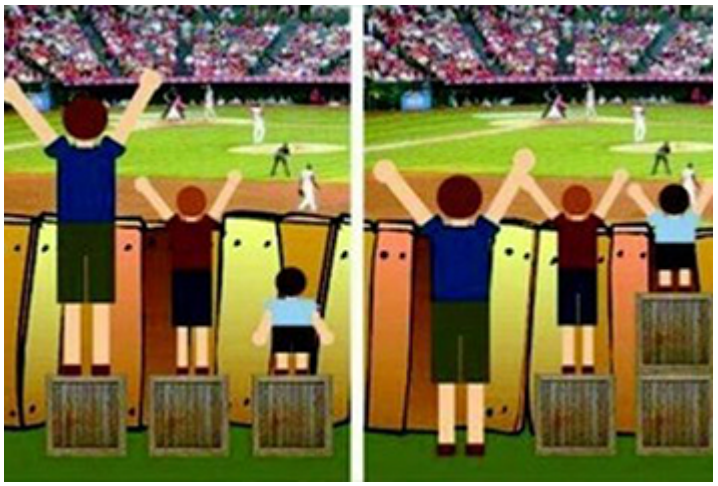
Figura 48 - Azoilda Loretto Trindade

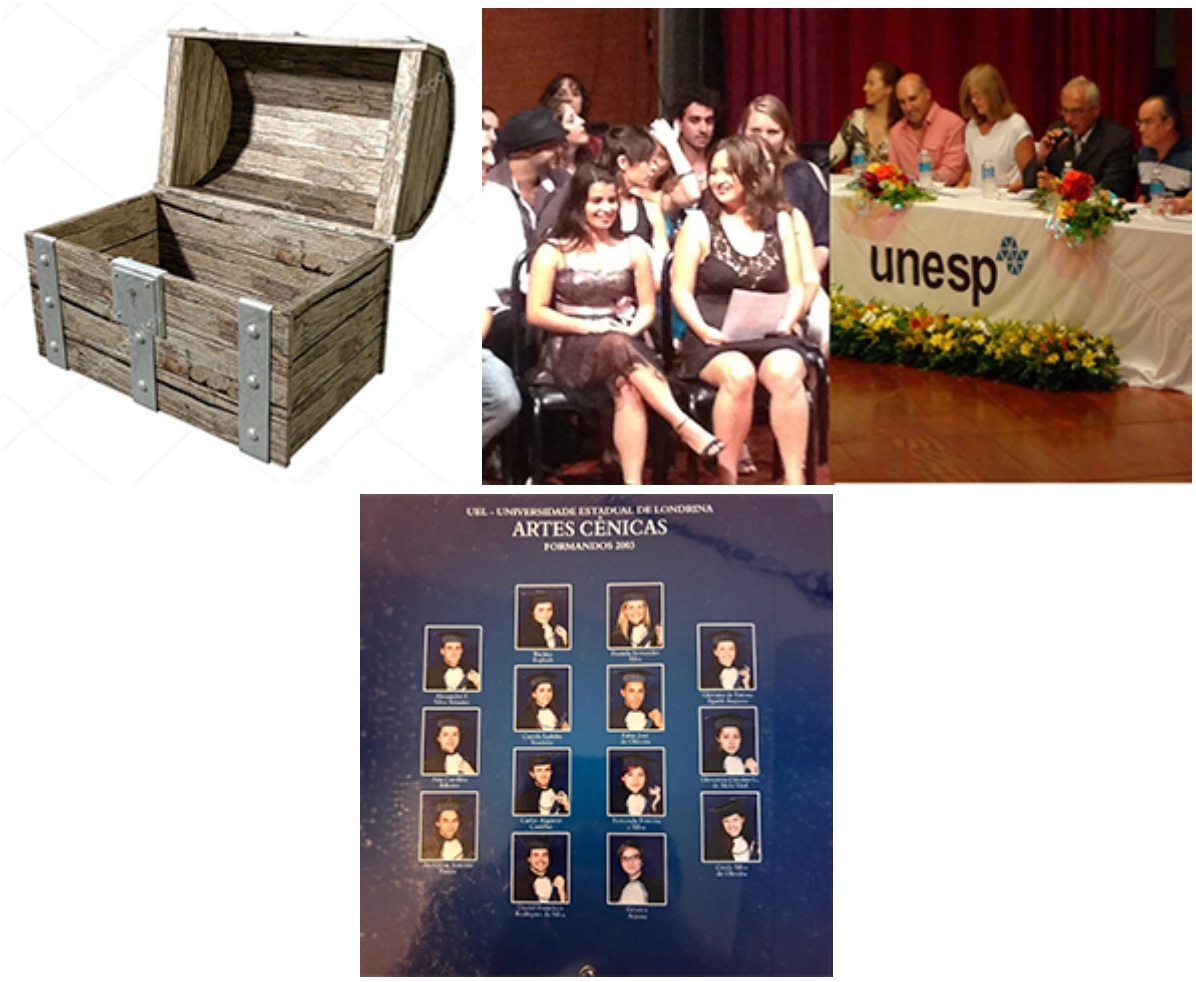
Fonte:Facebook (2022).

No terceiro encontro, trouxe a perspectiva dos estudos étnico-raciais sobre a branquitude crítica (Bento, 2014; Cardoso, 2010; Guimarães, 2003; Schucman, 2012). Como exercício para a turma, após a aula expositiva, propus que o grupo selecionasse em arquivos pessoais, em sites de busca pela internet, até duas imagens que representassem a relação que cada pessoa teria com a sua “raça”. A atividade tocou muito as participantes; algumas reconheceram que não se entendiam brancas antes, e outras disseram que seu entendimento como pessoa negra e afro-indígena era algo muito recente.

Algumas das imagens compartilhadas foram estas:

Figuras 49, 50, 51, 52, 53, 54 - Relação com sua “raça” em imagens






Fonte: Imagens compartilhadas pelo grupo de participantes em *drive* coletivo (2022).

Ao mostrarem as imagens escolhidas, as participantes contaram histórias de suas vidas, de recusa ou não pertencimento à sua raça. Escutamos memórias traumáticas de infância e relatos que testemunharam o quanto a raça mistura-se com o gênero. Entre as lembranças, foram comentados a relação conflituosa com seus familiares, o reconhecimento de privilégios e o constrangimento de não haver estudantes negros, homens e mulheres, na sua turma de graduação.

No quarto encontro, apresentei brevemente aspectos escolhidos da obra de Audre Lorde, dando destaque ao seu livro biográfico e à noção de biomitografia. Comentamos relações com as *escrevivências*[142], de Conceição Evaristo, que fundamentam seus romances, contos e poesias. Compartilhei bastante material sobre o contexto de criação da escrita delas, além da importância da oralidade, da construção da memória e da linguagem híbrida em seus trabalhos.

[142] Conceito abordado na seção 3.2.

Desta vez, o exercício proposto foi que criassem individualmente sua biografia, em um vídeo de até um minuto de duração. O compartilhamento dos vídeos foi muito emocionante. Dez mulheres e um homem realizaram o exercício, e foram essas pessoas que permaneceram até o final do curso. Talvez por estarmos em maior número de mulheres, as questões de gênero vieram mais fortemente na criação da autobiografia. Entre as tônicas, notamos a condição da exclusão, de ser mulher, mãe, ou um homem que não cabe nos padrões masculinistas.

No quinto encontro, mais um grupo foi convidado a compartilhar conosco suas experiências, desta vez, a Coletiva Rainha Kong, integrada por Jaoa de Mello, Victor Luvizotto, Helena Agalenéa e Aleph Naldi, artistas brancos não bináries. O grupo paulistano pesquisa intersecções de diferentes linguagens artísticas, a fim de discutir questões LGBTIA+ e corpos marginalizados cenicamente. O Rainha Kong propôs que lêssemos *O bebê de tarlatana rosa*, conto de João do Rio que inspirou sua primeira montagem, ainda quando as artistas cursavam a graduação em Artes Cênicas, na Unicamp. Embora seja um conto de 1910, ele traz uma dimensão *queer*, quando coloca em protagonismo corpos “estranhos”, ou seja, de pessoas de gêneros desviantes, como de pessoas não binárias, gays, lésbicas, transgêneros, travestis e transexuais. Segue um registro do encontro publicado no Instagram de Jaoa de Mello.

Figura 55 - Encontro com a Coletiva Rainha Kong

Fonte: *Stories* do Instagram de Jaoa de Mello (2022).

O debate girou em torno do pós-identitarismo, conforme explica Guacira Lopes Louro (2001), de como "[...] pensar *queer* significa, questionar, problematizar, contestar, todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade" (*Id.*, 2001, p.550). Falamos também dos modos de produção de peças LGBTQIAP+ e da dificuldade de circular com espetáculos com essa proposição fora do circuito de simpatizantes. A Coletiva Rainha Kong foi além, dividindo conosco que tem encontrado, na ação antropofágica de apropriação do *cuir* pelo Sul, um caminho estético de potência.

No sexto encontro, senti necessidade de trazer um breve panorama dos estudos feministas e de gênero, tema da aula, e, no assunto da interseccionalidade, dar destaque para bell hooks e Gloria Anzaldúa, duas vertentes distintas da perspectiva interseccional. Utilizei perguntas para adentrar o assunto: O que é seu gênero? Algo com que você nasceu? Como se faz o seu gênero? Como você se tornou um sujeito de gênero? O que seu sexo tem a ver com seu gênero? Quais as implicações do conceito de gênero para o seu teatro?[143].

Conversamos, novamente, sobre nossas vidas. Havia apenas mulheres neste dia. Foi um momento descontraído e em que todas câmeras se abriram, finalmente. Criamos uma intimidade. Neste encontro, propus mais um exercício, inspirado na carta de Anzaldúa (2000). Cada pessoa deveria escrever uma carta para uma mulher que havia passado por sua vida, valendo como interlocutora imaginária uma mãe, prima, namorada, amiga, vizinha, uma anônima que havia cruzado o caminho, uma intelectual ou uma artista inspiradora. "Deixem vir memórias, alguma história que viveram juntas… Pode ser alguma história engraçada, boba ou triste. Pode ser alguma história que lhe deu muita raiva. Entre essas memórias, escolha uma mulher com quem você queira conversar. Escreva uma carta para ela" - foi a orientação.

[143] Essas perguntas foram criadas pela professora Lúcia Romano durante as disciplinas sobre feminismo ministradas na Unesp. Na tentativa de tensionar as mesmas perguntas e trazer uma perspectiva interseccional escrevi: na sua experiência de vida, quem você acha que age, se veste, se comporta parecido com você? Quando você sai na rua, o que sua presença causa nas pessoas? Em que situação te "chamaram" de mulher, homem, trans e causou estranhamento e você se reconheceu como tal? A sua "raça" modifica sua experiência de gênero? Faz diferença você ser pobre ou rico e pertencer a essa categoria? Se você for uma mulher, você fará os mesmos treinamentos corporais propostos numa oficina, por exemplo? Você conseguirá vender uma peça ou conseguir aprovar um projeto no Fomento? Você terá espaço para dirigir um espetáculo? Se você for mulher e pobre, você conseguirá ingressar na universidade? Sendo mãe, completará os estudos? Se for trans, vai representar quaisquer "personagens"? Se for homem e *gay*, vai precisar falar "grosso", ter gestos "firmes" para passar numa seleção de elenco? Para todes artistas, vai conseguir viver de teatro?

Não houve tempo para conclusão desse exercício durante o encontro e, por isso, ficamos de trazer o material para o próximo sábado. Porém, aquele foi o último encontro do curso. Com o falecimento da minha mãe, não tive condições de dar prosseguimento aos encontros.

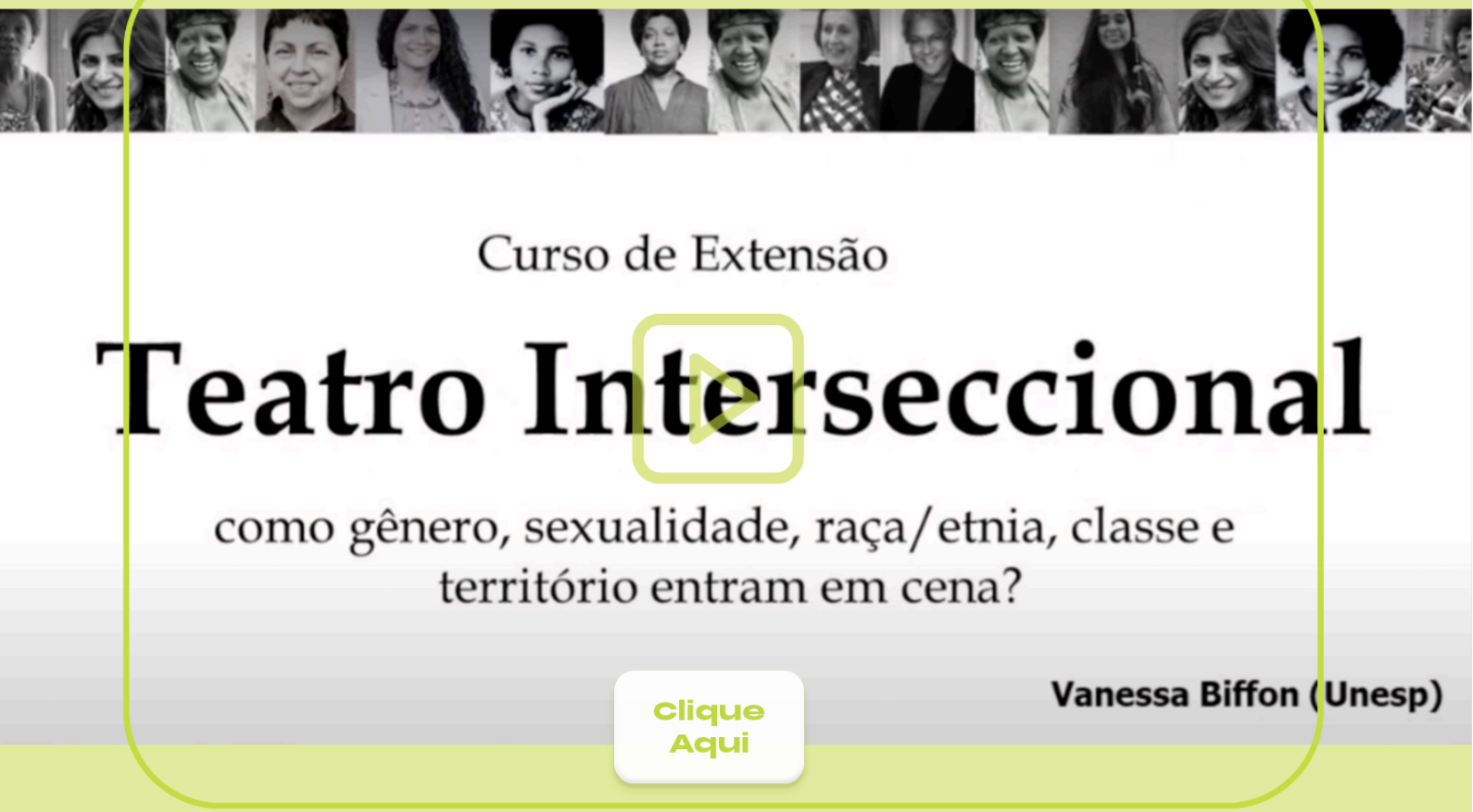
Nessa breve experiência, pude extrair algumas conclusões. O curso teria outros contornos se acontecesse de maneira presencial: seria menos teórico e, imagino, mais favorável à criação de vínculos de intimidade entre as/os/us participantes. A interseccionalidade está na experiência vivida, por isso necessita de corpo. A experiência virtual criou uma "proteção" nossa diante de contatos mais reais, de toque e de afeto.

O curso de teatro interseccional *on-line*, por fim, teve menos teatro do que o esperado. Os jogos teatrais foram suprimidos e as experimentações estéticas foram propostas como substituição. Entretanto, pudemos assistir a trechos de vídeos durante o curso (recursos que estavam disponibilizados *on-line)* e outros tantos espetáculos na íntegra, além de entrevistas, documentários e reportagens compartilhados entre nós. Criamos uma gama de referências entrecruzando nossos desejos e saberes. Também, pudemos ter contato com grupos de teatro convidados, que compartilharam seus modos de criação, seus fundamentos e seus questionamentos, que enriqueceram nosso olhar e nossa prática.

Um aspecto importante e positivo foi a possibilidade de reunir pessoas de lugares distintos do país em um mesmo ambiente virtual, integrantes que provavelmente não fariam este curso se não fosse pelo formato remoto. Outro aspecto favorável foi a gravação dos encontros, permitindo revermos os conteúdos a qualquer momento. A partir desse material, criei um vídeo-síntese do curso e o compartilhei no XI Congresso da Abrace, que foi realizado em formato remoto em 2021.

# CURSO TEATRO INTERSECCIONAL

Figura 56 - Curso Teatro Interseccional




Criação de Vanessa Biffon
Fonte: Youtube (2022).

Essa facilidade tecnológica também fez com que compartilhássemos muito mais conteúdo. Embora a interseccionalidade traga uma gama de cruzamentos incessáveis, o que exige muitas vezes um olhar poliglota para áreas de conhecimento e de atuação, muitos desses olhares requerem aprofundamento. Isso exige tempo, maturação, experiência, prática. Avalio que pode ter sido gerada uma sensação de superficialidade, a ser modificada em outra etapa.

Como, então, trazer elementos da interseccionalidade para a cena que promovam uma experiência significativa em meio às diversidades e às adversidades?

5.3

# LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO CÊNICA INTERSECCIONAL E O **EXPERIMENTO CÊNICO *XICA NOS CONTOU UM SONHO:***

O Módulo 2 do Projeto - Extensão Teatro interseccional UNESP - como gênero, raça, etnia, sexualidade, classe e território entram em cena? da Unesp

Com um intervalo de quase dois anos entre o Módulo 1 e o 2, finalmente foi possível realizar o Laboratório de Criação Cênica Interseccional, no segundo semestre de 2022. Em um momento em que a vacinação contra a Covid-19 estava bem avançada em território nacional e os índices de mortes e casos graves da doença diminuíram radicalmente, o segundo módulo ocorreu totalmente presencial.

Também foi apenas nesse período que a diretoria do Instituto de Artes da Unesp liberou o acesso de público externo às instalações para ações de extensão. Depois de um período tão longo de afastamento das atividades presenciais, foi preciso grande empenho na divulgação para despertar o interesse das pessoas em participar do Laboratório.

Devido aos traumas vividos nesses mais de dois anos sem circulação das pessoas, sem interação corporal e com restrições ao convívio social não mediado pelas telas, concordamos que a retomada presencial das atividades deveria ser paulatina e construída com cautela no meio teatral e nos ambientes pedagógicos.

Figura 57- Cartaz de divulgação do Laboratório

Fonte: Vanessa Biffon (2022).

O Laboratório iniciou no dia 17 de setembro de 2022 e finalizou em 10 de dezembro do mesmo ano, totalizando treze encontros, ou seja, três meses de experimentação. Os encontros aconteciam sempre aos sábados, das 15h às 18h, no Instituto de Artes da Unesp, na Barra Funda, em São Paulo, capital do estado. Trinta e quatro pessoas inscreveram-se e treze estiveram presentes com frequência; algumas permanecendo até o final, Bianca Oliveira, André do Valle, Fellipe Eloy, Talita Leite, Rafael Percino de Freitas da Silva, Luiz Sarrassini e Janaina Delfino, e

outras com contribuições marcantes, Willian Alvarenga, Gisele Magalhães[144], Brisa Lopes Drudi, Raíssa Simeão, Gisele Monique e Bibi Oliveira, embora com menor assiduidade.

Diferentemente do curso que havia ministrado anteriormente, no formulário de inscrição para esse segundo módulo do Laboratório incluí questões sobre autodeclaração de identidade e atuação profissional, com o intuito de realizar um mapeamento mais completo do perfil das/dos/des participantes. Considerando o recorte das treze pessoas que estiveram mais presentes, o perfil foi o seguinte:

- Gênero: cinco mulheres se autodeclararam cisgêneros, quatro homens se autodeclararam cisgêneros e quatro pessoas se autodeclararam não bináries (sendo que uma delas, de gênero fluido);
- Raça: duas pessoas autodeclararam-se pretas, uma pessoa se autodeclarou parda e 10 se autodeclararam brancas;
- Sexualidade: sete autodeclararam-se pertencentes ao grupo LGBTQIAP+ e seis autodeclararam-se não pertencentes;
- Idade: uma pessoa estava com 19 anos, cinco pessoas estavam na faixa dos 20 anos, cinco pessoas na faixa dos 30 anos e duas pessoas, dos 40 anos.
- Área profissional: nove pessoas se descreveram como da área teatral (seis estudantes de teatro da Unesp, uma professora de teatro e artes, um pesquisador teatral, um artista educador aposentado) e quatro de áreas distintas (um artista visual, um pedagogo, um nutricionista e um analista de recursos humanos).

Logo, a maior parte das pessoas que frequentou o Laboratório foi de pessoas cisgêneros, brancas, LGBTQIAP+, com a média de idade de 30 anos, e provenientes da área teatral (com níveis distintos de experiência profissional).

Quando estruturei a proposta a ser experimentada no Laboratório, procurei combinar momentos de vivências coletivas e também individuais, de encontro consigo mesma/o/e. A intenção era que o debate sobre interseccionalidade ocorresse a partir das relações entre os/as/us participantes e por meio de estímulos que seriam trazidos ao grupo, e não com base apenas no estudo sistematizado de textos teóricos sobre o tema (algo que já havia explorado especificamente no curso anterior).

[144] Apenas Gisele Magalhães esteve presente tanto no Curso quanto no Laboratório por mim ministrados.

Conforme tem sido enfatizado ao longo desta tese, a percepção interseccional está ligada à vida diária das pessoas e, por isso, também resvala no autoconhecimento. Portanto, quem se permite mergulhar nos veios da interseccionalidade, acaba transitando por feridas e traumas, que vão do reconhecimento de privilégios à responsabilização social e reparação histórica. Para que o Laboratório fosse efetivo, seria necessário proporcionar um ambiente de confiança e intimidade, para que as pessoas participantes pudessem se conhecer e se afetarem; ou, nos termos empregados por Patricia Hill Collins, precisávamos criar espaços seguros de relação. Esse aspecto tornou-se um fundamento de criação do Laboratório.

Entendi que também seria importante construir um espaço em que as pessoas se sentissem à vontade para criar, visto que algumas delas adentravam em um processo teatral mais longo pela primeira vez: teríamos diante de nós vocabulários específicos da área e o desafio de promover níveis de entrega e pesquisa nem sempre simples, por exemplo, de realizar um cena improvisada por uma hora, como aconteceu em um dos encontros.

Isso tudo, contudo, pude entender no decorrer do Laboratório, enquanto ele acontecia. Mas, para minha sorte, o grupo que aceitou estar junto até o final foi se revelando generoso e afetuoso. Cada pessoa trouxe consigo o desejo, a paciência e a alegria de estar em coletivo, o que fez muita diferença. O que vou narrar a seguir da totalidade da experiência, vale acrescentar, é apenas um olhar sobre ela, que engloba a descrição de algumas propostas práticas, ao lado dos acontecimentos interpessoais mais significativos ocorridos ao longo dos encontros. É de se supor que a mesma experiência possa ser contada de diferentes maneiras, dependendo de quem ainda venha a narrá-la.

Dividi o Laboratório em três grandes temas, que guiaram os exercícios propostos por mim. Os temas, além de serem do meu interesse, foram escolhidos por permitirem cruzamentos interseccionais dos marcadores de identidade sob uma perspectiva político-histórica mais abrangente. Foram eles: 1. Como nos tornamos o que somos hoje e quais imagens de controle atuam sobre nós?; 2. Tornar visível o invisível (biografias não conhecidas); 3. A escrita de si (autobiografias, o “pessoal é político”[145]). Um quarto momento, que já havia vislumbrado de início, seria dedicado

[145] “O pessoal é político” foi um *slogan* das feministas da “segunda onda”, como Carol Hanisch (1969) e Eleni Varikas (1996). O *slogan* anuncia a reivindicação do reconhecimento das relações pessoais

à criação de um experimento cênico, caso o grupo concordasse com a sua realização (coisa que o grupo efetuou).

Devo admitir que o número de materiais que reuni para criar jogos, exercícios e vivências foi tão grande, que o Laboratório poderia ter durado muito mais tempo. Além disso, esses materiais[146] nem sempre se cruzavam facilmente, porque traziam bases epistemológicas e cosmovisões que demandariam um aprofundamento muito maior do que o Laboratório poderia oferecer. Por exemplo, seria por demais complexo combinar a dimensão *queer* com as realidades indígenas, ou o materialismo histórico com os questionamentos da decolonialidade, ou ainda as práticas do teatro do oprimido com os itãs de tradição iorubá. Mas, mesmo assim, optei por mergulhar em vertentes distintas e, quando possível, misturá-las, porque entendi que, assim como rios que têm águas próprias se encontram num grande oceano, as vertentes múltiplas que havia pré-selecionado continham caminhos distintos, que se encontravam no desejo último de justiça social.

Então, projetei cada proposta de encontro como uma unidade que se encerrava em si mesma, experimentando a amplitude de possibilidades de trabalho que a interseccionalidade oferece, ainda que sob o risco de gerar, com esta escolha, alguma sensação de falta de continuidade. Esse sentido de continuidade, entretanto, foi importante na criação do experimento como um todo e na progressão das atividades.

