

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Contribuições do feminismo decolonial para a arte feminista: ruas, corpos e outridões

Camila Bastos Bacellar

Para citar este artigo:

BACELLAR, Camila Bastos. Contribuições do feminismo decolonial para a arte feminista: ruas, corpos e outridões. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0104

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Contribuições do feminismo decolonial para a arte feminista: ruas, corpos e outridões¹

Camila Bastos Bacellar²

Resumo

Refletir sobre ações feministas em cenários do Sul implica enfrentar a exclusiva centralidade do marcador de gênero e a ausência de uma discussão sólida sobre raça na aplicação da categoria arte feminista. O feminismo decolonial e a atenção à co-constitutividade entre raça e gênero como instrumento colonial de controle dos corpos têm o potencial de alargar o debate sobre arte feminista. Considerando-se o impacto das teorias da performatividade nas artes da cena, as ações *Un violador en tu camino*, do coletivo Las Tesis (Chile), e *Noite das Estrelas*, do coletivo Entidade Maré (Brasil), são acionadas para sugerir fissuras necessárias na categoria arte feminista.

Palavras-chave: Arte feminista. Feminismo decolonial. Performatividade. Espaço público. América Latina.

Decolonial feminism contributions to feminist art: streets, bodies and a multitude of otherness

Abstract

Reflecting on feminist artistic actions in the Global South implies confronting the exclusive centrality of gender markers within feminist art, as well as the absence of solid debates regarding race in the application of feminist art category. Decolonial feminism, and its attention to the co-constitutive relationship between race and gender as colonial instruments of controlling bodies, holds the potential to broaden debates around feminist art. Considering the impact that theories of performativity have on scenic arts, the text examines *Un violador en tu camino*, by the Las Tesis Collective (Chile), and *Noite das Estrelas*, by the Entidade Maré collective (Brazil), to suggest necessary fissures within the category of feminist art.

Keywords: Feminist art. Decolonial feminism. Performativity. Public space. Latin America.


Aportes del feminismo decolonial al arte feminista: calles, cuerpos y multitudes de alteridad

Resumen

Reflexionar sobre acciones feministas en escenarios del Sur implica enfrentar la centralidad exclusiva del marcador de género y la ausencia de una discusión sólida sobre la raza en la aplicación de la categoría de arte feminista. El feminismo decolonial y la atención a la co-constitutividade entre raza y género, como instrumento colonial para controlar los cuerpos, tiene el potencial de ampliar el debate sobre el arte feminista. Considerando el impacto de las teorías de la performatividad en las artes escénicas, las acciones *Un violador en tu camino*, del colectivo Las Tesis (Chile) y *Noite das Estrelas*, del colectivo Entidade Maré (Brasil), se activan para sugerir fisuras necesarias en la categoría de arte feminista.

Palabras clave: Arte feminista. Feminismo decolonial. Performatividad. Espacio público. América Latina.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Júlia Andrade da Silva Rosa. Mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Revisão contextual realizada por Raphael Soifer, professor de Estudos da Performance pela Bard College (EUA) e doutor em Planejamento Urbano pela UFRJ.

² Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestrado em Estudos Museísticos e Teoria Crítica pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) – Espanha. Graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO.  camilabastosbacellar@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/5493509845277031>  <https://orcid.org/0009-0009-8880-8867>

Desde os anos 1970, a categoria de arte feminista tem sido útil para pesquisas que abordam questões urgentes em obras de artistas mulheres cisgênero, e a exclusiva centralidade desse marcador de inteligibilidade social será crucial nas discussões porvir. A categoria arte feminista tem servido para criar um singular espaço de enunciação para práticas artísticas preocupadas em tratar de relações de poder, diferença e desigualdade entre os gêneros ou de explorar a fundo o caráter político do corpo. Porém, se seguirmos a tônica de muitas historiografias de arte feminista que descartam tanto a intersecção entre gênero, sexualidade, raça e classe quanto as sequelas da colonialidade, essa categoria pouco nos serviria, principalmente no contexto latino-americano.

Como temos debatido em diferentes âmbitos³, a rotulação de uma peça, performance, espetáculo de dança ou obra de arte como arte feminista levanta uma série de questionamentos que não podemos nos furtar a enfrentar.