Antes mesmo de o Laboratório começar, uma primeira questão de acessibilidade apresentou-se. Entre as pessoas inscritas, uma possuía baixa visão[147]. A pessoa será nomeada aqui de forma fictícia como “Aníbal”, para garantir o sigilo da sua identidade. Na semana em que iniciamos o Laboratório, conversei com ele e perguntei como gostaria que o grupo e eu o abordássemos, se ele desejaria que as pessoas se autodescrevessem logo ao se apresentarem ou que houvesse alguma adaptação a algum exercício. Coloquei-me o mais aberta possível

---

como reflexo e influência das relações de poder, questionando, assim, a separação usual entre público e privado.

[146] O tipo de materiais levantados foram dramaturgias, textos teóricos, poesia, contos, estudos de caso, músicas, vídeos, entrevistas, manuais de práticas teatrais e de treinamento atoral, fichas de jogos teatrais etc. Relacionei esses materiais a categorias, tais como gay, lésbicas, transgênero, *queer*, negro, étnico, indígena, branquitude, acessibilidade, território, feminismo, teatro de grupo, teatro do oprimido.

[147] “Aníbal” nasceu com deficiência visual e, atualmente, tem por volta de 5% da visão. Tem quarenta anos; trabalhou muitos anos no Sesc e está aposentado por invalidez.

e também demonstrei minha falta de intimidade com a situação. Já conhecia o “Aníbal” de outros trabalhos e éramos colegas, mas não tínhamos uma relação mais próxima até então. Ele respondeu, de maneira muito bem-humorada, que nada fosse adaptado, e que ele avisaria quando não conseguisse fazer algo, deixando os encontros seguirem normalmente.

A palavra permaneceu, entretanto, diante de mim: normalmente. O "normal": por que agiria diferente ou de forma distinta com ele? Percebi que, nas entrelinhas, “Aníbal” me dizia que a espontaneidade da relação entre nós e com o coletivo era mais importante, até porque uma gentileza pré-concebida poderia criar mais obstáculos, distâncias e formalidades do que se pretendia. Depois, ele nos contou que tinha formação superior em teatro e que já havia feito vários laboratórios de criação anteriormente. A presença dele, que sempre nos deixou à vontade em relação às suas e às nossas dificuldades, foi um grande presente para o nosso processo artístico. Igualmente, tê-lo conosco do começo ao fim do Laboratório foi um presente de vida, por ele ser capaz de enxergar as situações da vida para além do que compreendem os olhos.

## COLETIVO FEMINISTA HELLEN KELLER

Coletivo formado por mulheres com deficiência criado, em 2018, conta com dezenas de integrantes nas cinco regiões brasileiras. Atua em parceria com outras entidades, no controle social, na execução de projetos, participação em eventos e manifestações e no desenvolvimento de campanhas virtuais. O nome do Coletivo é uma homenagem à estadunidense Helen Adams Keller, sufragista e ativista pelas pessoas com deficiência. Em 2020, o Coletivo criou o guia Mulheres com Deficiência: garantia de direitos para exercício da cidadania (Bernardes et al., 2020), que conta com textos que dialogam sobre a acessibilidade das mulheres na vida social. De acordo com o IBGE (2023), 8,9% da população brasileira possui algum tipo de deficiência. Isso corresponde a 18,6 milhões de brasileiros.

Figura 58 - Coletivo Feminista Hellen Keller

Fonte: Desenho de Hellen Keller, de autoria desconhecida, publicada por Bernardes (2020).

No primeiro dia do encontro, nos apresentamos. Eu havia preparado um café fresquinho e levado bolo de fubá com goiabada. Como um ritual e um fundamento dos nossos encontros, sempre levei algum alimento, quase sempre, um bolo: barriga vazia não para em pé, e comida acolhe, aconchega e cria relações. Enquanto comíamos, então, nos conhecíamos.

Também resumi os três meses de Laboratório. Destaquei que não se tratava de um curso, mas sim de um espaço de experimentação que, em nosso caso, teria por base a interseccionalidade - considerando as categorias de raça, gênero, orientação sexual, classe, capacidade, etnia, faixa etária, território - como substrato das propostas trazidas por mim.

O laboratório não é algo novo nas artes da cena, muito utilizado a partir do início do século XX como espaço de troca de conhecimentos incorporados de atrizes e atores do ocidente (de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Jacques Copeau e Eugenio Barba, entre outros), definindo as noções de estudiedade e de treinamento (Péclat; Lopes; FerracinI, 2021). Inajá Neckel (2012) também comenta como a laboratoriedade vai transformar a pedagogia teatral a partir da segunda década do século passado, dando contornos territoriais aos espaços de formação e materializando a perspectiva de investigação atoral.

Mais recentemente, o laboratório retorna como metodologia de pesquisa acadêmica. Melina Scialom, bailarina e performer, elucida os contextos do uso do laboratório como uma espécie de metodologia em artes, assim como os desafios para sua realização como instrumento de pesquisa acadêmica:

> O laboratório como metodologia para pesquisa em artes cênicas é uma prática que vem sendo amplamente referenciada e utilizada em investigações da área. Sem uma definição precisa enquanto método, ele é, acima de tudo, uma atividade e um espaço fértil de experimentação, onde práticas são usadas para investigar algo desconhecido ou testar ideias. Todavia, ele permanece como uma práxis, na qual o pesquisador precisa ser criativo, desafiador e interessado naquilo que está para ser examinado ou descoberto (Scialom, 2021, p.2).

No caso do Laboratório conduzido por mim, o método foi sendo criado empiricamente, a partir de princípios já elencados no início, das experimentações e das respostas que o grupo oferecia, o que ocasionou algumas mudanças de percurso, como haveria de ser.

Em relação à turma, a reflexão sobre o que estávamos pesquisando manteve-se mais presente nas conversas ao final das práticas. Mas, paralelamente, sustentei a análise de cada passo, anotando em um caderno de processo[148] propostas e resultantes, numa espécie de diário de bordo, que fundia observações, rascunhos, prospecções e relatos. Foi esse o modo de tornar palpável o conhecimento incorporado, que percebia nas presenças individuais em sala de trabalho, em transformação diante do compartilhamento em coletivo (Péclat; Lopes; Ferracini, 2021). Conforme escreve Melina Scialom, o método construído por meio de conhecimentos tácitos, subjetivos, traz para o trabalho em laboratório "[...] uma experiência qualitativa apreendida e desenvolvida através do corpo ou da atividade corporal" (Scialom, 2021,p.7). Isso significa também que tudo que faz parte da corporeidade de uma pessoa, seja herdado ou adquirido, fomenta e determina a pesquisa (*Id.*; 2021, p.6). Por isso, ao dar espaço para a expressão criativa das

[148] Foi sugerida a escrita de um caderno coletivo no início do Laboratório, mas a proposta não reverberou muito, e o receio de "exigir" demais das pessoas (e que isso pudesse gerar desistências), fez com que não insistisse na ideia.

corporeidades nos encontros do Laboratório, nossos corpos[149] iam nos ensinando os caminhos, como um produtor de conhecimento interseccional.

Figura 59 - Registro dos primeiros exercícios corporais

Fonte: Arquivo pessoal de Vanessa Biffon (2022).

Fiz dois jogos corporais coletivos, um utilizando os nomes das participantes e outro, “perguntas e respostas” corporais[150]. Conduzi, posteriormente, uma experimentação individual, um percurso pelos elementos naturais (água, ar, terra e fogo)[151]. A partir da minha narração sobre cada elemento, cada pessoa deveria deixar as imagens reverberarem nas posições corporais e movimentações no espaço da sala, como quisessem, de olhos fechados ou abertos.

Naquele primeiro dia, muitas pessoas pareceram envergonhadas, usando com parcimônia a espacialidade e as partes corporais. Ao final da prática, os corpos repousados no chão, lancei ao grupo algumas questões: De que é feito seu corpo? Quais sensações esses elementos trouxeram para seu corpo? Houve algum incômodo? Alguma alegria? Trouxe alguma lembrança? Que histórias o seu corpo conta? Quem é você? Então, pedi que, aos poucos, se levantassem e

[149] Acerca de uma concepção de corpo, concordo com a professora doutora e artista da cena, Sônia Machado de Azevedo, quando escreve que “Falar de corpo do ator é falar de sua pessoa, de suas características mais íntimas; pois, se o retrato é apenas a imagem de alguém, pode igualmente captar seu ser inteiro que, por mais que oculte (e talvez por isso mesmo) acaba tornando-o revelador a outros olhos. Ao ator cabe olhar de frente seu próprio retrato, sobretudo, ousar olhá-lo. Mais ainda que olhar, cabe tentar senti-lo com a mesma intensidade com que a vida, quando permitimos, manifesta-se (Azevedo, 2008, p.254)

[150] Optei por não descrever todos os exercícios e jogos realizados, apenas alguns que julguei mais importantes.

[151] Exercício inspirado em Jacques Lecoq (2010, p. 77-79).

desenhassem, no papel *kraft,* as silhuetas de seus corpos (na posição que escolhessem) e que, a seguir, preenchessem a silhueta com os materiais disponibilizados na sala (tinta, canetas, retalhos de tecidos, lã, terra, folhas e flores naturais secas). A ideia era fazer uma composição visual representando as partes que compunham seu próprio corpo.

Algumas das criações foram estas:

Figuras 60, 61, 62 - Quem sou eu?

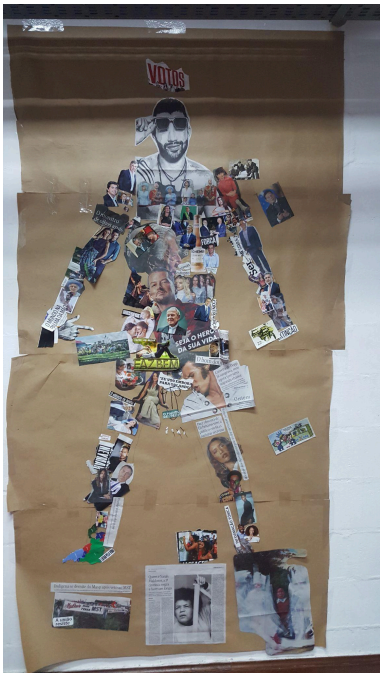
Fonte: Arquivo pessoal de Vanessa Biffon (2022).

Quando conversamos sobre as silhuetas, prontamente, vieram questões pessoais e histórias de vida. Em uma silhueta, o dedo levantado significou um “foda-se” para a opressão vivida; a ligação da linha vermelha entre coração, voz e intelecto foi expressa pela desenhista na relação entre ser mãe e a procura por sua liberdade como mulher. Em outra silhueta, os borrões coloridos extrapolam as margens do corpo; isso foi comentado pelo autor do desenho como uma tradução de

experiências que não se encerram em contornos, mas se expandem. Sobre uma terceira silhueta, compartilhamos o relato da participante sobre sua busca por organização, beleza e harmonia, sem que ela optasse em adentrar em questões pessoais mais profundas.

Na sequência, pedi que, diferentemente da construção individual das silhuetas pessoais, o grupo todo construísse uma silhueta única do que imaginavam ser um corpo padrão ou normativo. O material utilizado, nesse caso, deveria ser apenas jornais e revistas, com a  técnica de colagem.

Figura 63 - Corpo padrão



Fonte: Arquivo pessoal de Vanessa Biffon (2022).

Durante a construção dessa silhueta, em vários momentos houve discordâncias do que seria esse corpo padrão. O grupo debatia, em voz alta, uma definição possível: padrão para quem? Revirando os jornais e as revistas, o coletivo passou a compor um mosaico. Figuras midiáticas, como a do atleta de futebol Neymar Júnior, foram coladas na silhueta. "Neymar é padrão? Mas ele não é negro?”, ouvi alguém inquirir. Outras imagens, como a da *chef* de cozinha Helena Rizzo, também foram questionadas: “Você vai colocar a Helena Rizzo? Mas ela é mulher”, um argumentou. “Sim, mas ela é branca, magra, rica…”, outra acrescentou. Já certas figuras foram fixadas em consenso pelo grupo: a rainha Elizabeth e a família real britânica; Jair Bolsonaro e militares das forças armadas, além de

diversos empresários foram inquestionáveis. O mesmo consenso surgiu na eleição de algumas palavras ou frases: "príncipe", "princesa", "armas", "força", “o mundo na palma da mão”, “seja o herói da sua vida”, “eu vou embora para Orlando” ganharam aos poucos seu lugar na silhueta de papel *kraft*.

A complexidade da interseccionalidade veio à tona, e olhamos pela primeira vez para as nossas diferenças. Percebi que seria importante posicionar mais objetivamente as hipóteses que trabalharia quanto à interseccionalidade, em próximas ocasiões.

Além de esboçá-las naquele primeiro debate em grupo, no terceiro encontro compartilhei dois vídeos sobre contracolonialização e branquitude crítica, conceitos que considero pilares para a construção do ideário do corpo padrão, normativo, segundo a construção social enfrentada pela perspectiva interseccional.

O primeiro vídeo registra uma entrevista com a psicóloga guarani Geni Núñez, intitulado *Branquitude, gênero* e *sexualidade* (2020). A entrevistada aborda algumas facetas da colonização em território pindorâmico, e como se perpetuam, na contemporaneidade, leituras coloniais acerca dos modos de vida indígenas. No segundo vídeo, assistimos à *performance Mate o branco dentro de você* (2021), idealizado pela *performer* transfeminista Bruna Kury. Nele, há pessoas de identidades distintas compartilhando como a branquitude afeta suas vidas. “Mato o branco dentro de mim, que nunca me permitiu ter o cabelo que eu quisesse ter” e “Mato o branco dentro de mim, que me faz acreditar num direito inato de ser o protagonista de todas as coisas” são algumas das frases entoadas na *performance*, que procura abordar as violências do sistema colonialista e os privilégios das pessoas que dele usufruem.

## TIBIRA DO MARANHÃO

Nesta entrevista de Geni Nuñez, ela cita o caso de Tibira, indígena Tupinambá da região do Maranhão, que em torno de 1614 foi executado pela Igreja; teve seu corpo colocado em um canhão e explodido, acusado de práticas sexuais entendidas como homossexuais. Tibira do Maranhão, como ficou conhecido, foi considerado pelo pesquisador e professor Luiz Mott, ativista do Grupo Gay da Bahia, o primeiro indígena gay a se ter notícia em território nacional. Para Núñez, essa interpretação sobre a sexualidade de Tibira é superficial, já que os conceitos de heterossexualidade e de homossexualidade pertencem à lógica colonial europeia, do “branco”, e não às culturas indígenas.

Quando retornamos para a silhueta padrão, composta pelo grupo, nos questionamos: Em que o corpo padrão se relaciona com as nossas silhuetas pessoais? Com o que nos identificamos? Do que nos distanciamos? Do que queremos nos distanciar? O que está aprisionado em nós? A conversa girou em torno do autorreconhecimento racial, houve trocas de relatos de experiências entre o grupo.

No exercício teatral que propus na sequência, separei o grupo pelas identidades raciais que haviam sido declaradas no formulário, para iniciarmos a discussão de ancestralidade. A proposta foi a seguinte: a partir de três histórias, de cosmovisões distintas - judaico-cristã, iorubana e munduruku -, cada grupo deveria propor uma cena, de construção livre, com inspiração na história. Os homens brancos da turma receberam para leitura um trecho do Gênesis, do capítulo 1 ao 3, que narra desde a criação do Homem até a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. As pessoas pretas e pardas receberam Iroco[152], uma narrativa tradicional iorubá, que conta como as mulheres de uma comunidade pediram à árvore Iroco - o orixá mais antigo de todos - que engravidassem novamente. Para esse grupo, achei importante também oferecer outros trechos de livros: um da escritora burquinense[153] Sobonfu Somé (2018) e outro de Leda Maria Martins (2000), quando a pesquisadora brasileira define o que entende por tempo espiralar[154].

[152] Usamos a versão do sociólogo brasileiro Reginaldo Prandi em *Mitologia* dos *Orixás* (2001). Conversei com o grupo sobre como os itãs são transmitidos pela oralidade, de geração em geração, e que aquele texto, escrito por um acadêmico branco, era um registro importante, mas que não abrangia a riqueza e complexidade daquela história.

[153] Nascida na cidade de Dano, Burkina Faso (oeste do continente africano).

[154] Nas palavras da autora: "[...] o tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados" (Martins, 2000, p.79).

# SOBONFU SOMÉ

Sobonfu Somé, falecida em 2017, foi professora e escritora, nascida e criada em Burkina Faso, na África Ocidental. Seu nome significa "a mantenedora do ritual". Membro da Tribo Dagara, foi iniciada e orientada pelos anciãos de sua comunidade. Dedicou sua vida ao compartilhamento dos ensinamentos do povo Dagara sobre espiritualidade. No trecho do seu livro, O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar, lançado em português em 2018, comenta como os espíritos ancestrais manifestam-se em diversas instâncias da vida. Esse trecho sobre os espíritos foi compartilhado no Laboratório de Criação Cênica Interseccional:

> Quando falamos sobre conexão com os espíritos ancestrais, muitas pessoas entendem que nos referimos a nossos ancestrais diretos. Mas isso seria difícil. Frequentemente, nem conhecemos nossos avós. Existe um conjunto de ancestrais - não precisa ser uma pessoa ou espírito que conhecemos ou que imaginamos. Pode ser uma árvore lá fora. Pode ser uma vaca, nosso cão ou gato, em casa. O tataravô, que morreu há muitas gerações, pode ter se unido ao conjunto de espíritos, e o tataraneto nem consegue identificá-lo. É possível que seja o riacho correndo longe. Portanto, o que importa é compreender que qualquer pessoa que perdeu corpo físico é um potencial ancestral. Você atrairá muitos espíritos se simplesmente expressar seu anseio pelo apoio aos ancestrais.
>
> Quando você começa um ritual no qual precisa do apoio dos ancestrais, pode se dirigir a eles simplesmente como espíritos ou ancestrais. Talvez possa até dizer: 'os que eu conheço e os que eu não conheço e os que me conhecem melhor do que eu mesmo'. Assim, estará em contato com o poder ancestral e não terá dúvidas se, no conjunto de ancestrais, existe um espírito com quem possa se identificar" (Sobonfu, 2018, p.28-29).

Figura 64 - Sobonfu Somé

Fonte: Cuerpomente (2022).

Como não havia ninguém com ancestralidade indígena (ao menos, não reclamante dessa identidade), algumas mulheres cisgêneros e pessoas não binárias brancas ofereceram-se para ler a história registrada por Daniel Munduruku, *O dia que meu tio brigou com uma onça* (2010). Nesse relato, o autor narra uma história pessoal, em que presenciou a luta do tio com uma onça, e os aprendizados adquiridos sobre sua ancestralidade. Também nesse grupo, apresentei um texto curto complementar, do mesmo autor, que aborda a relação do tempo e do trabalho para alguns povos indígenas (Munduruku, 2019).

Esse exercício, em torno desses textos, poderia ser trabalhado em vários encontros, gerando diversos desdobramentos, mas não continuamos a pesquisa. Algumas pessoas demonstraram não ter tempo ou interesse em leituras complementares fora do horário do Laboratório, preferindo vivenciar as experiências durante aquelas três horas de encontro, apenas. Eu mesma não tinha repertório suficiente para aprofundar cada uma das cosmovisões, e precisaria de mais tempo de pesquisa e vivência (talvez, buscando parcerias com outras pessoas, mais letradas nos materiais), por isso, assumi que aquele encontro seria um breve mergulho. As cenas criadas a partir das narrativas, contudo, foram muito férteis.[155]

O grupo que encenou Gênesis criou uma cena cômica, em que um Deus canastrão dava ordens à sua funcionária, representada pela assistente virtual

[155] Esse breve mergulho, para minha surpresa, viria a ter ressonâncias no experimento final, que narrarei ainda nesta seção.

Alexa[156], que era quem realmente fazia as construções divinas. Enquanto Deus narrava a sua criação, o Homem imitava tudo o que o criador fazia, inclusive, dublando suas palavras. Em alguns momentos da narração, Deus fazia trocadilhos sobre a história bíblica, abusando de referências capitalistas. Por exemplo, no início da cena, em vez de falar “E fez-se a luz”, o ator disse: “E fez-se a Fiat Lux”, em tom crítico interessante, nos moldes brechtianos. Ao final da cena, Deus revelava que o Homem reinaria no mundo como imagem e semelhança dele, contra o que Alexa se revoltava. Deus, então, corrigindo a história a partir da reação de Alexa, profetizava que, na verdade, ela não se chamaria Alexa, e sim Lilith[157].

Embora a cena tenha sido interpretada por homens brancos e cisgêneros, Alexa foi representada pelo único ator gay do grupo. Comentei ter visto em Alexa a representação de uma mulher, mas o grupo disse que não tinha pensado nisso ao construir a cena. Conversamos acerca das leituras que poderiam ser feitas a partir da composição sugerida pelo grupo, e que não poderiam ignorar como a aparência do artista - sua fisicalidade e comportamento corporal em cena - é elemento significante numa ficção dramática (Diamond, 2011, p.45).

Tendo essa questão em mente, a professora e pesquisadora estadunidense, Elin Diamond (2011), ressalta a importância de historicizar o corpo da atriz/ator/atore na cena, em uma leitura feminista do método brechtiano. Em minha dissertação de mestrado, quando abordo esse ponto, constato que historicizar o corpo da atriz, na cena, significa intervir direta e explicitamente nos mecanismos de representação:

> [...] “não significa limitar as possibilidades de representação cênica, nem fazer um teatro voltado apenas para dramaturgias pessoais, mas sugere uma ética e um comprometimento com as imagens e discursos criados na cena que, aliás, eram muito caros a Brecht. Assim como foi citado anteriormente, é fundamental modificar as formas de fazer teatro de acordo com a realidade social, atualizando as estratégias de exposição das contradições que estruturam a sociedade” (Biffon, 2018, p.75).

---

[156] Inteligência artificial da Amazon, empresa multinacional de tecnologia norte-americana.

[157] O nome de Lilith aparece na Bíblia em Isaías 34:14 e em relatos apócrifos. Personagem dos mitos, em diversas tradições (na Babilônia e entre os Hebreus e, posteriormente, em narrativas medievais), é considerada a primeira mulher de Adão, criada antes de Eva. Sicuteri (2007) comenta que, como Lilith é aquela que não quis se submeter ao poder de Adão, teve sua existência ocultada na Bíblia. Por sua vez, Koltuv (2017) divulga a figura da "lua negra" como símbolo místico da potência feminina insubmissa, associando Lilith aos feminismos.

No grupo que se originou do itã de Iroco, os/as/us artistas encenaram como se a plateia fosse Iroco - a árvore que as pessoas não ousavam olhar face a face, pois quem olhava Iroco enlouquecia e morria (Prandi, 2001, p.164). Assim, curiosamente, narraram a história de costas para nós, a plateia. Ao término, quando na narrativa tradicional o entalhador entrega o filho prometido esculpido em madeira a Iroco e o filho-boneco olha para a árvore, sem medo, uma artista vira-se para o público, dizendo: “E, finalmente, alguém olhou para Iroco”. Foi mais forte para o grupo trazer em cena a rejeição da comunidade a Iroco do que evocar o poder ancestral que esse Orixá, associado ao Tempo, representa.

Na cena inspirada pela história do escritor do povo Munduruku, participei como atriz, porque o grupo estava desfalcado de integrantes. Perguntamo-nos, na preparação da cena, o que representava nas nossas vidas a figura da onça. Na história, um grupo de indígenas é surpreendido por uma onça ao caminhar pela floresta, e ela entra em uma luta desigual com um parente do narrador. A onça, após olhar profundamente nos olhos do homem e de mostrar sua força diante dele, desiste do ataque. Criamos uma cena sensorial, improvisada, com o público no centro da sala e as luzes apagadas. As artistas começavam contando os sonhos reais que tiveram naquela semana e, aos poucos, a descrição dos sonhos conduzia a relatos e movimentos sobre a ancestralidade de cada uma: avós e mães apareceram em cena. A improvisação findou quando os corpos das atuantes se encontraram no espaço, formando uma ciranda, ao ritmo do Toré Yanomami (exercício descrito na seção 4.1).

Após as apresentações, perguntei como foi representar um grupo social do qual não éramos pertencentes, em relação a representar em cena o seu próprio grupo social? O grupo elaborou que em nosso espaço de experimentação, havia liberdade para que todos, todas e todes representassem um grupo social diferente do seu; o desafio residia em como fazer isso de forma respeitosa, ou seja, sem estereotipias e descontextualizações, que possam significar a apropriação[158] ou desvalidação de elementos de culturas alteras.

Outro ponto relevante, aprofundado nesse momento, foi o entendimento de que historicizar o corpo da atriz/ator/atore em cena seria fundamental para não reproduzirmos a noção de neutralidade nos corpos no teatro, pressuposto que

[158] Veja a definição de apropriação cultural na página 245 desta tese.

hegemoniza as vozes da diversidade na cena. Nesse sentido, a autorepresentação, em termos de uma identificação ou pertencimento do ator/atriz para com o grupo social que representa na cena, não é algo a ser invisibilizado, como vimos na seção 4.3. Isso permitiu, por exemplo, que o primeiro grupo trouxesse um tom mais sarcástico à criação de sua cena, talvez, por terem reconhecido ali elementos de sua própria tradição cultural.

Outras explorações trariam uma compreensão mais aprofundada, adicionando camadas críticas ao material, uma vez que o pertencimento a determinado grupo não exclui de determinados dilemas pessoas que pertençam a outros contextos. Por exemplo, como seria trazermos para a cena do conto de Daniel Munduruku a situação indígena atual no país? Decerto, a "questão indígena", nesse caso, não pertence  apenas aos não brancos. De outro modo, como seria repetir a cena de Iroco, da tradição iorubá, sem empregar falas, com o desafio de narrar com os corpos, construindo uma cena somente com movimentos e ritmos? Ritualizar o itã tem sido uma alternativa para pessoas iniciadas em religiões de matriz africana, como ocorre em montagens de grupos negros, como a Capulanas Cia de Arte Negra (descrita na seção 4.2). Talvez, isso indique uma estratégia de criação viável também para pessoas laicas comprometidas, como descreve Ifájoke Nefertiti Burton (2017).

Em nosso encontro seguinte, fiquei bastante em dúvida por onde seguir. Senti que precisava ampliar o repertório cênico do grupo, oferecendo mais recursos específicos da linguagem teatral, até para criar condições de surgimento de um grau maior de criticidade. Forma e conteúdo, sabemos, são indissociáveis, porque a forma estética produz sentido, assim como um conteúdo necessita de uma dimensão material. Nesse emaranhado, diria Adorno (2011), idealismos de qualquer tendência não encontram sustentação e é preciso abrir caminho para a experimentação da linguagem. Consciente disso, antes de cada proposta, sugeria jogos teatrais e de improvisação, cuja intenção era preparar o grupo para a proposta seguinte, em termos de vocabulário expressivo e de abordagem temática.

Decidi, então, trazer um exercício semelhante ao que Elaine Aston descreve, no seu livro *Feminist Theatre Practice: a handbook* (1999) (*Prática de Teatro Feminista - um manual*, em tradução literal), e também inseri alguns elementos básicos do teatro brechtiano com os quais tenho mais intimidade. Pedi ao pequeno

grupo presente[159] nesse dia que trouxessem memórias da adolescência e da infância, que estabelecessem relações com os ídolos da época. Quem eram seus ídolos? Artistas da música, da cena? Apresentavam-se em programas de auditório de televisão, no cinema ou na rádio? Qual era a nacionalidade dessas pessoas? Por que eles/elas/elus eram admirados? Com o que cada um/uma se identificava?

A partir dessas questões, o grupo criou e apresentou individualmente cenas de cada ídolo, compondo com figurinos e adereços que levei ao encontro. O humorista Sérgio Mallandro, as bandas *One Direction, Artic Monkeys* e a cantora mexicana Thalia foram algumas das personalidades escolhidas.

Na sequência, cada pessoa refez sua cena, rapidamente, a partir de um elemento surpresa, que sorteei. Entre os elementos, adicionei uma ação de "estranhamento", tal como inserir um tique nervoso; fazer a cena com dor de barriga; rebolar num momento inesperado; perceber de súbito que algo cheira mal; errar o texto ou a coreografia. Esse elemento surpresa visava trazer um instante de rompimento, de não natural, interessante à cena; isso também serviria para humanizar esses ídolos, quebrando a imagem cristalizada daquela figura. As cenas criadas resultaram muito engraçadas.

Em um terceiro momento, propus que duas duplas se formassem, e uma nova cena fosse criada; só que agora a dupla deveria escolher outro tipo de "intervenção"no fluxo da cena, entre as opções de (a) a cena dizer uma coisa e o vídeo projetado, outra; (b) usar a colagem, ou seja, a cena seria apresentada e, em dado momento, a história pessoal da atriz/ator/atore seria narrada para o público; ou uma cantiga seria cantada, revelando algo; ou alguma notícia de jornal (um dado estatístico) seria trazida sobre o assunto. Outros recursos de "desfamiliarização", nos termos de Brecht, também foram sugeridos, entre eles, (c) usar a metalinguagem, ou seja, fazer a cena do ensaio da cena (mostrando ao público as dificuldades e os debates) e chocando as noções de ficção e realidade; (d) fazer a mesma cena sem fala, só com movimentos; (e) usar o "antifoco", ou seja, inserir personagens que estão invisibilizados/as/us na cena (por exemplo: contrarregra, auxiliar de limpeza, uma criança, alguém do público etc.) e, em dado momento, dar voz a essa(s) pessoa(s); (f) mudar os gêneros da(s) personagen(s); (g) tornar o/a/e "celebridade" (a figura central) um objeto (por exemplo: um figurino pendurado).

[159] Infelizmente, foi o dia em que o encontro esteve mais esvaziado, apenas quatro pessoas estiveram presentes.

No registro a seguir, duas pessoas performam os gêneros feminino e masculino, na apresentação sobre seus ídolos, a *boyband* One Direction.

Figuras 65 e 66 - Feminino e masculino na criação dos ídolos

Artistas Raíssa Simeão e Bibi Oliveira
Fonte: Arquivo pessoal de Vanessa Biffon (2022).

Curioso que, no caso dessa sequência de cenas, a dupla de artistas foi constituída por pessoas não binárias. Perguntei ao grupo, então, como seria criar uma cena apresentando o gênero não binário. Haveria signos reconhecíveis "de gênero"? Conversamos brevemente sobre esse assunto, mas não tivemos oportunidade de reapresentar as cenas, experimentando essa nova etapa.

No exercício original, criado por Elaine Aston e nomeado *Icons* (ícones), a autora procura evidenciar como os traços de gênero - desde seu gestual, comportamento, até a indumentária - podem ser exagerados na cena, revelando os estereótipos contidos na performance dessas celebridades, que influenciam gerações. Aston descreve sua proposta:

> Estrelas pop ou estrelas de cinema podem promover certos ‘estilos’ de feminilidade ou masculinidade. Estamos todos cercados e muitas vezes influenciados pelo glamour do cinema, da televisão e da música – especialmente durante a adolescência. Descubra quem eram seus ícones femininos do pop ou do cinema. Seu grupo pode trazer fotografias, fitas e vídeos para demonstrar as representações da feminilidade. Observe o gestual, os códigos musicais e as performances cinematográficas. Lembre-se: o que vocês estão pesquisando não é a figura 'ela mesma', mas sua representação, e seu objetivo é reapresentar a representação. Você não deve "ser" a estrela, você deve imitar a mímica da estrela. Então use gestos exagerados. Tente uma mímica mal sincronizada com as músicas de uma estrela pop ou imitando os gestos e palavras de uma estrela de cinema contra uma gravação de vídeo, no estilo de um filme mal dublado, e assim por diante (Aston, 999, p.66, tradução nossa).

As cenas foram muito gratificantes, tornando possível experimentarmos e conversarmos sobre o significado desses ídolos na sociedade, reproduzindo padrões de corporeidade e repercutindo informações sobre identidade, padrões de beleza e comportamento. Compreendemos o quanto essas normas nos conformam como "consumidores de subjetividade". Contudo, em reflexão posterior, percebi que o modo como apresentei a proposta estava sendo direcionado demais, e também um tanto mecânico (e tecnicista). Lembro-me de estar aflita neste dia para realizar as etapas de reapresentação de cena que havia imaginado, o que fez o encontro seguir em ritmo mais apressado. As propostas mais abertas, que havia feito em outros encontros, levaram à descoberta do próprio grupo sobre os temas, com um tempo maior de experimentação e com uma pesquisa corporal mais acentuada, gerando mais engajamento.

No encontro seguinte, decidi mudar de estratégia e apostar mais na improvisação. Escolhi compartilhar a biografia de uma figura histórica do Brasil colonial, ainda pouco conhecida no país, Xica Manicongo. Aliás, todas as pessoas do grupo desconheciam a história de Xica.

Primeiramente, lemos, em grupo, trechos escolhidos do texto de Jaqueline Gomes de Jesus, *Xica Manicongo*: *a transgeneridade toma a palavra* (2019), e compartilhei alguns vídeos curtos[160], que foram vistos no encontro. Xica foi trazida

---

[160] Indiquei ao grupo o vídeo A todas Xicas *Manicongos* - Canal Preto (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y-_eQ0etqoM). O videoclipe *Amor amor,* de Linn da Quebrada (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=POBIyOZKAwA); a música *Xica Manicongo*, de Uma Luiza Pessoa (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=pEo_PK-erXw) e o *teaser* do

sequestrada para Salvador, na Bahia, por volta de 1591. Oriunda do Congo, provavelmente tinha título de rainha em seu país de origem. Era conhecida por usar um pano na cabeça com um nó para frente, à moda dos quimbanda[161] de sua terra natal, e tinha a sapataria por ofício. Por ser vista como homem pela sociedade colonial em que estava inserida, foi denunciada e julgada pela Igreja Católica, acusada do crime de sodomia. Para se livrar da morte, narra a autora, "[...] abriu mão de se vestir como lhe convinha e adotou o estilo de vestimenta tradicional para os homens da época" (Jesus, 2019, p.4). Sua história foi resgatada pelo historiador e antropólogo Luiz Mott na década de 1990[162], mas foi por meio da Associação de Travestis e Transexuais do Rio de Janeiro (ASTRA-Rio) que ela foi a primeira travesti a ser alvo dos processos da Inquisição em território brasileiro (*Id*.; 2019, p.5).

O fato de ninguém do grupo conhecer Xica Manicongo até então, trouxe um grande desejo de sabermos mais sobre ela, para encenar a história da personagem. Quando encenamos uma história, nos apropriamos mais dela e a compreendemos "por dentro". Segundo o relato daqueles/as/us estudantes de teatro, pela primeira vez tinham a oportunidade de encenar uma personagem transgênero, incluindo as experiências já vivenciadas por alguns deles, delas e delus em aulas no Instituto de Artes da Unesp.

Partimos, então, para a improvisação. Comecei sugerindo um jogo corporal, ao som do tambor, e aos poucos fui conduzindo o grupo para uma improvisação sobre a vida de Xica. Também coloquei à disposição para o improviso três adereços, um tecido vermelho, um par de sapatos femininos "finos" e um tambor.

A experiência, de mais ou menos uma hora de duração, foi forte e emocionante! O grupo passou por vários momentos da vida de Xica, encenando esboços de suas relações amorosas, do convívio com amigos e amigas e da relação com vizinhos. Apareceram imagens que remetiam à sua vida como rainha no Congo, ao seu sequestro para o Brasil e ao seu ofício de sapateiro(a). As participantes com menos experiência com o teatro ficaram mais acanhadas, mas todos, todas e todes entraram no jogo. Por vezes, notei um desconforto em encarnar a Xica, pois poucas

---

espetáculo teatral *Xica, do Coletivo das Liliths* (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BWpkqDbSC-g)

[161] Jaqueline Gomes de Jesus informa-nos que "O termo é bantu, e significa, basicamente, 'invertido', tendo adquirido também o sentido de "curador" e, posteriormente, para os umbandistas do século XX, referindo-se a um ramo de sua religião (Jesus, 2019, p.3).

[162] Luiz Mott menciona a existência de Xica Manicongo com seu nome de registro, Francisco Manicongo (Mott 1999, p.17).

pessoas se sentiram "autorizadas" a representá-la: a maioria das pessoas brancas e cisgêneros preferiram fazer personagens antagonistas à Xica, tais como os representantes da Igreja e moradores e moradoras da cidade, que pediam que ela fosse queimada.

Na conversa após o experimento, essa impressão foi colocada em debate. De novo, enfrentamos a questão sobre como representar um grupo social que não o de seu pertencimento. Uma pessoa não binária, além de dizer que o Laboratório era um espaço de experimentação, e que todas as pessoas podiam experimentar a personagem, acrescentou sobre a importância de “ser a Xica”, até para aproximar-se de corpos cisgêneros, quebrando preconceitos. Diferentemente, segundo ela, seria apresentar para um público externo uma cena em que Xica fosse interpretada por uma pessoa “cis”. O grupo escutou e concordou que este deslocamento do "lugar de fala" estaria na contramão da luta por representatividade das pessoas trans[163].

No sétimo e oitavo encontros, recebemos a visita de Tatiana Monte[164], uma das fundadoras da Cia Humbalada. Aliás, o convite para uma troca no Laboratório foi feito igualmente para a Cia Clariô de Teatro, as Capulanas Cia de Arte Negra e a Cia Humbalada; porém, os dois primeiros coletivos já estavam comprometidos com a montagem de seus espetáculos naquele semestre, e não puderam estar conosco.

A ideia era que Tatiana Monte compartilhasse algum procedimento realizado na Cia Humbalada durante a montagem de *Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis*, e o que mais ela quisesse vivenciar conosco. A perspectiva territorial, muito latente nas montagens da Cia, estava faltando nas discussões do Laboratório. Tatiana nos fez uma proposta sobre cartografias afetivas, apresentando o território em três dimensões complementares: o território - corpo; o território - entre (eu e a outra pessoa); e o território - bairro geográfico. Sua compreensão de territorialidade dialoga profundamente com Beatriz Nascimento e Milton Santos (anteriormente abordados nesta tese). Compartilhei também com o grupo um trecho de outro autor que aborda a territorialidade a partir das humanidades, o sociólogo Muniz Sodré. Para ele:

---

[163] Vivenciei, naquela ocasião, um pouco do que tratei na seção 4.3 desse texto, ao abordar a peça *Luis Antonio-Gabriela*, a respeito dos códigos da representação teatral e da importância de representatividade como construção subjetiva de corpos invisibilizados e espaço de ação afirmativa, de equidade financeira e profissional para essas pessoas.

[164] Artista já apresentada na seção 4.2.

> [...] o território não é apenas o espaço, o lugar físico, abstrato, o território é o espaço marcado pelo humano. Corpo é território, a casa é território, são os lugares simbólicos do espaço ocupados pelo humano (Sodré, 1988, p.123).

Tatiana Monte propôs, a seu modo, vivenciarmos em nossos corpos a relação dessas dimensões territoriais. Conduziu-nos  a uma deriva ao bairro da Barra Funda[165], desenhando o mapa das ruas ao redor do Instituto de Artes em um papel bem grande, copiando literalmente do *Google maps*. Depois, formamos duplas e saímos para a rua, com um roteiro de ações e interações a seguir, com tempo cronometrado. Tínhamos como "instruções":

- Caminhar livremente por cinco minutos;
- Correr por dois minutos e meio;
- Andar em câmera lenta por dois minutos e meio;
- Escolher a rua mais próxima e atravessá-la várias vezes, de maneiras distintas por cinco minutos, mentalizando a frase “O indivíduo só vivencia a experiência quando se coloca em zona de risco”;
- Durante dez minutos, sentar em algum lugar e observar a rua, as pessoas e as construções. Escrever tudo o que vê, escuta e o que vier à mente, em uma escrita em fluxo contínuo;
- Durante cinco minutos, se encaixar no espaço;
- Durante cinco minutos, modificar o espaço.
- Retornar à sala.

Figuras 67 e 68 - Deriva pela Barra Funda

[165] A deriva ocorreu no segundo encontro com ela; no primeiro, Tatiana trabalhou com histórias pessoais a partir de objetos trazidos pelo grupo.

Artista Vanessa Biffon (à esquerda) e Luiz Sarrassini (à direita)
Fonte: Arquivo pessoal de Vanessa Biffon (2022).

A proposta, da qual também participei, foi uma versão bem mais curta do procedimento realizado na Cia Humbalada, que durou quatro horas. Também não houve outros desdobramentos, como ocorreu na Cia[166], por conta do pouco tempo que tínhamos juntes/as/os.

Ao retornarmos à sala, Tatiana Monte pediu que incluíssemos no mapa inicial da Barra Funda os lugares que havíamos percorrido durante a deriva. Contudo, a proposta era que eles fossem marcados e renomeados afetivamente, a partir da experiência de cada pessoa. Fiz anotações dos nomes afetivos, escritos pelo grupo no mapa: avenida do movimento frenético; rua silenciosa; apareceu a bruxa; lembrança das antigas; lixo fede; colmeia de cupins; a rua esperava que algo acontecesse; praça inalcançável; escolher quais riscos correr é um privilégio.

[166] Um trecho dessa experiência com a Cia Humbalada pode ser visto no documentário *Grajaú conta Dandaras, "Grajaú conta Zumbis,* disponível em: https://youtu.be/TojUfW7svB8

Figura 69 - Renomeando o mapa da Barra Funda

Artistas: Luiz Sarrassini, Talita Leite, Rafael Percino, Janaina Delfino, André do Valle, Tatiana Monte, Fellipe Eloy, Bianca Oliveira
Fonte: Vanessa Biffon (2022).

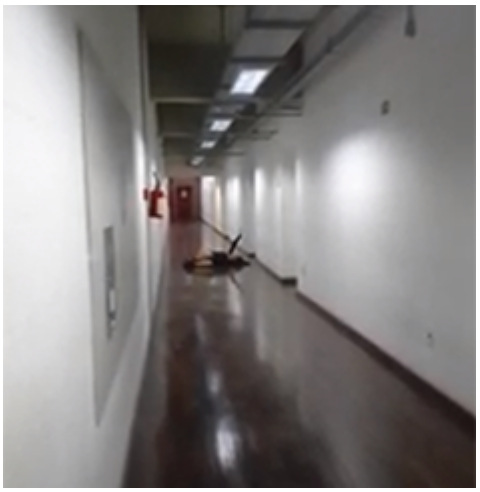
A relação territorial continuou sendo explorada no encontro seguinte, agora conduzida por mim, uma vez que Tatiana permaneceu apenas dois encontros conosco. Propus que retornássemos ao mapa do território da Barra Funda, acrescentando ali os territórios pelos quais já passamos em nossa vida, desde o nascimento, até chegarmos na casa onde vivemos hoje. Aquelas pessoas que moraram em muitos lugares deveriam selecionar apenas os mais significativos. Diferentemente da pesquisa da Cia Humbalada com o território Grajaú, vimos que tínhamos pouca relação com a Barra Funda: para nós, outros territórios eram mais importantes. Por isso, foi necessário que eles aparecessem no processo, assim como que pudéssemos conhecer a trajetória individual de cada pessoa, suas histórias, escolhas e condições de vida. Percebemos, assim, que estávamos em uma grande encruzilhada de caminhos na Unesp. A Barra Funda e o Instituto de Artes eram o nosso território de encruzilhada.

A meu pedido, as/os/us artistas também trouxeram fotos da infância, criando cenas que representavam o sentimento que tinham daquela foto. As fotos de crianças foram estratégias de relação com seus territórios de nascimento. Pedi também que, em vez de usarem a sala do Laboratório, escolhessem algum outro espaço no Instituto de Artes para apresentar a cena. Esse novo espaço deveria trazer a sensação, a atmosfera, ou o sentido simbólico da infância deles/delas/delus.

Nas cenas, tivemos o menino que tirou a foto com roupa de Papai Noel; a menina que queria que a mãe enchesse a piscina (mas não podia falar diretamente

com ela, e só falava em ecos); o menino que fugia para o escuro nas festas da família, para brincar de personagens femininos, proibidos; a menina que dançou as rachaduras das paredes de sua vida; a menina que se equilibrava andando no muro e que, finalmente, podia ver as “Marias” da sua família separarem-se. Itinerar pelo espaço do Instituto de Artes trouxe uma profundidade às cenas e fez com que entrássemos em um ritual, um caminhar pelo universo de cada pessoa.

Figuras 70 e 71 - Território-infância



Artista da foto 1 - Bianca Oliveira. Artista da foto 2 - Janaina Delfino
Fonte: Frame de vídeos feitos por Vanessa Biffon (2022).

A partir do encontro subsequente, combinamos de criar um experimento cênico com base no que havíamos vivenciado até então no Laboratório e apresentá-lo no Festival Feminista *Um território para nós*[167], do Instituto de Artes,

[167] O Festival Feminista, o primeiro festival nessa categoria do Instituto de Artes da Unesp, foi organizado pelo Grupo de Poética Autorais, coordenado pela professora Dra.Lúcia Romano. O Festival fez parte do projeto de extensão *Um território para nós - encontro entre universidade, comunidade e criação cênica feminista*, com realização da Proec (Pró-Reitoria de Extensão

que estava com inscrição aberta. Dispúnhamos de três encontros para isso. A ideia era relembrar todos os encontros e escolher os caminhos que desejávamos seguir. “Aníbal” comunicou-me que não conseguiria se apresentar no Festival, porque as luzes do teatro fazem mal para seus olhos (está em tratamento e não pode entrar em contato com a luz branca). Convidei-o, então, a dirigirmos a cena em conjunto, pois ele estava sendo fundamental para o processo, e não queríamos ficar sem a sua presença. Ele adorou a proposta e começamos.

Figura 72 - Direção compartilhada

Artistas: Talita Leite, Bianca Oliveira, Janaina Delfino, Fellipe Eloy, Rafael Percino, Luiz Sarrassini e André do Valle. Fonte: Vanessa Biffon (2022).

Não houve unanimidade na escolha de qual caminho seguir. Então, dividimos a turma em dois grupos, para que apresentassem cenas com propostas de caminhos. Um grupo trouxe a biografia de Xica Manicongo e o outro, a relação dos sonhos pessoais com a cosmovisão indígena. Ficamos em dúvida sobre como juntar essas propostas. “Aníbal” quis, então, conduzir um jogo cênico, em que investigava a lógica de tempo e espaço dos sonhos, ao passo que eu conduzi um jogo de criação de imagens, empregando mais uma vez o tecido vermelho, sobre a vida de Xica.

Todavia, concluímos ser necessário aprofundar, mesmo que brevemente, a perspectiva indígena sobre os sonhos, antes de prosseguir. Compartilhei com o grupo uma entrevista com o escritor Kaká Werá Jecupé, *A sociedade não está*

---

Universitária e Cultura da Unesp), por meio do edital no janeiro/2022 de Produção e Difusão Artístico/Cultural.

*conseguindo dormir, quanto mais sonhar* (2020). No texto, que trouxe ainda mais sentidos para os sonhos na cena, Jecupé relata seu aprendizado com o povo Krahô:

> Eu vivi essa experiência da Roda do Sonhos com os Krahô. É uma coisa bem simples. Pela manhã, ao despertar, você se reúne com um grupo (família, amigos, pessoas) em uma roda, e cada um compartilha o sonho que teve durante a noite. Nesse momento, aquele que compartilha não compartilha como um sonho pessoal, mas como um sonho coletivo, mesmo que seja algo pessoal. E aquele que escuta o faz não para interpretar, mas para se colocar dentro desse sonho. E aí, se ele também teve um sonho, ele vai contar o sonho dele como um complemento desse sonho escutado. A resposta que dou para o sonho do outro, então, é o sonho que eu tive. Se eu não sonhei, fico quieto (Jecupé, 2020, n.p.).

Jecupé (2020) complementa o relato, interligando o ato de sonhar ao de fazer arte. Para ele, tanto a arte quanto o sonho são expressões que têm qualidade, profundidade e técnica estruturantes. Assim, ele diz, “[...] se a gente conhece a técnica, os princípios, o sonho deixa de ser mais um elemento inconsciente na sua vida, subutilizado, e passa a ser um elemento consciente na sua vida, uma ferramenta de orientação.” (Jecupé 2020, n.p.). O sonho efetiva-se na vida diária como uma tecnologia ancestral.

A dimensão de termos um sonho coletivo foi muito forte para nós. Nas improvisações feitas sobre os sonhos, passamos a misturar os sonhos-dormidos e os desejos de futuro - nossos sonhos-acordados. Contudo, o sonho coletivo tal qual descreve Jecupé, foi pouco explorado na sala de ensaio.

Como a pesquisa dos sonhos nos ensaios foi muito forte, por um momento a história de Xica Manicongo esteve a ponto de desaparecer do experimento. Houve também outro fator para isso acontecer: a única artista trans não binária que permaneceu até o final do Laboratório, nomeada ficcionalmente aqui como “Ariel”, e que iria representar Xica na cena, precisou se desligar do projeto, porque tinha conseguido um trabalho temporário em sua cidade natal e, portanto, não poderia se apresentar no Festival. Naquele momento, o Laboratório não dispunha de verba ou bolsa-estudantil para as estudantes realizarem a pesquisa cênica. Entendi, na prática, que tão importante quanto abordar temas sobre a transgeneridade é criar condições para que corpos dissidentes estejam em cena (como vimos nas reivindicações no Manifesto da MONART na seção 4.3).

Ainda sobre a escolha do tema central do experimento cênico, notei que os posicionamentos se acirravam. Uma das participantes, mulher cisgênero negra, pontuou que gostava da cena dos sonhos, mas acreditava que a Xica trazia uma força histórica, que permitia representar algo para além das histórias individuais. Por um momento, os sonhos e a história de Xica foram encarados como perspectivas opostas, a primeira mais voltada para uma escrita de si, e a segunda, como uma história pública, de caráter político. A história de Xica, na opinião de algumas das pessoas do grupo, oferecia a oportunidade do "falar de si", mas, por meio de uma ancestralidade invisibilizada, sem que fosse necessário tratar diretamente de qualquer pessoalidade[168]. Mas, talvez Xica, nesse mesmo sentido, desafiasse as pessoas brancas. Quando tive essa impressão, de certa maneira me vi na função de mediar as diversas disposições e tentei argumentar para que mantivéssemos a história de Xica. Assim, nasceu *Xica nos contou um sonho* - um experimento cênico interseccional.

Figura 73 – *Xica nos contou um sonho* (1)

Artistas: Bianca Oliveira, Talita Leite, Janaina Delfino, Rafael Percino e Fellipe Eloy
Fonte: Foto de Rafaela Jacomini (2022).

Foi bonito ver que cada parte do experimento mantinha conexões diretas e indiretas com as experiências do Laboratório. O cenário foi composto pelas silhuetas de cada integrante, construídas nos primeiros encontros. A silhueta do corpo padrão também compôs o cenário, mas de modo diferente: ela foi exposta na entrada do Instituto de Artes, ali permanecendo ao longo da semana do Festival Feminista, acompanhada de uma pergunta: o que exclui você desta sociedade? As pessoas

[168] Associo esta avaliação à peça *Hospital da gente*, da Cia Clariô de Teatro, descrita na seção 4.2

que passavam por ali eram convidadas a responder à questão e a colar *post-its* sobre a silhueta. Todas as respostas foram lidas ao final.