Arte Feminista e Tramas De Poder

As indagações de bell hooks feitas em *Ensinando a Transgredir: a educação como prática de liberdade* (2013), acerca da captura capitalística pela qual os feminismos têm passado, são cirúrgicas para iniciarmos o debate:

No patriarcado capitalista da supremacia branca, já assistimos à mercantilização do pensamento feminista [...] de um jeito tal que dá a impressão de que alguém pode participar do 'bem' que estes movimentos produzem sem ter de se comprometer com uma política e uma prática transformadoras (hooks, 2013, p. 98).

Portanto, a expressão arte feminista pode fazer o feminismo funcionar apenas como um adjetivo, atribuindo à ação/obra a 'qualidade' de ser feminista. Designar ou categorizar um trabalho artístico como sendo feminista envolve intrincadas tramas de autoridade. Quem pode designar algo como sendo arte

³ Para aprofundar os desdobramentos do debate sobre arte feminista em minhas pesquisas anteriores ver: Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada, publicado na *Urdimento* em 2016; a entrevista dada para o livro *Explosão Feminista: arte, política, cultura e universidade* (2018), organizado por Heloisa Buarque de Hollanda; e o capítulo À beira do corpo erótico descolonial: entre palimpsestos e encruzilhadas, parte do livro *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global* (2020), também organizado por Buarque de Hollanda.

feminista? Quem produziu o trabalho artístico certamente pode fazê-lo, porém se essa atribuição vem de fora, seja por parte da crítica de arte ou da curadoria, nos encontramos muitas vezes com uma situação delicada e, por vezes, excludente.

Seriam performances feministas somente as que endereçassem questões de gênero relativas a pautas feministas? Ou quaisquer ações artísticas feitas por mulheres (cis e trans)⁴ e pessoas que se identificam como *queer* ou não-binárias poderiam ser consideradas feministas? Ações artísticas que enderecem questões de gênero feitas por homens trans podem ser consideradas feministas? Quem dá a chancela sobre o que é ou não arte feminista? E quem pode recebê-la?

Tomando como base o incontornável ensaio de 1971 de Linda Nochlin, *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016), pode-se afirmar que a arte feminista se distingue por ser essencialmente crítica ao patriarcado, à misoginia e à opressão contra as mulheres. Paul B. Preciado, interessado na categoria de arte feminista dos anos 1970, afirma que esta não deve ser entendida nem como um estilo nem como um movimento, mas sim como “um conjunto heterogêneo de operações de desnaturalização das relações entre sexo, gênero, visualidade e poder” (Preciado, 2013, n.p.). A ausência de uma discussão sólida sobre a imbricação entre a categoria raça e a categoria gênero pode ser detectada em diversos outros estudos, das mais distintas procedências, sobre arte feminista, tanto nos anos 1970 como ainda hoje. E talvez isto diga algo sobre a própria categoria arte feminista e sua imbricação com a branquitude.⁵

Portanto cabe destacar onde os discursos acadêmicos acerca da arte

⁴ Os termos cis e trans fazem referência, respectivamente, a cisgênero e transgênero. O primeiro se relaciona a pessoas que estariam de acordo com o gênero que lhes fora assignado pelo sistema médico-jurídico ao nascer. O segundo seria relativo a pessoas que não estão de acordo e que irão contestar tal assignação, e/ou o próprio regime binário de produção de sexo-gênero. Porém tais termos também vêm sendo criticados por intelectuais transfeministas, uma vez que podem ajudar a reforçar diferenças essencialistas e de cunho biológico. Ao usar tais termos aqui, o objetivo está em ressaltar as problemáticas que devem ser enfrentadas, pois *arte feminista* é uma categoria muitas vezes utilizada para se referir a trabalhos feitos, em sua maioria, por “mulheres cisgênero”. Para um aprofundamento das questões relativas ao uso dos termos supracitados, ver *Transfeminismos, Epistemes, fricciones y flujos* (2014) de Miriam Solá e o capítulo *Transfeminismos*, de Helena Vieira, Bia Pagliarini, Amara Moira, Indianara Siqueira e Jaqueline Gomes de Jesus, que compõe a obra *Explosão Feminista* (2018), organizada por Buarque de Hollanda.