A cena inicial, uma das atrizes - que será nomeada aqui de forma fictícia como “Mariana” - contava ao público sobre uma carta que escrevera para sua tataravó[169]. O texto a seguir faz parte do roteiro que criei, a partir do material dos ensaios. Por meio desse roteiro, que organizava a sequência das cenas, as/os/us artistas tiveram a liberdade de modificar as palavras da dramaturgia, usando suas próprias palavras e imagens. No trecho de “Mariana”, escrevi:

> Boa noite. Peço licença às pessoas que vieram antes. Peço licença às pessoas mais velhas. Há três meses eu escrevi uma carta para minha tataravó. Na verdade, eu escrevi essa carta depois de um sonho que eu tive com ela. Eu não sei o nome dela, quer dizer, eu não tenho muita certeza, não tenho muitas informações, mas no sonho eu a vi. Ela tinha a mesma cor da minha pele e ela me contava a sua história do lado de lá do Atlântico - a primeira casa dos meus ancestrais. Fecho os olhos e consigo imaginar ela falando comigo, ela sempre fala comigo. Nos meus sonhos, ela está vestida com uma saia e tem um tecido amarrado na cabeça com um nó na parte da frente, ela tem diversos sapatos, mas prefere ficar com os pés no chão, ela usa um colar de realeza… (*à medida que Talita fala, a entidade Xica vai sendo construída por um tecido vermelho*) Ah, me esqueci de dizer que eu sou tataraneta de uma rainha. Venho entendendo que é importante a gente resgatar as nossas histórias, mas também que, quando a gente não sabe tudo sobre o passado, a gente imagina (Biffon, 2022, p.1).

O tambor começava, então, a tocar. As artistas seguiam, manuseando um tecido vermelho, contando e vivenciando a história de Xica Manicongo. O tecido era Xica. Muito do que foi improvisado pelos/as/us atores ao contar a história da personagem, como o próprio texto de “Mariana” dizia, fora inventado por nós, porque faltavam informações. Imaginar, dessa maneira, tornou-se nosso gesto de cura; um ato de rebeldia, nosso ato revolucionário. No avançar do improviso, o tecido era rasgado: a morte de Xica parecia evidente, mesmo que ela não tivesse sido queimada pela Inquisição. Ao ser impedida de vivenciar sua mulheridade, de ser quem era, a personagem era tirada da vida. Assim, o vigoroso vermelho do tecido que a representava deixava de ser movimentado pelo espaço, repousando inerte no

[169] “Mariana” realmente escreveu uma carta para a sua tataravó em uma oficina que ofereci antes de começar o Laboratório. A oficina *Imagens ancestrais* e *imagens* de *controle* foi realizada em outro projeto de extensão, o Cena Feminista. A carta escrita por “Mariana” não foi essa, ela preferiu não compartilhar conosco seu texto, mas essa fala se refere a um diálogo que nós tivemos sobre a ancestralidade dela em África e a hipótese muito possível de suas ancestrais serem rainhas.

chão. “Brasil é nome de cor, vermelho como brasa, mas poderia ser vermelho como sangue” – lembrava-nos um dos atores, em um breve texto. O tambor, que até então dava pulso à cena, parava de ressoar.

Lentamente, iniciava-se um jogo de espelhos, corporal e vocal. O violão tocava uma melodia repetidamente, para que a cena dos sonhos pudesse começar. Várias imagens eram criadas, sem uma lógica sequencial fixa: as imagens intercalavam-se, ora sendo correspondidas pelo coletivo, ora se transformando em outra imagem. Elas figuravam trechos dos diversos sonhos narrados pelo grupo, por exemplo, entrar em uma casa familiar, mas só encontrar desconhecidos morando lá; ganhar um quadro que trazia má sorte, dado pela mulher na igreja; o choro incessante de uma mãe; apaixonar-se repentinamente pelo segurança do café; abrir o embrulho de diamante e descobrir que ali continha apenas vidro; chamar o menino que nunca aparecia, pois estava no escuro; ir morar com um peixe, depois de virar sereia. Alguns desses sonhos traziam rastros da pesquisa pessoal das/dos/dus atrizes acumulada durante o processo[170].

Figura 74 – *Xica nos contou um sonho* (2)

Artistas: William Alvarenga, Fellipe Eloy, Bianca Oliveira, Talita Leite, Janaina Delfino e Rafael Percino.
Fonte: Frame da filmagem feita por Rafaela Jacomini (2022).

Em três momentos, enquanto a cena dos sonhos acontecia, o tambor tocava e uma voz em *off* trazia um aviso para a plateia. Era Xica Manicongo, manifestada na voz da artista que não pôde estar conosco na apresentação final. Desta maneira, conseguimos incorporar a presença de “Ariel” na cena. A voz alertava: “Não

[170] Os mesmos sonhos poderiam ter análises psicanalíticas, o que não foi o caso aqui.

estranhe, querido público, as atrizes e os atores estão sonhando. ‘Sonhar introduz na experiência sensível certa confiança de que você pode atravessar o abismo’[171]”.

Ao final da cena dos sonhos, em uma última intervenção sonora, “Ariel”, como se acordasse de um pesadelo, questionava o binarismo de gênero. Agora, não era mais Xica quem falava (embora o texto pudesse também ser dito por ela), mas “Ariel”, que assumia a narração em primeira pessoa[172]. Em suas palavras:

> Esses dias eu tive um pesadelo. Sonhei que não conseguia emprego, não conseguia fazer uma peça de teatro, nem publicidade, porque sempre que pediam para eu preencher a ficha de trabalho, perguntavam se eu era homem ou era mulher. O que eu vou responder nessas horas? Não tem opção não binário em lugar nenhum. Eu não me encaixo em lugar nenhum. Pra esse povo eu sou o quê? Eu não existo? Não era pra eu existir? *(pausa)* Então… eu acordei (Biffon, 2022, p.3).

Nesse momento, as artistas acordavam do transe da cena dos sonhos, revelando que quem dizia aquelas palavras era “Ariel”, nossa amiga, que ajudara na construção do experimento cênico. Uma outra atriz lançava ao público algumas perguntas: “Você já sentiu como se o seu jeito de ser não coubesse nessa sociedade? Em que momento isso aconteceu? O que exclui você dessa sociedade?” (BIFFON, 2022, p. 4). O público era, então, convidado a caminhar até a parte externa do Instituto de Artes, enquanto as artistas percorriam o mesmo trajeto, lendo as respostas do público, escritas nos post-its. Ritualizando este final, os papéis eram queimados em um pequeno caldeirão, junto à silhueta de corpo padrão.

Figura 75 - *Xica nos contou um sonho (*3)

[171] A citação é de Ailton Krenak, escritor indígena, que participou de uma roda de conversa sobre os sonhos com Sidarta Ribeiro, em 2022. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g92X3G832pY

[172] No primeiro dia do Laboratório, assim que “Ariel” apresentou-se para o grupo, disse algo semelhante para nós. Resgatei esse desabafo e o inseri na cena.

Artista: Bianca Oliveira
Fonte: Foto de Rafaela Jacomini (2022).

Queimar, na nossa peça, era um ato de transformação ritual, realizado para evocar a mudança. Para nós, a queima indicava também a reversão de um gesto de punição infringido a certos corpos, em momentos da nossa história. Quem era condenado à fogueira, e quem mandava queimar? Algumas pessoas exerceram esse poder sobre outras, como sugeria o comentário direcionado à plateia por outro ator: “É a branquitude como identidade que precisa ser destruída. Com ela, não há sonho coletivo possível de se realizar totalmente” (Biffon, 2022, p.4).

Outra atriz, “Lia”, recebia uma carta de Xica Manicongo, que lia para o público, fechando a cena. Nas palavras do texto:

> Gente, a Xica mandou uma carta. *(lendo)* “A sereia foi morar com o peixe, a vovó Dinha[173] publicou seu livro, a criança apareceu na foto da família de corpo inteiro, a moça se apaixonou por si, as pessoas esquisitas deixaram a casa, a mãe colheu as flores regadas com seu pranto, Tomás começou a se comunicar com o papai por telepatia, o menino descobriu que o tesouro abandonado era pedra, um grupo de teatro recebeu a visita de uma entidade do Congo e descobriu que os indígenas sonham juntos quando acordam... a experiência do sonho dilata o esperançar da vida”. Obrigada. (Biffon, 2022, p.4).

A apresentação foi concluída, com uma celebração afetuosa ao final. Conseguimos nos encontrar no dia seguinte, e conversamos sobre a peça e sobre o processo do Laboratório como um todo. Apresentar-se foi um marco forte para o grupo, especialmente para quem nunca tinha se apresentado em público. Para mim,

[173] Dinha é o apelido da minha mãe, Geraldina. Em alguns momentos, durante o Laboratório, trouxe a relação com o falecimento e a vida dela e “Lia” amorosamente a inseriu no experimento final.

que sou atriz, dirigir uma cena não foi fácil, dada minha falta de experiência. Mas o grupo fortaleceu-me e acreditou em mim; assim como eu os fortaleci, quando desejei que esse grupo se apresentasse, que compartilhasse algo que foi gestado em conjunto.

Parir arte tem efeitos poderosos, do ponto de vista de curar feridas e projetar alegria e vida! Depois de mais de dois anos de pandemia, mortes, depressão, insegurança e medo, estar juntas/os/us, criar e conseguir compartilhar com outras pessoas foi lindo demais. Criar um ambiente de confiança, de afeto e de cuidado, assim como ensinam bell hooks e Patricia Hill Collins, foi um aspecto recorrentemente destacado pelas pessoas, em nossa avaliação final.

Destaco também outros pontos que, a meu ver, foram importantes para a perspectiva interseccional que exploramos. Embora não fosse esta a nossa proposta inicial, uma artista comentou que o Laboratório proporcionou acolhimento, principalmente, às pessoas neurodivergentes, como ela mesma se designou. Concluo que cabe, no escopo da interseccionalidade, uma gama ampla de identidades, incluindo as que costumam escapar quando listamos os demarcadores sociais. Essa mesma participante revelou-nos que havia deixado de atuar em "outras" peças de teatro por causa de sua ansiedade, por receio de esquecer o texto, e que em *Xica nos contou um sonho* sabia a história sem precisar decorá-la, o que a deixou confortável.

Já outro ator comentou seu estranhamento quando chegou o roteiro dramatúrgico, no último dia de ensaios: ter um texto era bem diferente de como vínhamos trabalhando, mas depois, ele mesmo percebeu que o roteiro era apenas uma organização, bastante flexível. Já outra atriz relatou que, ao contrário, gostou quando chegou o roteiro, pois pôde se organizar melhor.

Usar ou não usar um roteiro ou uma dramaturgia mais estruturada, mesmo que a partir de materiais trazidos pelas e pelos artistas, foi um ponto de crise dentro do grupo. Para alguns e algumas, a chegada de um texto tolheu a espontaneidade de atuação, tão acalentada até então. Acredito que isso se deva a um grande trauma em torno de como o texto teatral vem sendo trabalhado nos palcos profissionais e nos espaços formativos (ao longo de pelo menos quatro séculos!). Mas, para nós no Laboratório, o texto se tornou o registro das memórias coletivas. De certa maneira, por conta da pesquisa de doutorado, mantinha comigo o percurso

anotado e as criações minuciosamente registradas: tive até certo preciosismo ao escrever o roteiro final, porque queria reunir ali toda a nossa história.

É notável que o texto seja formado por fragmentos que se entrecruzam, dialogando dimensões tão diversificadas da experiência humana, como são os sonhos e o relato histórico. É possível supor que essa seja uma tendência de um mergulho interseccional? Eis aí um ponto a ser conferido em próximas oportunidades. Esse aspecto do texto, de todo modo, provocou uma integração entre falas e corporeidade, convocando a uma cena que envolveu forte fisicalidade e visualidade.

Sou muito grata pelo aprendizado nesse processo. Enquanto escrevo essa tese, o grupo de artistas que me acompanhou continua em contato e o desejo de um novo encontro que dê continuidade ao processo, permanece vivo. Muito vivo!

5.4

# QUATRO PROPOSTAS DE OFICINAS CURTAS PARA EXPERIMENTAR A INTERSECCIONALIDADE COM GRUPOS DE ARTISTAS E NÃO ARTISTAS

Nesta seção, compartilho quatro propostas de oficinas curtas práticas, que ministrei ou vivenciei no decorrer desta pesquisa, na forma de projetos de extensão, coordenados no Instituto de Artes da Unesp - São Paulo em espaços culturais parceiros, entre 2020 e 2022[174], a partir dos estudos teóricos realizados.

O intuito aqui não é criar um modelo fechado e rígido, mas indicar caminhos e estimular outros desdobramentos desses exemplos práticos de experimentação com o viés da interseccionalidade. São oficinas voltadas para artistas da cena (atrizes, performers) e pessoas não profissionais na área, mas que apreciam as artes cênicas (professoras, arte-educadoras, estudantes maiores de 18 anos). Não trazemos indicações mais específicas nas propostas, tais como número de participantes, duração ou resultados esperados; porém, esses dados estão discutidos, às vezes, no resumo e na descrição dos exercícios.

Como os participantes podem oferecer respostas distintas aos estímulos, mais do que seguir fielmente as instruções apresentadas aqui, caberá à pessoa proponente ajustar as proposições de acordo com as circunstâncias. Compartilho também alguns questionamentos gerais, que acredito serem pertinentes para se pensar o contexto em que as oficinas terão lugar, pois - como mencionado ao longo deste texto - para além do tema da prática teatral estar relacionado à interseccionalidade, as interrelações durante o processo são igualmente significativas.

Quanto às condições para realizar as oficinas, é preciso considerar a acessibilidade das pessoas participantes. De maneira ampla, tornar algo acessível é criar "[...] possibilidades de transpor as barreiras que existem na sociedade, garantindo que todas as pessoas possam participar efetivamente dos vários âmbitos da vida social" (Dallagnol; Salton; Turcatti; 2017, p.13). Nesse sentido, é preciso considerar diversas dimensões de acessibilidade[175] e cito algumas: acessibilidade para pessoas com deficiências; para pessoas com baixo poder aquisitivo; na divulgação da oficina (meios de divulgação, vocabulário usado), na permanência de participantes que são mães e têm filhos dependentes; dias e horários acessíveis

[174] Em cada uma das propostas, há o indicativo de onde e quando as oficinas foram realizadas.

[175] Segundo Romeu Kazumi Sassaki (2009), há seis dimensões da acessibilidade, a saber: "[...] arquitetônica (sem barreiras físicas), comunicacional (sem barreiras na comunicação entre pessoas), metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), instrumental (sem barreiras de instrumentos, ferramentas, utensílios etc.), programática (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para pessoas que têm deficiência)" (Sassaki, 2009).

para participantes trabalhadores(as/us), entre outros. É evidente que esforços de integração precisam ser feitos individualmente, mas algumas dificuldades de acesso podem nos escapar, se não dermos a elas o merecido foco.

Sobre as relações em grupo e a condução das propostas, apresento outros questionamentos necessários à preparação das atividades: as práticas corporais respeitam todos os corpos participantes? Uma possibilidade, nesse aspecto, seria construir a prática corporal a partir da contribuição do próprio grupo. As pessoas participantes estão atentas aos pronomes para se referir umas às outras (ele, ela e ilu)? Na dúvida de qual pronome usar, pergunte para cada pessoa como ela prefere ser tratada. Em um debate na oficina, sempre as mesmas pessoas dão opinião? É importante perceber se cada pessoa tem espaço para se expressar e se todas as opiniões são valorizadas. O condutor da oficina oferece materiais de referência diversificados (textuais, videográficos, iconográficos etc.)? Para aprofundamentos na interseccionalidade, indico partir das referências já mencionadas nesta tese, mas outras fontes podem ser pesquisadas.

Ainda sobre as relações num grupo, é importante deixar nítido que nem sempre será confortável “mergulhar dentro de si”, ou seja, voltar-se para histórias pessoais e reconhecer posições sociais. Também pode não ser fácil entrar em contato com as diferenças dos participantes de uma oficina, o que requer muito respeito e atenção aos processos de autoconhecimento pessoais. Entretanto, esses embates são necessários para uma investigação da interseccionalidade de maneira mais aprofundada, e carregam a potencialidade de transformar as visões de mundo do grupo. Vivemos em uma sociedade desigual e é muito provável que esse aspecto conflituoso apareça na oficina. A pergunta que deve ser enfrentada é: o que o grupo fará, em comum acordo, com isso?

Por fim, as práticas interseccionais aqui descritas almejam a criação artística a partir da conscientização e percepção das identidades (gênero, raça, etnia, sexualidade) em relação ao contexto social e econômico de cada território. Contudo, mudanças efetivas da realidade diante de qualquer opressão podem começar em oficinas de teatro, iniciando com mudanças individuais, mas é uma etapa que visa a mudanças maiores, presentes na mobilização social, na coletividade.

**OFICINA 1 - Imagens ancestrais e imagens de controle: um breve mergulho no teatro interseccional**[176]

Resumo: Por meio de exercícios corporais e de um breve referencial iconográfico e bibliográfico sobre o conceito de imagens de controle de Patricia Hill Collins, propor uma vivência sobre ancestralidade.

Sugestão de aquecimento: “Transformando-se em loba”.

A pessoa que conduzir o aquecimento deve narrar uma sequência de ações e de imagens para o grupo corporificar da maneira que entender. Deve-se evitar correções, interrompendo o fluxo da narrativa. A condutora deve narrar o processo de transformação do corpo humano em animal, em loba.

Segue uma sugestão de estímulos para a narração:

Andar pelo espaço da sala, percebendo o próprio corpo. Depois de um tempo, caminhar mais lentamente, prestando atenção na respiração. Imaginar o corpo modificando-se. Um calor surge do centro do corpo, transformando-se em uma força vital, mas bruta, rígida. Dos braços, pernas, rosto, começam a surgir pelos grossos. Os dentes crescem, estão afiados, prontos para morder. O corpo transforma-se em uma loba. Uma loba faminta, que a qualquer momento, em um impulso, pode vir a devorar alguma coisa ou alguém. A loba não ataca, mas há o desejo de atacar. A loba, por vezes, tem o receio de ser atacada também. Seus olhos estão atentos, vibrantes. Perceber se a respiração mudou, se o andar pelo espaço mudou, se a intensidade da relação com as outras pessoas mudou. Orientar que essa experimentação seja sentida por alguns minutos.

Aos poucos, pelos e dentes desapareceram, porém a loba continua vívida, mais como uma energia vital do que uma figura animalesca corporificada. A energia está interna. A caminhada é finalizada mantendo essa energia vital.

Exercício 1: Percurso das ancestrais[177].

Convidar o grupo de participantes a imaginar o desenho do mapa-múndi no chão da sala, localizando mentalmente os continentes Africano, Americano, Asiático,

[176] Esta oficina foi realizada, em 2022, no Instituto de Artes da Unesp, no Projeto de Extensão Cena Feminista, coordenado pela professora Dra. Lúcia Romano, apoiado pelo edital de Produção e Difusão Artístico/Cultural, PROEC, Unesp.

[177] Esse exercício é minha releitura do exercício criado pela atriz, diretora e curinga do Teatro das Oprimidas, Bárbara Santos. O exercício na íntegra está disponível em Santos (2019, p. 94-95).

Europeu e Oceania. Não é necessário respeitar a proporção geográfica do mapa; é apenas um exercício de imaginação. Cada pessoa deve escolher um local na sala que represente seu local de nascimento. Ao se fixar em um ponto da sala, fechar os olhos e procurar se lembrar das circunstâncias do seu nascimento (cidade, circunstâncias do nascimento, histórias contadas pelos familiares etc.). Lembrar também quem foi (foram) sua (s) primeira (s) cuidadora (s) na infância: mãe, pai, tia, prima, babá… Escolher uma dessas pessoas para ser a representante da *geração mãe*. Fazer perguntas para estimular a imaginação do grupo, como: "Que atividades diárias a pessoa escolhida faz na vida? Lava, cozinha, lê, dança? Qual seu ofício profissional? Quais atividades cotidianas ou frequentes essa pessoa gosta de fazer? E as que ela não gosta, mas tem que fazer? Há alguma atividade mecânica, repetitiva, que ela faz?". Dar exemplos: roer as unhas, tomar café, rir alto ao telefone.

À medida que ouve as perguntas, o grupo começa a realizar ou fisicalizar[178] as ações que imagina (de olhos abertos ou fechados, a critério de quem estiver experimentando). A proponente deve estimular que pesquisem corporalmente as atividades, em detalhes. Informar ao grupo que, se não houver informações precisas a respeito da pessoa escolhida, deve-se imaginar essas informações. Ao final das diversas experimentações, deve-se escolher uma atividade que represente mais a *geração mãe* e repeti-la um pouco mais. Depois, cessar os movimentos.

A seguir, pedir que olhem novamente para o *mapa-múndi* imaginário e mudem de lugar na sala, se necessário, para experimentar atividades da *geração avó*, caso a figura escolhida seja estrangeira. Essa figura pode ser o avô, a avó, uma tia-avó, uma vizinha, uma professora mais velha, desde que seja alguém significativo na vida da pessoa. Dar estímulos semelhantes ao da *geração mãe*: atividades profissionais, atividades ligadas ao lar, atividades que dão prazer e outras que são desagradáveis e, por fim, uma atividade que represente aquela pessoa.

Repetir o mesmo exercício com a *geração bisavó* e *tataravó*, as ancestralidades mais distantes. Essas duas gerações, provavelmente, exigirão um esforço imaginativo maior, porque há menos informações sobre elas[179]. Algumas

[178] Conceito criado pela diretora teatral e arte-educadora estadunidense Viola Spolin. Pode ser definido como "a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; [...] uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva" (Spolin, 1998, p.340).

[179] Aqui, cabe também um apontamento interseccional. Embora muitas pessoas tenham informações menos precisas sobre suas ancestralidades mais distantes, pessoas negras passaram por diversos processos de apagamento de suas linhagens familiares. Um exemplo disso foi a queima dos arquivos

perguntas para fazer: Qual o local de nascimento delas? Qual o contexto de vida dessa pessoa, como era a sociedade em que ela vivia? Ela tinha religião? Como era a relação com as outras pessoas? Que atividades faziam parte do seu cotidiano? Havia papéis atribuídos a mulheres e outros a homens? Havia pessoas não binárias e transgêneras? Havia racismo?

Finalizar a pesquisa da fisicalização e dar um tempo para o grupo rememorar o que foi experienciado.

Exercício 2: Escrita de carta para a ancestral

A partir do exercício anterior, pedir que escolham uma das ancestrais pesquisadas para endereçar uma carta. Estimule o grupo a pensar se gostaria de perguntar algo àquela ancestral, de contar algum segredo, de pedir informações sobre o passado ou conselhos para o futuro. A escrita da carta é livre. Depois da escrita, conversar sobre o processo e perguntar se alguém gostaria de ler para o grupo a carta.

Exercício 3: Imagens de controle

Ler o trecho escolhido, extraído de Patricia Hill Collins, sobre o conceito de imagens de controle e mostrar algumas de suas possibilidades. Essas imagens, segundo a autora, são construções deturpadas e reducionistas das mulheres negras, que foram ao longo do tempo naturalizadas. Ela as descreve assim:

> Como parte de uma ideologia generalizada de dominação, as imagens estereotipadas da condição de mulher negra assumem um significado especial. Dado que a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite no exercício do poder manipulam ideias sobre a condição de mulher negra. Para tal, exploram símbolos, ou criam novos. [...] o objetivo dos estereótipos é refletir ou representar uma realidade, mas funcionar como um disfarce ou mitificação de relações sociais objetivas. Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana (Collins, 2019, p.135-136).

---

da escravidão, em 1891, por ordem do Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, que detalhava informações de compra e venda de pessoas escravizadas no país. No entanto, outros documentos não queimados vêm sendo analisados mais recentemente. Consultar Gomes e Schwarz (2018).

Embora Patricia Hill Collins tenha definido as imagens de controle a partir da experiência das mulheres negras estadunidenses, podemos trazer o fundamento do conceito para compreender os marcadores sociais no cenário brasileiro, contextualizando o termo junto ao grupo, sempre.

Na continuidade do exercício, depois da leitura do trecho citado, partir para a escolha de uma imagem de controle que cada um acredite se relacionar mais fortemente com sua ancestralidade. Algumas sugestões de imagens podem ser previamente apresentadas pelo condutor da atividade. Conversar sobre as imagens, e, posteriormente, destruí-las, queimando-as (em local seguro), como num ritual simbólico de transformação das opressões.

A seguir, há exemplos de imagens que trazem estereótipos e opressões relacionadas às categorias de gênero, etnia e raça, e comentários explicativos. Essas imagens foram sugeridas por mim na oficina que ministrei, em 2022, mas outras podem ser trazidas e levantadas pelo grupo.

Figura 76 - Publicidade da década de 1950

Fonte: Propagandas históricas (2013).

Na imagem, há um homem branco com traje formal (camisa e gravata) sentado na cama, sorridente, enquanto uma mulher branca vestida de camisola e penhoar, ajoelhada ao lado da cama, serve-lhe café da manhã em uma bandeja. O *slogan* traz a seguinte frase: "Mostre para ela que o mundo é dos homens" (tradução nossa). Essa propaganda da década de 1950, da marca de gravatas holandesa Van Heusen, assim como outras que circulavam na época, traziam

mensagens abertamente machistas, refletindo o pensamento dominante na sociedade.

Figura 77 - *A redenção de Cam* (1895)

Pintura de Modesto Brocos
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2022).

A pintura de Modesto Brocos, artista espanhol radicado no Brasil, datada de final do século XIX, mostra uma senhora negra idosa levantando as mãos para cima, enquanto do lado oposto, um homem branco, com trajes de camponês, sorri; ao centro, uma mulher adulta, jovem, miscigenada, segura no colo um bebê branco. A figuração representa o projeto de branqueamento que vigorou no país neste período: por meio da miscigenação da população, esperava-se que o Brasil se tornasse um país “branco” em algumas gerações. Essa pintura, assim como seu autor - que era admirador das ideias eugenistas - é um caso exemplar do racismo como projeto estatal e reproduzido em várias áreas do conhecimento, inclusive, nas artes.[180]

[180] Para maior aprofundamento, sugerimos o artigo *Raça, gênero e projeto branqueador*: *a redenção de Cam*, de Modesto Brocos, de Tatiana Lotierzo e Lilia Schwarcz (2013).

Figura 78 - Dona Benta e Tia Nastácia

Foto: Reprodução Rede Globo
Fonte: Uol (2021).

Na imagem, há duas mulheres idosas sorridentes olhando-se. A mulher da esquerda é branca e usa óculos de grau, tem um coque no cabelo grisalho e veste uma roupa com detalhes bordados; ela está com a mão sobre o ombro da outra idosa. A mulher da direita é negra, usa um avental sobre a roupa xadrez, sua cabeça está coberta por um lenço, está com os braços ao longo do corpo.

Dona Benta e Tia Nastácia são personagens da célebre obra infanto-juvenil, *Sítio do Picapau Amarelo* (escrito entre 1920 e 1947), de Monteiro Lobato. Dona Benta é a avó que recebe seus netos nas férias em seu sítio, e Tia Anastácia é a simpática empregada doméstica da avó. A relação das duas é destacada como cordial e em vários momentos amigáveis. Entretanto, o cenário narrativo construído acaba por naturalizar as relações sociais em que as pessoas negras são subalternizadas e as pessoas brancas, privilegiadas. Além disso, em outros momentos da obra, tia Nastácia é vítima de racismo por meio de xingamentos da boneca Emília, que representa também um ponto de vista do autor.[181]

[181] Há publicações que analisam o teor racista das obras de Monteiro Lobato. Para maior aprofundamento, leia o artigo *A obra infantil de Monteiro Lobato - do racistês ao pretuguês*", de Anamaria Ladeira Pereira e Camila Santos Pereira (2022).

# XOU DA XUXA

Figura 79 - “Brincar de índio”

Fonte: Frame do vídeo do programa Xou da Xuxa, da Rede Globo de Televisão
Fonte: YouTube (1989).

Nessa imagem, há uma mulher branca, loira, usando um cocar indígena e roupas brancas[182], segurando um microfone com uma das mãos e um maracá com a outra. Ao fundo, um cenário infantil colorido e com indígenas a observá-la.

O programa de auditório “Xou da Xuxa”, da Rede Globo de Televisão, apresentado por Maria da Graça Xuxa Meneghel, foi um grande líder de audiência do público infantil no final da década de 1980 e 1990. Uma das músicas de maior

[182] Uma referência que lembra os povos originários pertencentes aos Estados Unidos da América (talvez da etnia Sioux).

sucesso da apresentadora, que também cantava, foi *Brincar de índio* (composição de Michael Sullivan e Paulo Massadas). Na música, é possível ver o retrato estereotipado e a apropriação cultural indígena feita pelo programa. De acordo com o antropólogo Rodney William:

> [...] apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos" (William, 2019 , p.29).

A respeito da representatividade indígena, Iara Tatiana Bonin (2008) comenta em *Narrativas sobre diferença indígena*: *como se produz um 'lugar de índio' no contexto escolar*, o quanto o apagamento de fatos conflitivos, dos genocídios praticados contra os povos indígenas e a não consideração dos indígenas como sujeitos políticos, "em luta pela garantia de suas terras, pelo respeito aos seus modos de viver, de organizar-se, de educar, de relacionar-se com o sagrado" (Bonin, 2008, p.321) têm corroborado a criar estereótipos que falseiam a representação da realidade.

**OFICINA 2: Zami - Troca entre mulheres**[183]

Resumo: Realizar um percurso de atividades, divididas em estações, a fim de promover vivências coletivas compartilhadas. Zami é um termo utilizado em comunidades caribenhas que significa "[...] mulheres que trabalham juntas como amigas e companheiras" (Lorde, 2021, p.453).

Sugestão de jogo de aquecimento: "Me apresentando para o grupo"

Em roda, uma pessoa diz o próprio nome para o grupo e faz algum movimento que a represente. Assim que disser e se movimentar, o grupo repete o nome e o movimento da pessoa conjuntamente. O jogo segue até todas as pessoas falarem os nomes e realizarem seus movimentos. Mais uma rodada do mesmo jogo pode ser feita, mudando agora o estímulo, por exemplo: "O que você mais gosta de fazer na vida?". Assim, cada pessoa faz o movimento de que mais gosta e as outras pessoas repetem-no.

[183] Esta oficina foi realizada em 2022 no Centro de Cidadania LGBT Claudia Wonder e no Centro de Cidadania da Mulher de Parelheiros, no do Projeto de Extensão *Um território para nós - encontros entre universidade*, *comunidade e criação cênica feminista,* coordenado pela professora Dra.Lúcia Romano, apoiado pelo edital de Produção e Difusão Artístico/Cultural, PROEC, Unesp.

Vivência: Percurso de atividades nas estações

Previamente, a pessoa que conduzir esta proposta deve construir espaços acolhedores e convidativos na sala (ou no ambiente) para cada uma das estações a seguir. Antes de iniciar o percurso, explicar que Zami é um termo típico das comunidades pretas caribenhas, que Audre Lorde adota ao escrever sua biomitografia (Lorde, 2021), e que significa mulheres que trabalham juntas, seja como amigas ou como amantes.

A proposta consiste em percorrer as estações a partir de um período de tempo estipulado previamente, durante o qual o participante pode transitar por todas as estações ou somente algumas. Cada estação tem instruções próprias de funcionamento, incluindo quantas pessoas podem participar por vez. Estimular o grupo a percorrer as estações com disposição ao imprevisto e ao encontro com pessoas semelhantes e diferentes. A partir da pergunta "O que estamos precisando receber hoje e o que podemos ofertar?", convidar as participantes a iniciar o percurso.

Exemplos de estações (outras podem ser criadas):

Estação 1 - Massagem. Nesta estação, uma pessoa se propõe a massagear e outra a ser massageada[184]. Sugestão: disponibilizar óleo ou creme para o corpo, bolinhas para massagem, colchonete, ambientação sonora, caso seja possível.

Estação 2 - Perguntas sobre a vida. Selecionar perguntas que sejam de interesse do grupo e que tenham relação com a interseccionalidade. Disponibilizá-las para que possam ser conversadas, no mínimo, entre duas pessoas. Como sugestão, indico as dezenas de perguntas do livro *Vamos falar de LGBTI+: 100 perguntas para refletir sobre quem é você*", de Hailey Kaas e Maurício Oliveira (2020).

Estação 3 - Caixa surpresa. Em uma caixa, há vendas para os olhos e a instrução da proposta. Quem escolher esta estação deve fazer uma caminhada em dupla, na qual uma pessoa está vendada e a outra não. Esta seguirá com a tarefa de guiar a dupla pelo espaço. A ideia é que, durante a caminhada, as pessoas conversem livremente.

---

[184] Não precisa ter conhecimentos prévios, mas a sugestão é perguntar para a pessoa que recebe como gostaria de ser tocada (toques mais leves, mais fortes). É importante também estar atenta ao que o toque pode suscitar. Se algo desagradável ocorrer, cessar a massagem.

Estação 4 - Varal de memórias. Disponibilizar papéis e canetas para as pessoas registrarem memórias da vida (desenhos, textos, palavras), a partir da pergunta: “Como você se tornou o que é hoje?”. Pendurar as folhas em varais.

Estação 5 - Escalda-pés. Disponibilizar bacias para colocar os pés, com água morna, ervas (por exemplo, camomila, erva-doce e lavanda), sal grosso, e toalhas para enxugar os pés. Realizar o escalda-pés em dupla ou em pequenos grupos.

A vivência finaliza quando o tempo estipulado acabar.

Na sequência, estimular uma conversa sobre a experiência e propor um lanche coletivo, que também será um importante momento de partilha e troca.

**OFICINA 3 - Corpo-território**[185]

Resumo: Construir cartografias geográficas e afetivas dos territórios de nascimento e do local da oficina, por meio de uma deriva e da construção de cenas sobre a infância.

Sugestão de jogo de aquecimento - Nome no corpo

Jogo em dupla. Uma pessoa sugere a parte do corpo onde a parceira deve escrever seu próprio nome, por exemplo, “Janaína, escreva seu nome com meu nariz". A dupla realiza o desafio. Imaginar que o nariz é como uma caneta que vai auxiliar a escrita. Agora, a parceira é quem sugere a parte do corpo em que deve ser escrito o nome pela outra pessoa da dupla. Um por vez vai propondo, sucessivamente. Estimular as duplas a escolherem partes do corpo diversificadas: umbigo, pé direito, joelho esquerdo, quadril, cabeça, olhos.

Depois de um tempo do jogo iniciado e de experimentadas várias partes do corpo, pode ser feita uma variação de instruções. Seguir a mesma estrutura de jogo, só que agora os nomes não serão escritos em partes do corpo: o jogo de movimento deve envolver o corpo todo. Por exemplo: uma pessoa faz um movimento aleatório e, quando o movimento cessar, a dupla “responde” com outro movimento, como em um diálogo, assim sucessivamente. É interessante fazer os movimentos explorando também os espaços da sala, evitando ficar em um mesmo lugar o tempo todo.

Exercício 1: Mapa do local da oficina

[185] Essa oficina trata da junção de exercícios que eu e Tatiana Monte realizamos no Laboratório de Criação Cênica Interseccional no Instituto de Artes da Unesp, em 2022. Na seção 5.3 desta tese, comento os exercícios com mais detalhes.

Pedir ao grupo que transponha o mapa de onde acontece a oficina em um papel bem grande (disponibilizar papéis como o *kraft*, por exemplo), dando preferência às ruas que estão próximas ao espaço da oficina[186]. Depois da construção desta primeira cartografia, formar duplas e sair para a rua com um roteiro de ações e interações pelo espaço (deriva), com tempo cronometrado.

Exercício 2: Deriva[187]

A sequência deve ser seguida pela dupla, conjuntamente, durante todo o processo da deriva:

- Caminhar livremente por cinco minutos;
- Correr por dois minutos e meio;
- Andar em câmera lenta por dois minutos e meio;
- Escolher a rua mais próxima e atravessá-la algumas vezes, com segurança, de maneiras distintas por cinco minutos, mentalizando a frase “O indivíduo só vivencia a experiência quando se coloca em zona de risco”;
- Durante dez minutos, sentar em algum lugar e observar a rua, os carros, as pessoas e as construções. Escrever tudo o que escutar, ver e vier à mente em uma escrita de fluxo contínuo;
- Durante cinco minutos, se encaixar no espaço;
- Durante cinco minutos, modificar o espaço.
- Retornar ao local da oficina.

Quando as duplas retornam à sala, tentam identificar as ruas por onde passaram e renomeá-las, de acordo com a experiência que viveram naquele lugar, de modo afetivo (por exemplo: a Avenida Presidente Kennedy pode ser renomeada como Baile das Pombas Cinzentas). Após o exercício, conversar sobre a experiência e compartilhar o que cada pessoa anotou.

O texto do Muniz Sodré pode ser apresentado, como uma referência interessante para o grupo compreender a construção do território por meio da experiência humana. Nos termos do autor:

---

[186] Pode ser usado algum serviço de pesquisa e visualização de mapas via satélite como, por exemplo, o Google Maps. O mapa deve ser copiado o mais literalmente possível.

[187] Trata-se de uma prática de caminhar pela cidade de maneira “lúdico-construtiva” (Debord, 2003, p.87). O conceito advém da teoria da deriva de Guy Debord e dos situacionistas. Ver mais em *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade* (2003).

> [...] o território não é apenas o espaço, o lugar físico, abstrato, o território é o espaço marcado pelo humano. Corpo é território, a casa é território, são os lugares simbólicos do espaço ocupados pelo humano [...] Corpo-território: todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo, por seus próprios padrões (Sodré,1988, p.123).

Exercício 3: Mapas dos territórios pessoais

Retornar ao mapa transposto anteriormente e, então, acrescentar os locais em que cada pessoa residiu na vida (outras cidades ou bairros), desde o local de nascimento até o de residência atual. Para aquelas pessoas que moraram em muitos lugares, pedir que selecionem apenas os mais significativos. Em vez de um mapa literal, o grupo deve construir desenhos, símbolos, palavras e caminhos que liguem os territórios pessoais até o local da oficina. O local da oficina será o ponto onde todos os territórios pessoais se cruzam. Especialmente no local de infância, cada participante deve colar (ou reproduzir em um desenho) uma fotografia da infância (previamente selecionada para a oficina).

Exercício 4:  Criação de cenas a partir da infância

Individualmente, cada participante cria uma breve cena, que contextualize sua foto da infância. Pode ser a reprodução da foto ou algo mais abstrato, que traduza o sentimento da infância. Dependendo das condições do lugar e da disposição do grupo, a cena pode ser realizada em espaços alternativos à sala da oficina: em um banheiro, embaixo de uma escada, na rua, em uma sala escura etc. A intenção é que o local escolhido traga a sensação, a atmosfera, o cenário simbólico da infância de cada pessoa.

Conversar sobre as cenas e sobre o processo da oficina ao final da apresentação.

**OFICINA 4 - Transforme o seu ídolo[188]**

Resumo: Por meio da construção de cenas curtas sobre os ídolos do grupo, identificar os signos de gênero, raça, etnia, classe e sexualidade contidos nas celebridades e modificar a estrutura da cena para ampliar o seu potencial de significados.

Sugestão de jogo de aquecimento: Dançar e seguir a/o/u mestra

Selecionar previamente algumas músicas. O grupo deve dançar conforme o ritmo da música. Estimular que o grupo se movimente por vários espaços da sala (para não dançar no mesmo lugar) e também que explore os níveis do corpo em relação ao espaço: nível baixo (movimentos no chão), nível médio (movimentos que necessitem de quatro e três apoios no chão) e nível alto (movimentos em pé e saltos). Em dado momento, escolher uma pessoa para ser a mestra, ou seja, o grupo deve imitar os movimentos dançados por ela. Mudar a mestra, até que todas as pessoas possam ser mestras ao menos uma vez.

Exercício 1: Quem era seu ídolo?

Pedir ao grupo que traga memórias pessoais da adolescência e da infância em relação aos ídolos da época. Os ídolos podem ser artistas da música, artistas da cena, apresentadores de televisão, da rádio, alguma celebridade das redes sociais. Cada pessoa cria uma breve cena, que sintetize a pessoa que escolheu e a apresente para o grupo. Sugestão: disponibilizar figurinos e adereços diversificados que possam contribuir na construção dos signos daquele ídolo (chapéus, perucas, vestidos, calças, sapatos etc.).

Conversar sobre as cenas. Estimular o grupo a reconhecer os signos que essa pessoa traz em relação ao gênero, raça, etnia, sexualidade e classe. Verificar se os ídolos estrangeiros trazem diferenças culturais em seu comportamento, em sua performance. Caso o grupo seja formado por pessoas de faixas etárias bem distintas, pode ser que os ídolos sejam bem diferentes; por isso, é importante examinar as distinções geracionais.

---

[188] Os exercícios dessa oficina foram realizados por mim dentro do Laboratório de Criação Cênica Interseccional no Instituto de Artes da Unesp, em 2022. Parte da proposta é inspirada no exercício *Icons* (Ícones), de Elaine Aston (1999, p. 66). Na seção 5.3 desta tese, comento os exercícios com mais detalhes.

Exercício 2: Incluindo um elemento surpresa ao ídolo

Na sequência, as cenas são reapresentadas, só que a partir de um elemento surpresa sorteado. Elementos como inserir um tique nervoso; fazer a cena com dor de barriga; rebolar num momento inesperado; perceber de súbito que algo cheira mal; errar o texto ou a coreografia. Esse elemento surpresa visa trazer um instante de rompimento, de ação não natural, mas interessante à cena. Isso também serve para humanizar esses ídolos, quebrando a imagem cristalizada dessas figuras.

Exercício 3: Mudando a estrutura da cena para transformar seus significados

Ainda como sequência dos exercícios anteriores, as participantes devem formar grupos, para criar uma nova cena a partir das intervenções cênicas sugeridas abaixo. A nova cena deve conter fragmentos das cenas construídas anteriormente, mas fica a critério do grupo como utilizá-los.

Seguem sugestões de intervenção cênica para ser compartilhada com os grupos:

a) A cena diz uma coisa e o vídeo projetado, outra (por exemplo: na cena há um apresentador fazendo o anúncio de uma joia de ouro e na projeção ao fundo é mostrada uma reportagem sobre os assassinatos do povo Yanomami pelos garimpeiros na Amazônia;
b) Colagens: a cena é apresentada e, em dado momento:
   - a história pessoal da atriz/ator/atore é narrada para o público ou
   - uma cantiga é cantada e revela algo ou
   - trazer alguma notícia de jornal (dado estatístico) sobre o assunto;
c) Metalinguagem: fazer a cena do ensaio da cena mostrando para o público as dificuldades e os debates, e chocando as noções de ficção e realidade;
d) Fazer a mesma cena sem fala, só movimentos;
e) Usar o “antifoco”, ou seja, inserir personagens que estão invisibilizados/as/us na cena (por exemplo: contrarregra, auxiliar de limpeza, uma criança, alguém do público etc.) e, em dado momento, dar voz a essa(s) pessoa(s);
f) Mudar os gêneros da(s) personagem(s);
a) Tornar a/o/u "celebridade" (a figura central) um objeto (por exemplo: o ídolo é representado por um figurino pendurado).

Ao final das apresentações, conversar com o grupo e analisar as mudanças das cenas; se a representação do ídolo se transformou e se os significados da cena

se ampliaram com a mudança de estrutura da cena. Forma e conteúdo são indissociáveis, porque a forma estética produz sentido, assim como um conteúdo necessita de uma dimensão material.[189]

[189] Para maior aprofundamento sobre a questão, sugerimos *Teoria Estética*, de Theodor Adorno (2011) e *Pequeno Organon para o Teatro*, de Bertolt Brecht (1967).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao final desta tese e olhando retrospectivamente o percurso traçado, percebo o quanto ela se transformou e me transformou, do início do projeto até aqui. Foram muitos os materiais levantados; estabeleci troca com muitas pessoas. A escrita foi me levando por caminhos curvos, em um vaivém constante, o que me dava a sensação de uma escrita/pesquisa em processo, com revisões e atualizações do olhar e do contexto a todo o tempo. Essas considerações finais não se tratam de uma conclusão fechada, sei que muita pesquisa poderia ainda ser feita; outros materiais poderiam ser estudados e uma investigação de campo seria bem-vinda, para apreender a abrangência da interseccionalidade nas artes cênicas.

A experimentação formal pretendida na construção desta tese também poderia ter mais desdobramentos, algo que estará em foco em pesquisas futuras. Contudo, cada pesquisadora vai configurando seu perfil próprio ao estudo, incorporando nele curiosidades e desejos de encontro com autoras(es/us) de modo singular. E nem tudo pode ser previsto, pois surgem encontros inusitados no meio do caminho e transformam-se as condições materiais (o chão que sustenta uma pesquisa): ter uma bolsa de estudo; passar por uma pandemia de Covid-19; perder a mãe e ganhar uma filha foram algumas das manifestações do acaso neste percurso.

O questionamento inicial, sobre o feitio de um teatro em que relações de gênero, raça, etnia, sexualidade e classe fossem abordadas em cruzamento, desdobrou-se em outras tantas perguntas. No tempo histórico em que esta tese foi escrita, as políticas de identidade têm obtido destaque diário. Também nesta pesquisa foi necessário compreender que a proposta da interseccionalidade não se resume à dimensão subjetiva das "identidades": estão em cruzamento fatores econômicos, geopolíticos, ambientais e políticos, tão importantes quanto os aspectos que influem na "noção de si" e que, aparentemente, dizem mais respeito aos processos de subjetivação do que ao tempo social. Isso porque a interseccionalidade está dimensionada em relação às dinâmicas de interação social e contra as práticas de opressão e exclusão social.

Por isso, é importante atentar e retornar aos fundamentos iniciais da proposta interseccional, para não a esvaziar de sentido, como alertam Patricia Hill Collins e

Sirma Bilge, nas palavras de Beatriz Rodrigues Sanchez, reforçando a importância da interseccionalidade como forma de prática política:

> Collins considera que essa última dimensão [de prática política] é aquela que tem sido menos considerada por teóricas feministas e é a que representa uma maior ameaça ao *status quo*. Isso quer dizer que a institucionalização da interseccionalidade como campo de estudos e a utilização deste conceito como ferramenta metodológica vieram acompanhadas da perda de seu caráter crítico. A crítica radical contida nas primeiras obras que consideraram a diversidade das experiências das mulheres, antes mesmo da criação do conceito de interseccionalidade, como demonstrado por Angela Davis, bell hooks e Lélia Gonzalez, foi sendo deixada de lado com o passar do tempo e as teóricas da interseccionalidade foram se distanciando dos movimentos sociais e da dimensão da prática política (Sanchez, 2019 p. 16).

O entendimento entrecruzado das identidades, se afastado da dimensão prática da vida das pessoas e não comprometida com os direitos humanos, perde a força inicial das propostas de ativismo, exemplificadas por hooks, Gonzalez e Davis, que tiveram a trajetória de vida atrelada à postura reflexiva e à participação em movimentos sociais.

Além disso, é preciso apontar o quanto importa evidenciar o contexto geopolítico em uma pesquisa interseccional. No caso desta tese, nos propusemos a tratar da cidade de São Paulo, majoritariamente, considerando experiências sudestinas, o que configura certa especificidade ao estudo. As bases em que foram fundamentadas a pesquisa seriam as mesmas, se o contexto fosse a cena nordestina, ou a cena nortista? As características e processos dos grupos seriam semelhantes? Avalio que as percepções aqui colocadas não se estendem a priori para todas as diversas localidades do país; no máximo, podem inspirar outras análises localizadas, que com certeza precisarão enfrentar e incorporar seu contexto, para entender a interseccionalidade dos teatros ali existentes.

Diante disso, é preciso reconhecer as condições privilegiadas de se fazer pesquisa na capital paulista, onde pude ter acesso aos grupos de teatro; assistir aos espetáculos; acessar publicações desses grupos; frequentar bibliotecas e vivenciar o movimento artístico da cidade. Ao mesmo tempo, compreendo que fazer este trabalho investigativo em uma universidade pública paulista, que possivelmente oferece mais visibilidade às suas pesquisas acadêmicas do que outras instituições, acarreta ao trabalho produzido uma responsabilidade adicional. De toda forma,

faz-se necessário construir pontes com redes acadêmicas e grupos teatrais de outras regiões, deixando evidente outras tantas pessoas que pesquisam a interseccionalidade!

De modo mais específico, foi possível chegar a algumas conclusões, mas que não encerram o assunto. No capítulo Contracolonização E Teorias A Partir Da Experiência Pessoal E Histórica, percorremos algumas das principais autoras identificadas como interseccionais no contexto afro-pindorâmico (nome escolhido para representar as experiências brasileiras) e do norte das Américas (por reconhecer a influência que essas autoras têm no nosso país). Na seção que inaugura o capítulo, coloco em diálogo (e também em enfrentamento) percepções distintas sobre a interseccionalidade. De um lado, temos a estadunidense Kimberlé Crenshaw, que cunhou o termo na década de 1980, associada aos direitos civis e a uma perspectiva liberal feminista. Do outro, está a dominicana Ochy Curiel, que critica a interseccionalidade, por não tensionar as origens das opressões que criam desigualdades sociais. Para Curiel, as opressões só poderiam ser explicadas a partir do entendimento da manutenção do sistema colonial nos dias atuais, uma avaliação alinhada ao pensamento decolonial ao qual é adepta.

O próprio termo decolonial também foi questionado no capítulo. Opto por aderir à nomeação do mestre Nêgo Bispo, que entende todos os processos de resistências contra os colonizadores em nosso território como contracolonização. Ao nomear esses processos de contracoloniais, Bispo destaca a ação, em um gesto poderoso que também nos convoca! Ainda nessa seção, relembro outra variante terminológica significante para nossa perspectiva, quando a brasileira Heleieth Saffioti nomeia como “nó de opressões” o mesmo fenômeno apontado por Crenshaw, mas com um entendimento marxista sobre o tema. Vale notar que a autora brasileira e seu pensamento são bem menos (re)conhecidos em seu país, do que a norte-americana Crenshaw.

A tese segue revisitando as principais teorias de autoras brasileiras. Com Beatriz Nascimento, vislumbramos a perspectiva do quilombo como prática ancestral atualizada na contemporaneidade, algo que reconecta as pessoas negras em diáspora. Lélia Gonzalez, em seu entendimento que racismo e sexismo demonstram os estereótipos de subalternidade da mulher negra na sociedade, propõe um feminismo latino-americano, no intuito de agrupar mulheres negras e indígenas da América Latina (Abya Yala) em uma irmandade transformadora da categoria mulher.

Sueli Carneiro, com forte atuação no campo político por meio de projetos sociais, criou possibilidades de atuação de pessoas negras, e vem exigindo que Estado e instituições privadas se comprometam com ações afirmativas, promovendo a equidade racial e de gênero. Adiante, procurei dar foco para duas expoentes da nova geração de intelectuais: com Jaqueline Gomes de Jesus, a transgeneridade torna-se elemento importante, a somar na lutas por direitos humanos, e amplia a perspectiva interseccional; com Geni Núñez, o uso do termo etnia é questionado, denunciando o apagamento das especificidades dos povos indígenas e reivindicando - entre outras coisas - a descentralização do humano nas ações políticas. O território geopolítico, o território-corpo e o território como disputa econômica permearam os debates desta seção, que procurou evidenciar como o racismo e suas facetas têm determinado fortemente as relações sociais na contemporaneidade.

Recentemente, o sociólogo Muniz Sodré, numa palestra[190] sobre o legado de Beatriz Nascimento, destacou um aspecto comum a todas as mulheres citadas nesta seção. Sodré diz que Beatriz Nascimento, mais do que um ponto de vista, tinha um **ponto de vida**, pois sua produção intelectual e sua construção de pensamento estavam atreladas à vida e à sua experiência como mulher negra. Esse aspecto foi uma constante entre as mulheres pesquisadas, o que evidenciou ainda mais a importância dessas figuras, que deram valor aos saberes constituídos na prática política e na vida ordinária e destituíram o lugar da neutralidade na escrita científica, resistindo  à pretensa universalidade dos saberes.

Depois de tratar das intelectuais do Cone Sul, direcionei a pesquisa para as pesquisadoras contra hegemônicas do Norte global, abordando alguns conceitos de Patricia Hill Collins, bell hooks, Audre Lorde e Angela Davis. Verificamos que muitos dos pontos levantados por elas (como imagens de opressão e subjetividades radicais) assemelham-se aos argumentos das brasileiras. No entanto, enquanto as brasileiras são menos reconhecidas em suas teorias, as estadunidenses têm produção intelectual e visibilidade extensamente maiores e sistematização mais detalhada das suas obras. Mas, mesmo diante de condições geopolíticas e econômicas diversas, que privilegiam as produções das autoras estadunidenses, há

[190] *Live* (transmissão de conversa ao vivo em áudio e vídeo) promovida pela Companhia das Letras, em razão do lançamento do livro de Alex Ratts, *Uma história feita por mãos negras* (2021). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t-Kb--f3Miw&t=3s

que se considerar que o racismo e o sexismo dificultaram a divulgação dessas ideias em ambos os países.

Nas autoras citadas no trecho, vemos que gênero, raça, classe e sexualidade (mesmo que esta, em menor proporção) predominam em seus discursos sobre identidade. Poucas abordam outros marcadores sociais da diferença, como idade e deficiência, por exemplo. Para uma abordagem mais afeita aos tempos atuais, caberia incluir outras categorias, conferindo uma visão mais apurada das opressões. Isso, embora possa ser argumentado que algumas categorias são mais determinantes do que outras, dependendo do contexto histórico-social e geopolítico em que a interseccionalidade for abordada.

Ao final deste capítulo, apresento Gloria Anzaldúa, autora chicana nascida na fronteira entre Estados Unidos da América e México e que traz uma contribuição fulcral para questionar, inclusive, a noção de identidade. Para a autora, a vivência na fronteira fez com que Anzaldúa, assim como as pessoas que ali moram, se tornassem pessoas fora do lugar, ou seja, não reconhecidas nem como estadunidenses, nem mexicanas. Isso não diz respeito somente à nacionalidade mas também à pertença cultural e linguística. A autora apropria-se dessa condição territorial fronteiriça, assumindo seu "entrelugar" como mulher de cor, lésbica, indígena e feminista para, enfim, distanciar-se de convenções binárias de identidade e aproximar-se de uma abordagem *queer*, termo que toma para si. Acompanhando Anzaldúa, questionamos as políticas de identidade que subjazem ao debate interseccional: embora importantes para reunir sujeitos em luta por direitos comuns a um grupo, também limitam as maneiras de ser e estar no mundo (uma vez que não dão conta, por exemplo, da experiência *queer*).

O capítulo As Transformações Do Movimento Teatral Paulistano Da Última Década Em Uma Perspectiva Interseccional, volta-se para as poéticas teatrais e as reverberações da interseccionalidade em terra afro-pindorâmica, especialmente na Região Sudeste. Algumas experiências teatrais do século XX servem à busca pelas origens históricas de uma prática interseccional ecoada na contemporaneidade. O Teatro Experimental do Negro, o Teatro do Oprimido (com destaque para o projeto Teatro das Oprimidas de Bárbara Santos e Alessandra Vanucci) e algumas práticas feministas de teatro anarquista poderiam ser considerados experimentos de caráter interseccional. Entretanto, somente por meio de um conjunto múltiplo de influências

teatrais e, especialmente, pela percepção das mulheres negras, foi possível existir um teatro interseccional na contemporaneidade.

Aprofundando a questão do agenciamento das mulheres negras, apresento na seção seguinte três grupos teatrais da grande São Paulo, Capulanas Cia de Arte Negra, Grupo Clariô de Teatro e Cia Humbalada. Não por coincidência, são três grupos originários das periferias paulistas, onde as poéticas estão intimamente ligadas aos seus territórios e revelam - de maneira afiada - tanto as mazelas sociais, como as sabedorias e estratégias dos grupos minoritários, em gesto de continuidade e valorização de práticas ancestrais. Isso pode ser comprovado a partir de elementos de alguns dos espetáculos desses grupos, dos quais pude participar como espectadora. Interligados aos fundamentos teóricos tratados pelas autoras da abordagem interseccional, vemos ainda relações evidentes e outras menos diretas nos espetáculos. Destaco algumas das pontes entre teóricas da interseccionalidade e poéticas da cena paulista, a exemplo da compreensão de quilombo, de Beatriz Nascimento, e o espetáculo *Solano Trindade e suas negras poesias*, da Capulanas Cia de Arte Negra; os usos da raiva e do amor próprio, de Audre Lorde, em *Ialodês*, também da Capulanas; a relação entre sexismo, racismo e classe, de Lélia Gonzalez, em *Hospital da gente*, do Grupo Clariô de Teatro; a percepção de corpos dissidentes e travestis, de Gloria Anzaldúa e Jaqueline Gomes de Jesus, em *Grajaú conta Dandaras Grajaú conta Zumbis,* da Cia Humbalada, e por fim, a forte influência de Augusto Boal na própria escolha temática do espetáculo da Cia Humbalada.

A intenção aqui foi observar e referendar tais práticas, compreendendo as artistas paulistas como criadoras de uma arte interseccional pulsante. Também, vimos nessas obras inspiração para uma criação própria, que foi vivenciada junto ao Laboratório de Criação Cênica Interseccional. O laboratório, de certo modo, substituiu o desejo inicial de estágio com esses grupos, aproximação que, infelizmente, não se realizou, por conta do isolamento da pandemia de Covid-19 e das decorrências dela.

Ao final deste capítulo, algumas poéticas cênicas apresentadas na cidade de São Paulo de forte repercussão crítica no meio teatral acrescentam novas camadas de entendimento sobre interseccionalidade, diante da branquitude e cisgeneridade. Os significados dos corpos das/dos/des artistas em cena abrem-se aos dilemas da representatividade cênica e de exigência de reparação histórica (material e

simbólica) nas produções artísticas. Os espetáculos *Entrevista com Stela do Patrocínio* (onde há representação da poeta negra por uma atriz branca); *Luis Antonio-Gabriela* da Cia Mungunzá (que relata a inclusão de uma atriz transgênero à peça cuja tema é transgeneridade), e *Branco - o cheiro do lírio e do formol* do Grupo Teatro de Arruar e artistas independentes (projeto frustrado de autodestruição do "branco") ilustram esse estatuto da corporeidade e seus significados, que passamos a considerar como *locus* da interseccionalidade na cena.

No capítulo  Experimentando Uma Pedagogia: Práticas De Criação E De Ensaio Inspiradas Na Interseccionalidade, coloco-me em processo de criação, entendendo que a análise historiográfica e a apresentação das poéticas de grupos teatrais seriam insuficientes, se não me colocasse também como artista, em processo de criação de um teatro interseccional. Na primeira proposta de prática interseccional, ministrei um Curso de extensão, denominado *Teatro interseccional: como gênero, raça, etnia, sexualidade, classe e território entram em cena?*. Aprovado pela Pró-reitoria de Extensão da Unesp, por conta da pandemia, o curso foi realizado de forma remota, envolvendo residentes de diversos lugares do país. Minha falta de manejo com as plataformas digitais tornou o curso bem teórico. Se essa perspectiva foi enriquecedora para meus estudos, distanciou-se de uma experimentação artística.

Numa segunda proposta de geração de um espaço de investigação da interseccionalidade nas artes cênicas - o Módulo 2 do mesmo projeto de extensão - criei um Laboratório de Criação Cênica Interseccional, realizado presencialmente no Instituto de Artes da Unesp. O formato de laboratório se mostrou muito favorável às experimentações artísticas, e pude compartilhar alguns materiais e autoras fundamentais na minha pesquisa. Destaco o livro *Teatro das Oprimidas - estéticas feministas para poéticas políticas* (2019), de Bárbara Santos, que influenciou a abordagem pedagógica e vários exercícios criados no laboratório. Por sua vez, o livro de Elaine Aston, *Feminist Theatre Practice: A Handbook* [Prática Teatral Feminista: Um Manual] (1999), que no início dos meus estudos tinha grande relevância, foi perdendo espaço nas proposições do laboratório, quando compreendi (e isso também foi um dos apontamentos da banca na qualificação) que se tratava de uma perspectiva de prática feminista pouco interseccional. Outras referências foram oriundas de fontes distintas, seja por meio do convívio com amigas do movimento negro (onde conheci mais sobre *itãs* iorubanos e intelectuais africanas,

como Sobonfu Somé), seja em oficinas e cursos de que participei (como “Biografia ancestral” com Coletivo Abayomi Terreiro Afrofuturista e “Teoria *Queer*: pensamento, filosofia e ação política” com Helena Vieira). Além disso, trocas em congressos e seminários (especialmente o da ABRACE e do Fazendo Gênero) e aulas de que participei como discente ou estagiária (especialmente as matérias “Impasses da atuação na cena contemporânea” e “Pedagogias da interpretação: arquivo e repertório dissidente“, ministradas pela Profa. Dra Lúcia Romano) inspiraram atividades práticas e leituras. Autoras como bell hooks, Audre Lorde, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, mesmo que não citadas diretamente no laboratório, apareceram na perspectiva interseccional por mim sugerida.

Foi imensamente significativa a experiência, ao final do Laboratório, de criação de uma cena, chamado *Xica nos contou um sonho*, apresentado no Festival Feminista “Um território para nós”, no Instituto de Artes da Unesp. Relato como a cena, de dimensão onírica, ensaia a interseccionalidade por meio do cruzamento das histórias pessoais do grupo com a biografia da travesti negra Xica Manicongo.

O sentimento que tive ao final do Laboratório replica o entendimento que bell hooks registra em *Ensinando Comunidade - uma pedagogia da esperança* (de 2003). A autora comenta que a consciência crítica traz a possibilidade de criar confiança e, assim, de criar comunidade. Nos termos de hooks:

> Criar confiança geralmente significa descobrir o que temos em comum, bem como o que nos separa e nos diferencia. Muitas pessoas temem encontrar diferenças porque acham que as nomear com sinceridade levará ao conflito. A verdade é que a nossa negação da realidade da diferença criou um contínuo conflito para todos. Nós nos tornamos mais sãos quando enfrentamos a realidade, abandonamos noções sentimentais como “somos todos humanos, todos iguais” e aprendemos tanto a explorar nossas diferenças, celebrando-as quando possível, quanto a confrontar com rigor as tensões quando elas aparecem. E será sempre vital e necessário para nós saber que somos todos muito mais do que nossas diferenças, que não é apenas o que compartilhamos organicamente que pode nos conectar, mas o que passamos a ter em comum porque desempenhamos o trabalho de criar comunidade, a unidade dentro da diversidade, que exige solidariedade dentro de uma estrutura de valores, crenças e desejos que sempre transcendem o corpo, desejos que estão relacionados a um espírito universal (Hooks, 2021, p. 178-179).

A comunidade à qual hooks se refere extrapola a união de grupos por características semelhantes (mesma turma da escola, mesma raça, mesma posição social etc.), pautando-se numa noção de comunidade de pessoas que comungam de desejos semelhantes - de justiça (Hooks, 2021, p. 30) e de emancipação de todas as pessoas - e, por isso, praticam ações que interferem, cotidianamente, no campo social. Pode aparecer em uma sala de aula, em um grupo de estudantes, nas situações diárias… Essa comunidade estendida, compartilhada, é o que traz a força do pertencimento e a crença na esperança, conforme verifiquei na comunidade que constituímos no Laboratório, ativa até hoje.

Dentro do Laboratório ainda pude fazer parceria com a artista Tatiana Monte, integrante da Cia Humbalada, que esteve presente no laboratório trazendo alguns exercícios cênicos para nós. A troca com Tatiana Monte foi muito importante e amenizou um pouco minha frustração por não ter podido estar mais próxima aos grupos Capulanas e Clariô.

Outras quatro propostas de oficinas curtas, que colocam a interseccionalidade no foco da criação, complementam o último capítulo da tese. Embora sigam abordagens distintas, o conjunto é complementar, enriquecendo a noção de interseccionalidade. Na primeira delas, *Imagens Ancestrais e Imagens de Controle*, a proposta foi investigar a ancestralidade por meio do jogo cênico e tecer relações com a construção de imagens sociais, perpassadas de geração a geração. Na segunda oficina, *Zami - troca entre mulheres*, o convite foi estendido a outros grupos sociais excluídos, buscando a relação afetuosa entre as pessoas, que podem encontrar afinidades ou não. Na terceira oficina, *Corpo-território*, a investigação do território como espaço geográfico (também afetivo e subjetivo) trouxe a deriva e a cartografia como proposições. Na última oficina, *Transforme o seu ídolo,* o grupo foi convidado a construir cenas a partir dos ídolos da infância e adolescência e a transformá-la por meio de estímulos (centrando-se, portanto, na investigação de formas cênicas).

Acredito que a leitura desta pesquisa, repassando toda sua trajetória, oferece referências e possibilidades de aprofundamento. As caixas de texto, cartas, vídeos e músicas que permeiam toda a tese também foram pensadas para “abrir as portas” de outras imersões no legado das mulheres artistas, filósofas, educadoras e militantes aqui apresentadas. Espero, ainda, que os questionamentos que pude expressar e outros que esta escrita possa vir a inspirar, sejam convites para cada

leitor/a/e sair da condição de passividade e movimentar-se. Que olhem para sua própria trajetória e para as pessoas ao redor, fazendo leituras críticas da sociedade em que vivem e incorporando a interseccionalidade nas diversas dimensões da própria vida. O mesmo convite estende-se à experimentação da interseccionalidade nas práticas teatrais, para criar outras tantas possibilidades. Por certo, é um aprendizado para a vida toda, que supera (e ressignifica) as palavras impressas neste texto, projetando encontros. Que possamos dialogar e estar juntas/os/us em outras instâncias da vida, da militância e do fazer artístico…

# REFERÊNCIAS


ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2011.

AKOTIRENE. Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

ALMEIDA, Saulo; BRONDANI, Joice Agle; HADERCHEK, Robson (org.) **Práticas decoloniais nas artes da cena.** Giostri Ed, 2020.

AMORIM, Paloma. **Peça é madura ao abrir diálogo em polêmica de apropriação cultural.** Especial para Folha de S. Paulo, 2017. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1905499-peca-e-madura-ao-abrir-dialogo-em-polemica-de-apropriacao-cultural.shtml. Acesso em:10 set.2021.

ANZALDÚA, Gloria. ***Borderlands:*** *the new mestiza - la frontera***.** San Francisco: Aunt Lute, 1987.

ANZALDÚA, Gloria. **Como domar uma língua selvagem**. Tradução de Joana Plaza Pinto, Karla Cristina dos Santos. Revisão da Tradução: Viviane Veras. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da Língua Portuguesa, nº 39, p. 297-309, 2009.

ANZALDÚA, Gloria . **Falando em línguas:** uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos Feministas, Florianópolis, 2000.

ANZALDÚA, Gloria. ***La consciencia de la mestiza* -** rumo a uma nova consciência**.** Estudos Feministas, Florianópolis, 13(3): 320, set./dez.2005. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300015&lng=es Acesso em: 15 set.2022.

ARRUZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%:** um manifesto**.** São Paulo: Boitempo, 2019.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. **Sessão plenária - Interseccionalidades: limites e possibilidades**, live mediada por Lívia Natália (UFBA), com participação de Carla Akotirene, Fernanda Miranda (UNIFESSPA) e Leandro Colling (UFBA), 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lsR3QFbpgt4&feature=youtu.be Acesso em: 20 jun.2022.

ASTON, Elaine. ***A feminist theatre practice*****:** *a handbook*. London; New York: Routledge, 1999.

AVELAR, Dani; FERREIRA, Catarina. **Feminismo negro e ativismo trans têm mesmo interesse**, diz Patricia Hill Collins. Matéria da Ilustrada, Folha de S.Paulo, em junho de 2023. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/06/feminismo-negro-e-ativismo-trans-tem-mesmo-interesse-diz-patricia-hill-collins.shtml . Acesso em: 8 jul.2023

AVILA, Eliana; COSTA, Claudia de Lima Costa. **Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o feminismo da "diferença"**. Estudos Feministas, Florianópolis, 13(3): 320, setembro-dezembro/2005.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAIRROS, Luiza Helena. Lembrando Lélia Gonzalez. *In:* GONZALEZ, Lélia**: primavera para as rosas negras.** São Paulo: UCPA Editora, 2018.

BARRETO, Raquel. Introdução. *In:* NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual:** possibilidade nos dias da destruição**. São** Paulo**:** Ed. Filhos da África, 2018a, p. 26-40.

BARRETO, Raquel. Lélia Gonzalez, uma intérprete do Brasil. *In:* BARRETO,R. **Lélia Gonzalez:** primavera para as rosas negras**.** São Paulo: UCPA Editora, 2018b.

BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf; RODRIGUES, Jucca. Máscaras de uma branquitude consagrada: expor é profanar? **Revista Sala Preta,** São Paulo, v. 17, n. 2. 2017.

BELADELLI, Ediana M. Noatto; OLIVEIRA, Franciele Thaís de; BECK, Eliane M. C. As matrizes epistemológicas da produção do conhecimento**. ConSensu** nº 2 – 2018. Disponível em: https://uespar.edu.br/midias/anexo/Anexo-as-matrizes-epistemologicas-da-producao-do-conhecimento-2ebe155a98.pdf. Acesso em: 15 abr.2022.

BELÉM, Elisa. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena? **Revista Ilinx,** Campinas: Cocen, Unicamp, 2016a. p.99-106. Disponível em: https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/461#:~:text=Defende%20que%20discutir%20os%20aspectos,e%20trabalhos%20de%20artes%20visuais.Acesso em: 10 set.2022.

BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro**:** uma perspectiva descolonial. **Sala Preta,** São Paulo, 2016b, 120-131. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/110637 . Acesso em : 14 set.2022.

BENTO, Maria Aparecida; CARONE, Iray (org.). **Psicologia social do racismo:** estudo sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BERNARDES; Vitória; CONSTANTINO, Carolini; COSTA; Laureane M. L.; LUIZ; Karla G.; SILVEIRA, Thaís B. H. (org.). Mulheres com deficiência**:** garantia de direitos para exercício da cidadania. **Guia produzido pelo Coletivo Feminista Helen Keller,** 2020. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1sS_5cg5sL0ONs2qtDIk4v8sNgCcUprg7/view. Acesso em:16 set.2022.

BIFFON, Vanessa. **Contradições entre gênero e classe no teatro de grupo paulistano:** a representação poética da mulher no espetáculo *A Brava* da Brava

Companhia, 2018. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, 2018.

BIFFON, Vanessa. **Xica nos contou um sonho**. Roteiro dramatúrgico criado no Laboratório de Criação Cênica Interseccional. Material não publicado. 2022.

BITTENCOURT, Julinho. Atriz branca acusada de fazer papel de negra concorda e faz lindo manifesto**. Revista Fórum,** Escrito em Direitos, jul. 2017. Disponível em: https://revistaforum.com.br/direitos/2017/7/5/atriz-branca-acusada-de-fazer-papel-de-negra-concorda-faz-lindo-manifesto-21688.html .Acesso em:15 set.2021.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 15ª edição, 2012.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 9ª edição, 2009.

BOITO, Sofia Rodrigues. O pensamento decolonial de Leda Maria Martins e sua importante contribuição para as artes da cena**:** resenha do livro *Performance* do tempo espiralar – poéticas do corpo-tela de Leda Maria Martins**. Sala Preta**, 21(1), 2022, p.133-139. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v21i1p133-139 .Acesso em: 19 set.2022.

BONIN, Iara Tatiana. Narrativas sobre diferença indígena**:** como se produz um **“**lugar de índio” no contexto escolar**. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos,** v..89, n.222, 2008.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu 26**, jan.-jun. 2006, p.329-376.

BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro. *In:* **Teatro dialético** – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.181-219.

BURTON, Ifájoke Nefertiti. Encenando a oralitura sagrada Iorubá para audiências laicas**. Revista Rebento** (Artes Cênicas, Artes Visuais e Educação) do Instituto de Artes da Unesp, n.6, 2017. Disponível em: https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/143. Acesso em:16 mar.2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAÊ, Gabe. **Manual para uso da linguagem neutra em língua portuguesa**. Frente Trans, Unileira. Disponível em: https://portal.unila.edu.br/informes/manual-de-linguagem-neutra/Manualdelinguagemneutraport.pdf Acesso em: 16 mar.2023.

CAMPOS, Marcio D’Olne. A arte de Sulear-se *In:* Interação Museu-Comunidade pela Educação Ambiental. **Manual de apoio a Curso de Extensão Universitária**.

Teresa Cristina Scheiner (coord.). Rio de Janeiro: TACNET Cultural/UNI-RIO, 1991, p. 59-61.

CANAL PRETO - **A todas Xicas Manicongos**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y-_eQ0etqoM . Acesso em: 10 jun.2023.

CANAL FUTURA - Programa Entrevista - **Branquitudes**, 2020. Disponível em: https://globoplay.globo.com/entrevista-branquitudes/t/MhdqLRpLzT/ Acesso: 10.jun.2023.

CAPULANAS Cia de Arte Negra. **Goma**: dos pés à cabeça, os quintais que sou. Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, 2011. Disponível em: https://issuu.com/capulanasciadeartenegra/docs/livro_capulanas_01 . Acesso em: 10 jun.2023.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica**:** a supremacia racial e o branco antirracista. ***Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud,*** *Manizales, Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud del Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud de la Universidad de Manizales y el Cinde*, v. 8, n. 1, (enero-junio), 2010, p. 607-630.

CARDOSO, Thiago Mota. Entrevista com Antônio Bispo dos Santos. **Site Coletiva,** 2020. Disponível em: https://www.coletiva.org/dossie-emergencia-climatica-n27-entrevista-com-antonio-bispo .Acesso em: 5.mar.2021.

CARLOS, Dione. **Ialodês -** um manifesto da cura ao gozo. Dramaturgia teatral. Festival de Teatro Negro da UFMG, 2020. Disponível em: https://issuu.com/tu.producao/docs/dione_carlos_-_ialod_s_-_revisado_por_alex_teixeir .Acesso em: 7.abr.2021.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não ser como fundamento do ser.** Tese ( (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida.** São Paulo: Pólen Livros, 2019.

CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em movimento**. Estudos Avançados, 17(49), 117-133, 2003. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948 .Acesso em:11 nov.2022.

CARVAJAL, Julieta Paredes. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental**.** *In:* HOLLANDA, Heloisa (org.) **Pensamento Feminista hoje**: perspectivas decoloniais. 2020, p. 194-205.

CARVALHO, José Jorge de. Mais uma teoria de Bispo: o limite e a fronteira. *In:* SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos:** modos e significações. Brasília: Ed. AYÔ, 2021, p. 91-93.

CIA HUMBALADA. **Documentário Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis**, 2017. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=TojUfW7svB8&feature=emb_title . Acesso em :10 jul.2022.

CIA HUMBALADA. Revista Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis. **Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo**, 2017. Disponível em: https://issuu.com/ciahumbalada/docs/revista_a4 . Acesso em:15 jul.2022.

CISNE, Mirla. Por um feminismo antirracista e anticapitalista**:** o debate entre interseccionalidade e consubstancialidade-coextensividade das relações sociais de sexo, raça/etnia e classe**.** *In:* Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th *Women's Worlds Congress.* **Anais Eletrônicos** [...]. Florianópolis, 2017.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

**COLETIVO DAS LILITHS** - teaser do espetáculo teatral Xica. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BWpkqDbSC-g Acesso em:15 jul.2022.

COLLINS, Patricia Hill. Feminismo negro - pertencer sem pertencer. Canal Youtube **TV Boitempo**, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZRFZMHLQOGg Acesso em:10 jun.2023.

COLLIS, Patricia H.; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade***.* São Paulo: Boitempo, 2021.

COLLIS, Patricia H.; BILGE, Sirma. **Pensamento feminista negro:** conhecimento, consciência e a política de empoderamento*.* São Paulo: Boitempo, 2019.

CONAQ. Censo 2022: **IBGE já recenseou 386.750 quilombolas**. Matéria de Maryellen Crisóstomo, 2022. Disponível em: http://conaq.org.br/noticias/censo-2022-ibge-ja-recenseou-386-750-quilombolas/ Acesso em: 10 jul.2022.

CONSELHO ESTADUAL DA CONDIÇÃO FEMININA (CECFSP). **Mulher negra:** dossiê sobre a discriminação racial**.** São Paulo, Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo, 1986.

COSTA, Nataly. Na Vila Pompeia, a "Liverpool brasileira**".** Artigo do jornal **Estadão,** 2010. Disponível em: ttps://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,na-vila-pompeia-a-liverpool-brasileira-imp-,642988 Acesso em: 11 set. 2023.

COSTA, Naloana Lima. Aquilombamento poético na encruzilhada do saber. **Extraprensa**, São Paulo, v. 15, n. esp, maio 2022, p.287 – 297.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artivista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. *In:* HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Pensamento feminista hoje:** sexualidades no sul**.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 343-365.

CORREIA, Ana Paula. **Mulheres da periferia em movimento***.* São Paulo, 2015. 206 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2015.

CRENSHAW, Kimberlé. A intersecionalidade na discriminação de raça e gênero*. In:* VV.AA. **Cruzamento**: raça e gênero. Brasília: Unifem, 2004.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**.** *In***: Estudos Feministas,** n. 10. São Paulo, 2002.

CRENSHAW, Kimberlé *. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color*. *In*: FIREMAN, M. A.; MYKITIUK, R. (Ed.). ***The public nature of private violence***: *the discovery of domestice abuse.* New York: Routledge, 1994. p. 93-118. Disponível em: https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/ Acesso em: 7 abr.2023.

CREPALDE, Ferdinando Martins. Brancos, Pretos e o outro que não existe - ensaio sobre a impossibilidade do diálogo em *Branco: o cheiro do lírio e do formol*. **Revista Sala Preta,** v**.** 17, n 2, 2017.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. *In*: HOLLANDA, Heloísa B. (org.) **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais. Bazar do Tempo, 2020, p. 121-138.

CURIEL, Ochy. Um diálogo decolonial na colonial cidade de Cachoeira/BA. Entrevista realizada por Analba Brazão Teixeira. ***International School of Transnational Decolonial*****,** Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/24674/15431. Acesso em :14 fev.2023.

DALLAGNOL, Anderson; SALTON, Bruna P.; TURCATTI, Alissa. **Manual de acessibilidade em documentos digitais**. Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, 2017.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos***:* cultura e política na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia ) Departamento de Sociologia, da Universidade de São Paulo, 309 p, 2013.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. Por que a periferia foi fazer arte? *In:* Cultura de Periferia. **Revista do Sesc** - Serviço Social do Comércio, 2014. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8629_CULTURA+E+PERIFERIA Acesso em: 12 jun.2023.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **Territórios e sujeitos periféricos**. Palestra realizada pela Faculdade de Serviço Social da PUC-SP, no dia 2020. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&feature=youtu.be&v=E0ma73aQCm0 Acesso em: 26 nov.2022.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. *In:* JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. Edição comemorativa. São Paulo: Ática, 2020, p. 201-204.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política.** São Paulo: Boitempo, 2017.

DAVIS, Angela . **Mulheres, raça e classe***.* São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. Teoria da deriva. *In:* JACQUES, Paola Berenstein (org.) **Apologia da deriva:** escritos situanistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 87-91. Disponível em: https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/apologia-da-deriva.pdf Acesso em: 14 abr.2022.

DIAS, Gleidson Renato Martins; JÚNIOR, Paulo Roberto Faber Tavares. **Heteroidentificação e cotas raciais:** dúvidas, metodologias e procedimentos. IFRS Campus Canoas – Rio Grande do Sul, 2018.

DINIZ, Guilherme. **Leda Martins**: escrituras e evocações**.** Literafro - Portal da literatura afro-brasileira. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/teatro/24-textos-das-autoras/1337-leda-martins-escrituras-e-evocacoes-guilherme-diniz Acesso em: 2 set.2020.

DORNELES, Dandara Rodrigues. Palavras germinantes**:** entrevista com Nego Bispo. **Identidade!,** 26 (1 e 2), p. 14–26. Recuperado de http://revistas.est.edu.br/index.php/Identidade/article/view/1186. Acesso em:4 mar.2021.

DIAMOND, Elin. Teoria Brechtiana/Teoria Feminista. Para uma crítica feminista géstica*. In:* MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.) **Género, cultura social e *performance*** – antologia crítica. Universidade do Minho (Braga, Portugal). Edições Húmus, 2011.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência** - a **escrita de nós :** reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. Escrevivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiaspórica. *In:* DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org). **Escrevivência- a escrita de nós:** reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p.74-94.

EVARISTO, Conceição. Escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência - a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-47.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água.** Rio de Janeiro, Pallas, 2020.

EVARISTO, Conceição . **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FARIAS, Tom. **Carolina - uma biografia**. Rio de Janeiro: Malê, 2018

FERNANDES, Edicléa Mascarenhas; ORRICO, Hélio Ferreira. **Acessibilidade e inclusão social.** Rio de Janeiro: Deescubra, 2008.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3ª ed., v. I e II. São Paulo: Editora Ática, 1978.

FERNANDEZ, Rafaella Andréa; GONÇALVES, Maria Clara. Carolina Maria de Jesus e o teatro **-** criações e adaptações**. Estudos Linguísticos e Literários**, n. 70, jan.-jun. 2021, Salvador, p. 394-422.

FERNANDEZ, R. A. **Processos criativos nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus**. Tese ( Doutorado em Teoria Crítica Literária). Unicamp, Campinas, 1997.

GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lilia (org.). **Dicionário da escravidão e liberdade:** 50 textos críticos. Companhia das Letras, 2018.

GOMES, Leticia; PEREIRA, Stefania. Tradução do Manifesto do Coletivo Combahee River. Tradução de Stefania Pereira e Letícia Simões Gomes. *In:* **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.26.1, 2019, p.197-207.

GOMES, Janaina Damasceno. **Os segredos de Virgínia.** Estudo de Atitudes Raciais em São Paulo (1945-1955).Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador:** saberes construídos nas lutas por emancipação**.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. *In*: GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**. São Paulo: UCPA Editora, 2018, p. 321-334.

GONZALEZ, Lélia. **Lélia Gonzalez:** primavera para as rosas negras**.** São Paulo: UCPA Editora, 2018.

GONZALEZ, Lélia . Por um Feminismo Afro-latinoamericano. *In*: GONZALES, Lélia. **Primavera para as rosas negras**. São Paulo: UCPA Editora, 2018, p. 307-320.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: GONZALEZ, L. Lélia Gonzalez. **Primavera para as rosas negras**. São Paulo: UCPA Editora, 2018, p.190-214.

GRAMADO, Paulo. Professora pode ter sido morta por racismo. Folha de S.Paulo, 1995. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/31/cotidiano/37.html Acesso em:14 out.2023.

GREGÓRIO, Maria do Carmo. **Solano Trindade**: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro (1930-1960). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2005.

**GRUPO CLARIÔ DE TEATRO**. Peça Hospital da gente. Rede social do grupo, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KE_UgEA9-vc Acesso em 21/04/2023:

**GRUPO CLARIÔ DE TEATRO**. Site do grupo: http://espacoclario.blogspot.com/p/o-grupo-clario-e-sua-historia.html . Acesso em:10 jul.2022.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com "raça" em sociologia. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 29, n. 1, jan/jun, p. 93-107, 2003.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados:** a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5) p. 7-41,1995.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidade e pensamento feminista**:** as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. **Mediações**, Londrina, v. 20, n. 2, jul./dez. p. 97-128, 2015.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo social**. v. 26 nº.1 São Paulo: jan./jun 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Pensamento feminista hoje:** sexualidades no sul**.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell . **Ensinando comunidade**: uma pedagogia da esperança**.** São Paulo: Elefante, 2021.

HOOKS, bell . **Erguer a voz:** pensar como feminista, pensar como negra**.** Editora Elefante; 1ª edição, 2019.

HOOKS, bell . **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras**.** Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019a.

HOOKS, bell . **Olhares negros:** raça e representação**.** São Paulo: Elefante, 2019b.

HOOKS, bell . **Teoria feminista:** da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019c.

**IBGE EDUCA**. Cor ou raça. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios de 2021. Disponível em: https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html . Acesso em: 3.mar.2022.

JECUPÉ, Kaká Werá. A sociedade não está conseguindo dormir, quanto mais sonhar. Entrevista realizada por Anna Ortega para **o Jornal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, 2020. Disponível em: https://www.ufrgs.br/jornal/kaka-wera-jecupe-a-sociedade-nao-esta-conseguindo-dormir-quanto-mais-sonhar/ .Acesso em:14 jan.2023.

JECUPÉ, Kaká Werá . **A terra dos mil povos:** História indígena do Brasil contada por um índio**.** São Paulo: Peirópolis, 1998.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. Edição comemorativa. São Paulo: Ática, 2020.

JESUS, Carolina Maria de. Maria Firmina dos Reis: a fundadora negra de outra tradição literária brasileira**. Cadernos de Literatura Comparada**, v. 12, p. 61, 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Feminismos Contemporâneos e Interseccionalidade 2.0 - uma contextualização a partir do pensamento transfeminista. **Rebeh -** Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, v.1, p.5-24, 2018. Disponível em: http://www.revistas.unilab.edu.br/index.php/rebeh/article/view/87. Acesso em: 14 fev.2023.

JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais. **Cronos** (Impresso), Natal:v. 11, p. 8-19, 2010. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/2150 . Acesso em: 15 fev.2023.

JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey . **Orientações sobre identidade de gênero:** conceitos e termos**.** Brasília: *E-book*, 2012. Disponível em: https://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf . Acesso em: 23 abr.2023.

JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey ; PIRES, Luanda ; LOTTI, Paulo. Sobre o direito à saúde das pessoas que menstruam**.** Um diálogo com Djamila Ribeiro. **Portal de Notícias Migalhas**, Disponível em: https://www.migalhas.com.br/depeso/378219/sobre-o-direito-a-saude-das-pessoas-que-menstruam. Acesso em: 7 dez.2022

JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey ; PIRES, Luanda ; LOTTI, Paulo . **Transfeminismo -** teorias e práticas. Rio de Janeiro: Metanóia, 2014.

JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey ; PIRES, Luanda ; LOTTI, Paulo. Xica Manicongo: a transgeneridade toma a palavra. **Revista de docência e Cybercultura.** Rio de Janeiro v. 3 n.1, jan/abr, p. 250, 2019.

KAAS, Hailey. O que é e o porquê precisamos do transfeminismo? *In*: SAKAMOTO, L. & KUBIK MANO, M. (org.) **A quem pertence o corpo da mulher?** Reportagens e Ensaios. São Paulo: Repórter Brasil, 2013, p. 103-112.

KAAS, Hailey ; OLIVEIRA, Maurício. **Vamos falar de LGBTI+:** 100 perguntas para refletir sobre quem é você. São Paulo: Ed. Matrix, 2020.

KATAHIRINE – **Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas**. Disponível em: https://katahirine.org.br/ .Acesso em: 7.jun.2021.

KERGOAT, Danièle. **Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais**. Novos Estudos. Cebrap, 86, p. 93-103, São Paulo, 2010.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**. O resgate do lado sombrio do feminino universal. São Paulo: Cultrix, 2017.

KRENAK, Aílton, RIBEIRO, Sidarta. **Ciclo dos sonhos:** sonhos-desenho. Realização: SELVAGEM - ciclo de estudos sobre a vida. Concebido por Anna Dantes, orientado por Ailton Krenak, produzido por Madeleine Deschamps, 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g92X3G832pY .Acesso em: 2 jun.2023.

KURY, Bruna. **Mate o branco dentro de você**. Vídeo-performance, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YQRJR9z6fKY . Acesso em: 12.jul.2021.

LAPORTA, Lucci Del Santos. Do cis-tema à soberania transfeminista. Transfeminismo – feminismo intersecional relacionado às questões trans*. Texto do **Blog Transfeminismo**, gerido por Hailey Kaas, 2018. Disponível em http://transfeminismo.com/do-cis-tema-a-soberania-transfeminista Acesso em: 3 jun.2023.

LAURETIS, Teresa de. Teoria *queer*, 20 anos depois**:** identidade, sexualidade e política**. Revista MORA,** v. 21, n.2, Buenos Aires, 2015, p. 107-118.

LEAL, Dodi; LYRA, Luciana.; MIRANDA, Maria Brígida de; ROMANO, Lúcia R.; TOURINHO, Lígia. Grupo de Trabalho Mulheres da Cena - Cartas às Mulheres da Cena. *In:* TONEZZI J.; LYRA L.; BONFITTO, M. (org.). **ABRACE 20 anos**: celebrando a diversidade [recurso eletrônico]. 1ed.Natal: UnB, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2020, v. 1, p. 208-235. Disponível em: https://portalabrace.org/ebook2020/livroABRACE20anos.pdf Acesso em: 11 maio.2023.

LECOQ, Jacques. Identificar-se com a natureza. *In*: LECOQ, J. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Ed. Senac, 2010.

LEITE, Janaina Fontes. A distância (in)correta**. Revista Sala Preta,** v. 17, n. 2 , 2017.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens**: estudos das *performances* afro-ameríndias. Editora Garamond, 2019.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira angola como treinamento para o ator.** Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2002.

LIMA, Evani Tavares . **Teatro Negro, existência por resistência:** problemáticas de um teatro brasileiro**.** Repertório, Salvador, n. 17, p.82-88, 2011.2.

LIMA, Evani Tavares . **Um olhar sobre o teatro negro do teatro experimental do negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (Doutorado) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2010.

LIMA, Mariangela Alves de. **O teatro negro no Brasil e nos Estamos Unidos. Revista USP,** São Paulo (28), p. 257-260, 1996. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28387 Acesso em: 5 maio 2023.

**LINN DA QUEBRADA**. Videoclipe de Amor amor. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=POBIyOZKAwA . Acesso em: 12 set.2021.

LOBO, Patricia Alves. **Chicanas em busca de território:** a herança de Gloria Anzaldúa. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura -Estados Americanos). Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Departamento de Estudos Anglísticos, 2015.

LOPES, Greta (Bruno). Entrevista para **Brasil de Fato**. Gisele Brito, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2016/04/11/festival-periferia-trans-discute-identidade-de-genero-nas-margens-da-cidade Acesso em: 15 set.2022.

LOPES, Bruno. **Quando uma bixa periférica faz teatro ou quando o teatro faz uma monstra.** São Paulo, 2017. 170 páginas. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Instituto de Artes.

LORDE, Audre. **Irmã *Outsider*** – ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019

LORDE, Audre . **Entre nós mesmas** - poemas reunidos. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

LORDE, Audre. **Zami:** uma nova grafia do meu nome. Uma biomitografia. São Paulo: Elefante, 2021.

LOTIERZO, Tatiana; SCHWARCZ, Lilia. **Raça, gênero e projeto branqueador:** a redenção de Cam, de modesto brocos. *Artelogie - Recherche sur les* arts, le *patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, 5, 2013. Disponível em: https://journals.openedition.org/artelogie/5242 .Acesso em: 2.abr.2023.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *In***:** HOLLANDA, Heloisa (org.) **Pensamento Feminista hoje**: perspectivas decoloniais. 2020, p.52-83.

MACCALL, Leslie. *The Complexity of Intersectionality*. **Signs: Journal of Women in *Culture and Society***, 2005, p. 1771-1800.

MANCEBO, D.; MAUÉS, O.; CHAVES, V. L. J. **Crise e reforma do Estado e da Universidade Brasileira:** implicações para o trabalho docente. Educar, Curitiba: Editora UFPR, n. 28, p. 37-53, 2006.

MASCARI, Felipe. Jovens traduzem conteúdo acadêmico para a linguagem periférica. Matéria da **Rede Brasil Atual**, 2020. Disponível em: https://www.redebrasilatual.com.br/educacao/2020/08/chavoso-usp-linguagem-periferica/ .Acesso em: 23 abr.2023.

MARTINS, Alexandre Dal Farra. Coletividade e destruição: relato de um processo**. Revista Sala Preta,** v. 17, n. 2, 2017.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria . **Afrografias da memória** - o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria . **A oralitura da memória**. *In*: FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARTINS, Leda Maria . **Corpo negro e representação**. Entrevista. **Revista Legítima Defesa** da Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, n., 2016, p. 90-97. Disponível em: https://issuu.com/oscrespos/docs/ld_02/1 .Acesso em: 2.maio.2022.

MARTINS, Leda Maria . **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, Coleção Encruzilhada, 2021.

MCINTOSH, Peggy. **Privilégio branco:** desempacotando a mochila invisível. 1989. Disponível em: https://psychology.umbc.edu/files/2016/10/White-Privilege_McIntosh-1989.pdf .Acesso em: 20 jun.2022.

MENDES, Samanta Colhado. **Anarquismo e feminismo**: mulheres anarquistas em São Paulo na Primeira República (1889-1930**).** Dissertação (Mestrado) da Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), 2010.

MENEZES, Maria Eugênia. Peça Branco*:* o cheiro do lírio e do formol não pode ser reduzido a passionalidades**.** Crítica Teatral. **Jornal O Estado de S. Paulo.** Disponível em: https://centrocultural.sp.gov.br/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/ Acesso em: 15.maio.2017.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a um crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência na América Latina. *In*: HOLLANDA, Heloisa (org.) **Pensamento Feminista hoje:** perspectivas decoloniais. 2020, p. 97-118.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. Dicção e devir em Carolina Maria de Jesus. *In*: **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. Edição comemorativa. São Paulo: Ática, 2020, p. 245-254.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus:** experiência marginal e construção estética. Dissertação ( Mestrado em Estudos Comparados em Literatura de Língua Portuguesa), Universidade de São Paulo, 2013.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Corpos dóceis:** reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX. São Paulo: Hucitec, 2022.

MONART - MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS TRANS. **Manifesto representatividade trans já. diga não ao trans *fake*.** Texto publicado na rede social FaceBook, em março/2017. Disponível em: https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1857260104543557/?locale=pt_BR Acesso em: 6 fev.2021.

MOTT, Luiz. **Dicionário biográfico dos homossexuais da Bahia (séculos XVI-XIX)**. Salvador, Editora Grupo Gay da Bahia, 1999.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça**, racismo,** identidade e etnia. Palestra proferida no **3º Seminário Nacional Relações Raciais** e Educação-PENESB-RJ. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4275201/mod_resource/content/1/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf Acesso em: 5.nov.2003.

MUNDURUKU, Daniel. **Histórias que vivi e gosto de contar**. São Paulo: Editora Callis, 2010.

MUNDURUKU, Daniel . Sobre o tempo e o trabalho. *In*: São Paulo (SP). Secretaria Municipal de Educação. Coordenadoria Pedagógica. **Currículo da cidade - povos indígenas:** orientações pedagógicas. São Paulo: SME / COPED, 2019. Disponível em: https://educacao.sme.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/Portals/1/Files/53254.pdf Acesso em: 23 jun.2023.

NADDI, Beatriz ;BELUCI, Vitor. **Fronteira México-Estados Unidos:** um panorama geral**. Revista InterAção**, v. 7, n. 7, jul/dez 2014.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro.** 1 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias . **O quilombismo:** documentos de uma militância. Petrópolis: Vozes, 1980. 2.ed. Brasília / Rio de Janeiro: Fundação Palmares / OR Editor Produtor, 2002.

NASCIMENTO, Abdias . **Orixás:** os deuses vivos da África. Rio de Janeiro:

IPEAFRO, 1995 (edição bilíngue).

NASCIMENTO, Abdias . **Teatro experimental do negro -** trajetória e reflexões. Estudos Avançados 18 (50), 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019 Acesso em: 12 ago.2023.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual:** possibilidade nos dias da destruição**.** Ed. Filhos da África, 2018.

NECKEL, Inajá**. Extremismos e laboratoriedade:** o ator criador como tema de pesquisa constante e a condição heroica como salto na prática laboratorial do Estúdio de Ópera Bolshói. **Anais**[...] do VII Congresso da Abrace, v. 13 n. 1, 2012. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/96. Acesso em: 14.ago.2023.

NOGUEIRA, Conceição. Conferência A teoria (feminista) da interseccionalidade nos estudos de género na psicologia. Conferência proferida no **Centro de Investigação do ISPA (Instituto de Ciências Psicopedagógicas)**, em Portugal, 2013. Disponível em: https://vimeo.com/79879894 Acesso em: 12 out.2022.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade**. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação.** Número 18, 2012, p. 62-73.

NOGUEIRA, Conceição. **Interseccionalidade e psicologia feminista.** Salvador - BA, Editora Devires, 2017.

NÚNEZ, Geni. Branquitude, gênero e sexualidade. **Programa Entrevista** - Branquitudes. Realização Canal Futura e Globoplay, 2020. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/9081851/?s=0s . Acesso em:12.out.2022.

NÚÑEZ, Geni; LESSA, Bia. Luta e pensamento anticolonial**:** uma entrevista com Geni Núñez. **Revista Epistemologias do Sul**, Feminismos latino-americanos, ativismos e insurgências – Parte 1, v. 5 n. 2, 2021a. Disponível em: https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3482. Acesso em: 12 jun.2023.

NÚÑEZ, Geni; LESSA, Bia**. Mãe (nem) sempre sabe:** existências e saberes de mulheres lésbicas, bissexuais e transexuais**.** Dissertação ( Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/189944/PPSI0782-D.pdf?sequence=-1&isAllowed=y .Acesso em:14 set.2022.

NÚÑEZ, Geni; LESSA, Bia. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário**. Revista ClimaCom**, Diante dos Negacionismos | pesquisa – ensaios | ano 8, n. 21, 2021b. Disponível em:

http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/monoculturas-do-pensamento/ Acesso em: 12 ago.2022.

NÚÑEZ, Geni; LESSA, Bia; OLIVEIRA, João Manuel; LAGO, Mara Coelho de Souza. Monogamia e (anti)colonialidades**:** uma artesania narrativa indígena**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais** - UFJF v. 16, n. 3, dez., 2021c. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/34439. Acesso em:12 jun.2023.

NÚÑEZ, Geni; LESSA, Bia; OLIVEIRA, João Manuel; LAGO, Mara Coelho de Souza. **Nhande ayvu é da cor da terra:** perspectivas indígenas guarani sobre etnogenocídio, raça, etnia e branquitude**.** Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2022. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/241036/PICH0255-T.pdf?sequence=-1. Acesso em: 12 jun.2023.

OLIVEIRA, Dayane Maria Nunes de. **Diálogo entre saberes:** repensando a improvisação teatral a partir da vivência com o grupo Tariano Diroá Bayá. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Teatro) - Universidade do Estado do Amazonas (UEA), 2017.

OYEWÚMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.) **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 84-95.

PALMEIRAS, Lara Virgínia Saraiva. A força da escrita de Gloria Anzaldúa. **Revista Entrelaces,** v 1, n 14, out./dez., 2018.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome.** Organização e apresentação de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PÉCLAT, Chavannes ; LOPES, Elias; FERRACINI, Renato. O treinamento como caminho para o *ethos* na formação do e da atuante**. Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 4, 2021. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660110708. Acesso em:13 jun.2023.

PEREIRA, Anamaria Ladeira, PEREIRA, Camila Santos. **A obra infantil de Monteiro Lobato -** do racistês ao pretuguês**.** Práxis Educativa, Ponta Grossa, v. 17, p. 1-23, 2022. Disponível em: https://revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa .Acesso em: 7 jun.2023.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras**. Revista Sociedade e Cultura**, v.11, n.2, jul/dez. 2008.

PRADO, Miguel Arcanjo. ***Branco* é um espetáculo racista confesso e sem remorsos.** Crítica Teatral. Blog do Arcanjo, São Paulo, 20 mar. 2017. Disponível em: https://centrocultural.sp.gov.br/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/. Acesso em: 7 jun.2023.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Companhia das Letras, 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In:* LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: Eurocentrismo e Ciências Sociais - perspectivas latino-americanas**.** Buenos Aires: CLACSO, p. 227-278, 2005.

RACHEL, Denise Pereira. **Escrever é uma maneira de sangrar**: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora *performer*. Tese (Doutorado) do Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho", Unesp, 2019. Acesso em: 11 abr.2022.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. *In*: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (org.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed.Mulheres,1998.

RAMOS, Luís Fernando. **Análise**: o racismo de cada um e os riscos de enfrentá-lo. Crítica Teatral. Centro Cultural São Paulo, 2017. Disponível em: https://centrocultural.sp.gov.br/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/. Acesso em:7 jun.2023.

RATTS, Alex. RIOS, Flávia. A perspectiva interseccional de Lélia Gonzalez. *In:* PINTO, Ana Flávia Magalhães; CHALHOUB, Sidney (org.). **Pensadores negros - pensadoras negras:** Brasil, séculos XIX e XX. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte, Fino Traço, 2016.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica -** sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, Instituto Kuanza, 2006.

RATTS, Alex. RIOS, Flávia. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

RATTS, Alex. Os lugares da gente negra - temas geográficos no pensamento de Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez. *In:* SANTOS, Renato Emerson dos. (org.). **Questões urbanas e racismo.** Petrópolis, RJ : DP *et al*. ; Brasília, DF : ABPN, 2012.

RATTS, Alex (org.). **Uma história feita por mãos negras - Beatriz Nascimento.** São Paulo: Zahar, 2021.

**REDE NOSSA SÃO PAULO**. Mapa da desigualdade social, 2022. Disponível em: https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2022/11/Mapa-da-Desigualdade-2022_Tabelas.pdf Acesso em: 11 fev.2023.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, Coleção Feminismos Plurais, 2019.

RIBEIRO, Djamila. Nós, mulheres, não somos apenas “pessoas que menstruam. Coluna do **Jornal Folha de S.Paulo**. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/djamila-ribeiro/2022/12/nos-mulheres-nao-somos-apenas-pessoas-que-menstruam.shtml Acesso em: 1 dez.2022.

RODRIGUES, R. A. Quando as identidades se transformam em calabouços. Decolonialidade, teoria *queer* e crítica chicana em Gloria Anzaldúa**.** *In***: Tempo de Histórias**, *[s. l.]*, n. 30, 2017. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/14723. Acesso em:7 jun.2023.

ROLIM, Michele. Onde você guardou o seu racismo. Crítica Teatral. Site da 4ª **Mostra Internacional de Teatro de São Paul**o (MITsp), março de 2017. Disponível em: https://centrocultural.sp.gov.br/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/ Acesso em:8 jun.2021.

ROMAGNOLLI, Luciana. Branca é a ausência, negra é a exclusão. Crítica Teatral. **Centro Cultural São Paulo,** 2017. Disponível em: https://centrocultural.sp.gov.br/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/ .Acesso em:7 jun.2022.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? –** A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. Tese (Doutorado) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Expressão Popular - Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANCHEZ, Beatriz Rodrigues. De volta às origens**:** mapeando os caminhos da interseccionalidade. **X *Congreso Lationamericano de Ciencia Política, de la Asociación Latinoamericana de Ciencias Políticas*** (ALACIP), agosto de 2019. Disponível em: https://sdpscp.fflch.usp.br/sites/sdpscp.fflch.usp.br/files/inline-files/3243-3309-1-PB.pdf Acesso em:15 jun.2023.

SANTANA, Bianca. **Continuo preta:** a vida de Sueli Carneiro**.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SANTOS, Ana Cristina. Fronteiras da identidade**:** o texto híbrido de Gloria Anzaldúa. **Revista Sures**, 2013. Disponível em: https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/6 Acesso em: 25 maio 2021.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos:** modos e significações. Brasília: Ed. AYÔ, 2021.

SANTOS, Bárbara. **Teatro das oprimidas:** estéticas feministas para poéticas políticas. Rio de Janeiro: Philos, 2019.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Carolina Maria de Jesus - uma autora improvável.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

SANTOS, Tatiana Nascimento. **Letramento e tradução no espelho de Oxum:** teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2014.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal**.** São Paulo: Record, 2001.

SARMENTO, Raiza. Feminismo, reconhecimento e mulheres trans***:** expressões *on-line* de tensões**. Revista Pensamento Plural:** Universidade Federal de Pelotas - RS, ano 9, n.7 jul./dez., 2015. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pensamentoplural/article/view/6113. Acesso em: 14 jun.2023.

SCHENKER, **A perpetuação da ausência.** Crítica Teatral. Teatrojornal março 2017. Disponível em: https://centrocultural.sp.gov.br/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/ Acesso em:14 jun.2023.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, branco e branquíssimo -** raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado) do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP), 2012.

SCHWARTZ, Roberto. **As ideias fora do lugar** - Ensaios selecionados. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2014.

SESC PINHEIROS. Teatro na Quebrada – **Documentário Grupo Clariô de Teatro**. São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m2LijvcZ9Nw . Acesso em:14 jun.2023

SICUTERI, Roberto. **Lilith. A lua negra**, São Paulo, Paz e Terra, 2007.

SILVA, Josefa Rouse da. **Mais e mais perto de nós:** imagens e personificações da mulher negra no teatro brasileiro dos anos 1940 a 2008, no contexto da experiência cênica e do ativismo das mulheres negras segundo Sortilégio I, Sortilégio II e Sete Ventos. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2019.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre a maneira de se relacionar. São Paulo: Ed. Odysseus, 2018.

SOUZA, Waldson Gomes de Souza. **Afrofuturismo:** o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea**.** Dissertação (Mestrado) pela Universidade de Brasília, no Departamento de Pós-Graduação em Literatura, 2019.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. ***Ôrí* e as vozes e o olhar da diáspora**: cartografia de emoções políticas. Dossiê imaginações rebeldes: disputas e derivações da artepensamento feminista. **Cadernos Pagu** (60), 2020.

SPILLERS, Hortense J. **A ideia de cultura negra**. Porto Alegre, n. 13, jun.,2017. Tradução e Diásporas Negras. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/74345/42058. Acesso em: 7 jun.2023.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SESCTV. Série Teatro e circunstância. **Quando a periferia é o centro.** Disponível em: https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=e5d4bb5b292fd37d9a03207f5635eab9 . Acesso em:7 jun.2023.

TERENA, Naine; DUARTE, Andreia (org.). **Teatro e os povos indígenas:** janelas abertas para a possibilidade**.** São Paulo: n.1 edições, 2021. Disponível em: https://tepi.digital/teatro-e-os-povos-indigenas-janelas-abertas-para-a-possibilidade/ Acesso em: 8 jun.2023.

TRINDADE, Azoilda Loretto da (org.). **Africanidades brasileiras e educação**: salto para o futuro. Rio de janeiro: TV escola /MEC, 2013. Disponível em: https://issuu.com/heitorrodrigues7/docs/livro_africanidades_brasileiras_edu. Acesso em: 08/10/2022.

UMA LUIZA PESSOA - Xica Manicongo. Produção: Mano Réu. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pEo_PK-erXw . Acesso em:12 jun.2023.

VALLE, Leonardo. **Movimento de artistas trans defende importância da representatividade nas artes**. Matéria do Instituto Claro, Cidadania, publicada em 29 de novembro de 2018. Disponível em: https://www.institutoclaro.org.br/cidadania/nossas-novidades/reportagens/movimento-de-artistas-trans-defende-importancia-da-representatividade-nas-artes/ .Acesso em : 7 jun.2022.

VARGAS, Maria Thereza. **Teatro operário na cidade de São Paulo**. São Paulo; Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980. Disponível em: https://aguacero.libertar.org/wp-content/uploads/2020/04/teatro-oper%C3%A1rio-sp-Maria-Thereza.pdf Acesso em: 15 abr.2023.

VARIKAS, Eleni. O pessoal é político: desventuras de uma promessa subversiva. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1996, p. 59-80. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg3-3.pdf .Acesso em: 15 abr.2023.
VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da práxis**. Coleção Pensamento Social Latino-americano. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

VENTURINI, Anna Carolina; FERES JÚNIOR, João. Política de ação afirmativa na pós-graduação**:** o caso das universidades públicas**. Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 50, n. 177, p. 882-909, jul./set. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1590/198053147491 . Acesso em: 20 jun.2021.

VIEIRA, Sulian. Noções de forma na teoria estética de Theodor Adorno. *In*: **VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Belo Horizonte, 2013.

VINHAS, Wagner. Lugar de negros a contribuição do pensamento de Beatriz Nascimento para a compreensão das territorialidades corporais**. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais**, 2011, Salvador.

VINHAS, Wagner. **Palavras sobre uma historiadora transatlântica:** estudo da trajetória intelectual de Maria Beatriz Nascimento. Tese (Doutorado). Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2016.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural.** São Paulo: Pólen, Coleção Feminismos Plurais, 2019.

ZACHARIAS, Anna Carolina Vicentini. **Stella do Patrocínio:** da internação involuntária à poesia brasileira. Dissertação (Mestrado) Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2020.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Arquivo pessoal
Figura 2 – Disponível em: https://www.law.columbia.edu/faculty/kimberle-w-crenshaw. Acesso em: 2.set.2022 .
Figura 3 - Imagem retirada de Crenshaw, 1989
Figura 4 – Disponível em: https://globalsocialtheory.org/thinkers/curiel-ochy/ Acesso em: 12. mar.2022.
Figura 5 – Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2019/11/13/nego-bispo-pensador-quilombola-piauiense-lanca-livro-na-ufrn/ .Acesso em: 13 nov.2019.
Figura 6 – Disponível em: https://www.geledes.org.br/obrigada-heleieth-saffioti-pela-vida-e-obra-dedicada-a-emancipacao-das-mulheres/ . Acesso em: 22 mar.2022.
Figura 7 – Disponível em: https://www.apses.org/spip.php?article5065#.Y_4W8XbMLIU .Acesso em: 15 set.2021.
Figura 8 - Disponível em: http://cidinhadasilva.blogspot.com/2012/01/17-anos-sem-beatriz-nascimento.html .Acesso em: 27.jan.2012.
Figura 9 - Frame do documentário *Ori (2022).*

Figura 10 – Disponível em: https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2020/07/com-rosto-ainda-desconhecido-primeira-escritora-negra-do-brasil-e-redescoberta-apos-decadas-de-anonimato.html .Acesso em: 25 jul.2020.
Figura 11 - Disponível em: https://almapreta.com.br/sessao/cultura/lelia-gonzalez-e-gigante-familia-planeja-instituto-de-memoria-da-intelectual .Acesso em 22 maio.2022.
Figura 12 - Disponível em: https://www.ufrgs.br/arteversa/victoria-santa-cruz-existencia-e-escuta-das-mulheres-negras-em-arte-e-educacao/ .Acesso em: 9 out.2019.
Figura 13- Disponível em: https://claudia.abril.com.br/noticias/conceicao-evaristo-e-sua-defesa-pelo-registro-das-vivencias-populares/.Acesso em: 12 jul.2019.
Figura 14 - Autor desconhecido, coletada por Gomes (2013).
Figura 15 - Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/03/29/noticia-diversidade,1356274/sueli-carneiro-sera-a-personalidade-literaria-do-premio-jabuti-2022.shtml. Acesso em: 29 mar.2019.
Figura 16 - Disponível em: https://open.spotify.com/playlist/2OuFhLxWHNKRDE0Yv1SMrr.Acesso em: 10 nov.2022.
Figura 17 - Disponível em: https://ponte.org/professora-e-pesquisadora-trans-relata-agressao-sofrida-na-cinelandia-rj/ .Acesso em: 15 out.2018.
Figura 18 - Disponível em: http://www.doistercos.com.br/renata-carvalho-estreia-manifesto-transpofagico-no-teatro-firjan-sesi-centro/. Acesso em: 16.abr.2023.
Figura 19 -Disponível em: https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/10/09/indigenas-publicam-livros-para-mobilizar-recursos-contra-covid-nas-aldeias.htm .Acesso em: 9. out.2020.
Figura 20 - Disponível em: https://www.boitempoeditorial.com.br/autor/bell-hooks-1372 . Acesso em: 2 nov.2022.
Figura 21 – Disponível em: https://texturasdaexperienciasociologia.home.blog/2019/09/25/angela-davis-e-patricia-hill-collins-em-sp/ .Acesso em: 12 dez.2022.
Figura 22 – Disponível em: https://tomandlorenzo.com/2020/06/one-iconic-look-shug-averys-miss-celies-blues-dress-and-headpiece-in-the-color-purple-1985/.Acesso em: 10.jan.2021.
Figura 23 – Disponível em: https://elefanteeditora.com.br/autores/audre-lorde/ .Acesso em: 15 jan.2022.
Figura 24 – Disponível em:https://historyproject.org/news/2021-02/blackhistorymonth-combahee-river-collective .Acesso em: 2.jul.2021
Figura 25 – Disponível em: https://blog.portalpos.com.br/quem-e-angela-davis/ .Acesso em:11 ago.2002.
Figura 26 - Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gloria_Anzaldua.jpg. Acesso em: 7 jul.2022.

Figura 27 – Disponível em: https://observador.pt/2017/01/25/as-imagens-de-um-muro-que-ja-ocupa-33-da-fronteira/ .Acesso em: 20.jan.2022.
Figura 28 - Disponível em: https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/2021/11/13629187-tatuagem-filme-de-hilton-lacerda-ganha-livro-com-lancamento-no-cinema-da-fundacao.html .Acesso em: 1 nov.2021.
Figura 29 – Revista Legítma Defesa (2017).
Figura 30 – Acervo Idart/Centro Cultural São Paulo.
Figura 31 – Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/teatro/1336-leda-maria-martins.Acesso em : 11 nov.2022.
Figura 32 – Disponível em: https://midianinja.org/news/julho-negra-teatro-das-oprimidas-homenageia-a-fundadora-barbara-santos/.Acesso em: 27 jul.2022.
Figura 33 - Arquivo Maria Valverde, publicado no livro de Vargas (1980).
Figura 34 - Rede social de Lili Baniwa (2023).
Figura 35 – Disponível em: https://rqstz.titanictooler.top/eyes-robot/?pl=U8DXgIe3mUaLKra-edbTIw&sm=eyes-robot&hash=2Iyouf2NCgy-0InanqTUhg&exp=1695856465. Acesso em: 4.nov.2022.
Figura 36 – Capulanas Cia de Arte Negra e livro {Em} Goma (2011).
Figura 37 - Capulanas Cia de Arte Negra – *Ialodês.*
Figura 38 – publicada por Paixão (2021).
Figura 39 – Disponível em: https://periferiaemmovimento.com.br/dandaras-e-zumbis-do-grajau-lutas-historicas-permanecem-urgentes-na-quebrada/ .Acesso em: 5.dez.2022.
Figura 40- Disponível em: https://blogueirasfeministas.com/2016/07/05/se-ninguem-precisa-ser-trans-entao-quer-dizer-que-todos-nos-devemos-ser-cisgeneros/.Acesso em: 29 jan.2022.
Figura 41 – Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=493731236096154&set=a.493731206096157 .Acesso em: 27 nov.2021.
Figura 42 – Disponível em: http://portale.icnetworks.org/secoes/agenda-cultural/espetaculo-severina-morte-vida-clario .Acesso em: 20 out.2021.
Figuras 43 e 44 – Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/ultimas-noticias/tag/djamila-ribeiro/ e https://hunter.cuny.edu/people/linda-martin-alcoff/ .Acesso em:16 nov.2019.
Figura 45 – Disponível em: https://revistaforum.com.br/direitos/2017/7/5/atriz-branca-acusada-de-fazer-papel-de-negra-concorda-faz-lindo-manifesto-21688.html .Acesso em: 7 jul.2017.
Figura 46- Disponível em: Reprodução do Facebook de Marcos Felipe, sem identificação de autoria (2018).Acesso em: 23 nov.2022.
Figura 47- Disponível em: https://mitsp.org/2017/branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol/ .Acesso em: 22 mar.2017.
Figura 48 – Disponível em: https://www.facebook.com/mocaprosa/photos/azoilda-loretto-da-trindadeativista-da-luta-contra-o-racismo-e-com-atua%C3%A7%C3%A3o-volta/1931048353642259/ .Acesso em: 2 out.2018.
Figuras 49 -50-51-52-53 e 54 - Imagens compartilhadas pelo grupo de participantes em *drive* coletivo (2023).

Figura 55 - *Stories* do Instagram de Jaoa de Mello (2022).
Figura 56 – Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tk1m_CIKW-4 .Acesso em: 14 nov.2022.
Figura 57 – Arquivo Vanessa Biffon (2022).
Figura 58 - Desenho de Hellen Keller, de autoria desconhecida, publicada por Bernardes (2020).
Figura 59 - Arquivo pessoal de Vanessa Biffon (2022).
Figuras 60 - 61 – 62 - Arquivo pessoal de Vanessa Biffon (2022).
Figura 63 - Arquivo pessoal de Vanessa Biffon (2022).
Figura 64 – Disponível em: https://www.cuerpomente.com/nos-inspiran/espiritualidad-desarrollar-don_5690 .Acesso: fev.2022.
Figuras 65, 66, 67, 68 e 69 - Arquivo pessoal de Vanessa Biffon (2022).
Figuras 70, 71 e 72 - Frame de vídeos feitos por Vanessa Biffon (2022).
Figuras 73 - Foto de Rafaela Jacomini (2022).
Figura 74 - Frame da filmagem feita por Rafaela Jacomini (2021).
Figura 75 - Foto de Rafaela Jacomini (2022).
Figura 76 – Disponível em: https://www.propagandashistoricas.com.br/2013/05/gravatas-van-heusen-anos-50.html.Acesso em: 4 abr.2021.
Figura 77 – Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam .Acesso em: 22 ago.2022.
Figura 78 – Disponível em: https://natelinha.uol.com.br/televisao/2021/03/01/de-dona-benta-a-tia-nastacia-os-atores-do-sitio-do-picapau-amarelo-que-ja-morreram-159608.php . Acesso em: 28 nov.2021.
Figura 79 - Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ba9JLbDrpWI .Acesso em: 25 jun.2022.

**MANCHETES DA SEÇÃO 5.1** (na sequência em que aparecem)

1. https://www.unasus.gov.br/noticia/organizacao-mundial-de-saude-declara-pandemia-de-coronavirus
2. https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2020/02/26/ministerio-da-saude-fala-sobre-caso-possivel-paciente-com-coronavirus.ghtml
3. https://congressoemfoco.uol.com.br/area/governo/bolsonaro-chama-coronavirus-de-gripezinha-nao-vai-me-matar/
4. https://www.portalcomunicare.com.br/coronavirus-intensifica-xenofobia-e-racismo-contra-chineses/
5. https://www.unifesp.br/noticias-anteriores/item/4395-quais-os-principais-efeitos-da-pandemia-na-saude-mental
6. https://g1.globo.com/rj/norte-fluminense/noticia/2021/02/25/mpf-denuncia-8-pessoas-por-fraudes-e-superfaturamento-de-mais-de-r-700-mil-em-hospital-de-campanha-da-covid-19-no-rj.ghtml

7. https://www.cepal.org/pt-br/comunicados/pandemia-covid-19-gerou-retrocesso-mais-decada-niveis-participacao-mercado-trabalho
8. https://www.bbc.com/portuguese/internacional-53370870
9. https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57104347
10. https://exame.com/brasil/a-escalada-de-acontecimentos-que-levou-manaus-ao-colapso/
11. https://www.cnnbrasil.com.br/saude/1-a-cada-5-brasileiros-vitima-da-covid-19-morreu-em-marco-de-2021/
12. https://noticias.r7.com/sao-paulo/populacao-em-situacao-de-rua-cresce-31-em-dois-anos-em-sp-29062022#:~:text=Os%20analistas%20do%20estudo%20acreditam,do%20trabalho%20e%20da%20renda.
13. https://www.ufrgs.br/jornal/pandemia-afeta-o-trabalho-de-artistas-e-prejudica-suas-fontes-de-renda/
14. https://www.brasildefato.com.br/2021/10/08/brasil-ultrapassa-marca-de-600-mil-mortes-por-covid-19
15. https://escotilha.com.br/teatro/mario-frias-secretaria-especial-cultura-governo-jair-bolsonaro/
16. https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/drauzio-varella/noticia/2022/03/omicron-representa-o-fim-da-pandemia-de-covid-ou-sera-so-mais-uma-variante-cl078697j0091017cphuz6gik.html

# ANEXO

## Ficha técnica dos espetáculos teatrais e citados na tese

**Branco: o cheiro do lírio e do formol**

Texto: Alexandre Dal Farra

Direção: Alexandre Dal Farra e Janaina Leite

Concepção cênica, cenário e figurinos: Alexandre Dal Farra, André Capuano, Clayton Mariano e Janaina Leite

Atores: André Capuano, Clayton Mariano, Janaina Leite

Direção de Arte: Melina Schleder

Luz: Daniel Gonzáles

Sonorização: Miguel Caldas

Provocadores do processo: Eugênio Lima, José Fernando de Azevedo e Mawusi Tulani

Produção: Alexandre Dal Farra, Gabriela Elias e Janaina Leite

**Entrevista com Stela do Patrocínio**

Com Georgette Fadel, Juliana Amaral e Lincoln Antonio.

Ano de estreia: 2005

Luz: Julia Zakia

Figurinos: Silvana Marcondes

Direção geral: Georgette Fadel e Lincoln Antonio

Produção: Núcleo do Cientista

Duração: 70 minutos

Idade recomendada: 12 anos

Os textos de Stella do Patrocínio foram retirados de seu livro “Reino dos bichos e dos animais é o meu nome”, organizado por Viviane Mosé e editado por Azougue Editorial, em 2001. O uso neste espetáculo está autorizado pelo Museu Bispo do Rosário, detentor dos direitos sobre a obra de Stela.

**Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbi**

Cia Humbalada

Ano de estreia: 2016

Direção: Tatiana Monte
Dramaturgia: Tatiana Monte e Artistas do *Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis*
Preparação corporal: Vanessa Rosa
Produção: Liliane Rodrigues e Mallu Chrisostomo
Sonoplastia: Gabriela Barbara
Criador e técnico de iluminação-criação: Diego F. F. Soares
Assistente de iluminação-criação: Tatiane Ursolino
Direção musical: Luciano Carvalho
Composição musical: Carlos Lourenço e artistas do *Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis,* Renata Rosa (Lança de Caboclo), Edu Lobo (O Açoite Bateu), Dulce Pontes (Mãe Preta)
Músico: Leandro Sequelle
Figurino: Caio Franzolin
Cenário: Caio Marinho
Graffiti: Sabrina Fênix
Registro audiovisual: Coletivo Sasso
Fotos: Alessa Melo
Costureira: Denise Guilherme
Cenotécnico: Luiz Felipe Macalé
Designer: Rafael Cristiano
Oficineiros: Roberta Calza (máscara neutra), Mariama Camara e Assane Mboup (Dança Afro e Percussão), Alan Zas (Capoeira Angola)
Fazedores de Cena: Carmem Soares, Cristiane Rosa, Fabiana Pimenta, Fernanda Pimenta, Fernanda Nunes, Janaína Soares, Vanessa Rosa, Bruno César Lopes, Carlos Lourenço, Daniel Silva, Felippe Peneluc, Lucas Bernardo, Paulo Araújo, Paulo Henrique Sant'Anna
Classificação etária: 16 anos

**Hospital da gente**
Grupo Clariô de Teatro
Contos de Marcelino Freire
Ano de estreia: 2008
Direção de Mario Pazini Jr.

Assistência de direção e direção musical: Naruna Costa
Elenco: Maira Galvão, Martinha Soares, Naloana Lima, Naruna Costa, Flavia D'Alima, Adriana Miranda e Leninha Silva
Cenário: Alexandre Souza - O João
Cenotécnicos: Rager Luan e Pablo quiñones
Luz: Will Damas e Alexandre Souza
Operação de luz e som: Alexandre Souza
Músicas: Naruna Costa
Música Beradêro: Chico César
Produtor executivo: Washington Gabriel
Produção: Grupo Clariô de Teatro

**Ialodês - um manifesto da cura ao gozo**
Capulanas Cia de Arte Negra
Ano de estreia: 2018
Atrizes: Adriana Paixão, Priscila Obaci, Carol Ewaci, Débora Marçal e Flávia Rosa
Direção: Kleber Lourenço
Dramaturgia: Dione Carlos (texto disponível em https://issuu.com/tu.producao/docs/dione_carlos_-_ialod_s_-revisado_por_alex_teixeir)

**Luís Antonio-Gabriela**
Cia Mungunzá de Teatro
Argumento e Direção – Nelson Baskerville
Dramaturgia – Nelson Baskerville e Cia. Mungunzá de Teatro
Intervenção dramatúrgica – Verônica Gentilin
Elenco – Day Porto, Fabia Mirassos, Lilian de Lima, Lucas Bêda, Marcos Felipe, Sandra Modesto, Verônica Gentilin e Virginia Iglesias
Técnico *performer* – Pedro das Oliveiras
Diretora assistente – Ondina Clais
Assistente de direção – Camila Murano
Direção musical, composição e arranjo – Gustavo Sarzi
Preparador vocal – Renato Spinosa
Trilha sonora – Nelson Baskerville

Preparação de atores – Ondina Clais
Iluminação – Marcos Felipe e Nelson Baskerville
Cenário – Marcos Felipe e Nelson Baskerville
Figurinos – Camila Murano
Visagismo – Rapha Henry e Fabia Mirassos
Vídeos – Patrícia Alegre
Produção executiva – Cia. Mungunzá e Gustavo Sanna
Produção geral – Cia. Mungunzá de Teatro
Duração: 100 minutos
Indicação etária: 16 anos

**Severina - da morte à vida**
Grupo Clariô de Teatro
Ano de estreia: 2015
Texto do Grupo Clariô de Teatro, inspirado na obra de João Cabral de Melo Neto
Direção: Naruna Costa
Artistas: Naloana Lima, Washington Gabriel, Alexandre Souza, Cleydson Catarina , Martinha Soares, Pedro Zalduondo, Rager Luan, Ubere Guele

**Solano Trindade e suas negras poesias**
Capulanas Cia de Arte Negra
Ano de estreia: 2010
Poesia - Solano Trindade, Elizandra Souza, Débora Marçal, Flávia Rosa, Priscila Preta
Elenco - Adriana Paixão, Flávia Rosa, Débora Marçal, Priscila Preta, Zinho Trindade e Manoel Trindade
Figurino - Ligia Passos e Karla Maria Passos
Produção - Alânia Cerqueira
Concepção de cenário e fotografia - Guma
Arte gráfica - Ailton Pinheiro
Concepção e operação de luz - Clébio Ferreira
Direção de ator - Vânia Terra
Músicas - Salloma Sallomão, Vitor Trindade, Zinho Trindade e Domínio Público
Cenotécnica - Luciano Gomes

**Stelas Pretas - claridade e luz**

Direção: Georgette Fadel

Atrizes: Mawusi Tulani e Nilcéia Vicente (MC)

Músico: Lincoln Antonio

Câmera: Julia Zachia

Figurino: Nilcéia Vicente e Mawusi Tulani

Dramaturgia e roteiro: Nilcéia Vicente e Mawusi Tulani