⁵ Tanto o pensamento de Nochlin quanto o de Preciado seguem sendo vitais para pensarmos nas relações entre arte e feminismos. Principalmente as teorias de Preciado, porém, cabe a colocação crítica sobre a ausência de imbricação entre gênero e raça em ambos os artigos citados, uma vez que a co-constitutividade entre gênero e raça é uma prerrogativa estruturante do pensamento feminista decolonial na América Latina, aspecto sobre o qual nos debruçaremos mais adiante.

feminista foram forjados: Londres, Nova York, Los Angeles e Toronto. Essa constatação é feita por Amelia Jones e Erin Silver em *História da Arte Feminista Queer – Uma Genealogia Imperfeita* (2017). Embora tais autoras apontem que existem antecedentes na história da arte que tratam de preocupações feministas, como as artistas lésbicas e companheiras Claude Cahun e Marcel Moore, elas consideram que o ponto de inflexão da arte feminista está posto na segunda metade do século XX, porque acompanha o surgimento da segunda onda feminista⁶, assim como os movimentos pelos direitos civis.

Ao examinar o desenvolvimento da ideia de arte feminista e *queer*, as autoras vão salientar diversos debates e disputas. Por exemplo, se havia pertinência de fazer uso da categoria de arte lésbica como instrumento de análise, uma vez que uma das críticas veiculadas por artistas lésbicas era a de que a categoria de arte feminista estava sendo proposta por teóricas heterossexuais de cuja sensibilidade discordavam. Dentro do circuito de arte feminista existiam, sim, “edições especiais” sobre arte lésbica, porém este circuito era majoritariamente dominado por preocupações de mulheres heterossexuais, brancas e de classe média. O fato de haver adendos especiais à arte lésbica demonstraria que a arte feminista dominante operava uma naturalização dos desejos e modos de vida heterossexual. Com a ascensão da teoria *queer*⁷, as preocupações das próprias envolvidas em afirmar a arte lésbica como importante categoria de análise são engolidas. Ao

⁶ Os movimentos feministas são geralmente divididos em três ondas. A primeira data do século XIX e teve como pauta a igualdade de direitos políticos, como direito ao voto, à propriedade e ao divórcio. A segunda onda ocorre na década de 1960 e envolveu uma problematização do caráter político do corpo, a afirmação da construção social do gênero amparada amplamente sobre a conceitualização de Simone de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se” em *O Segundo Sexo* (1949) e uma revolução comportamental e de experimentação da sexualidade. A terceira onda, de meados da década de 1980 em diante, questionou a extrema centralização das teorias anteriores no eixo sexo-gênero, assim como problematiza: o binarismo de gênero; o individualismo dos feminismos hegemônicos e sua inclinação à ideia de “opressão comum” entre as mulheres; o chamado “patriarcado a-histórico” e demais universalismos. Segundo Buarque de Hollanda (2018) estaríamos já em uma quarta onda impulsionada por uma nova geração política mais autônoma e que preza mais pela ética do que pela ideologia. Algumas correntes do feminismo decolonial criticam esta divisão em “ondas”, pois esta não abarca a singularidade desses processos políticos no que diz respeito a experiência das mulheres negras. É neste sentido que para Ochy Curiel (2014) a divisão em ondas aponta para uma visão linear, única e eurocêntrica da história do feminismo.

⁷ *Queer* é uma palavra da língua inglesa que designa algo como estranho, ridículo, raro. É também uma forma pejorativa de se referir a homens e mulheres considerados “homossexuais” ou dissidentes do sistema binário, político e econômico, constituído pela heterossexualidade, por isso autointitulados “sexo-dissidentes”. No final dos anos 1980 o termo foi reapropriado por movimentos homossexuais anglo-saxões para fazer do insulto precisamente o lugar da enunciação que lhes era negado. Os estudos *queer* começam a ser desenvolvidos contestando as políticas estatais de inserção e normalização das diferenças, que se davam através de políticas de afirmação identitárias, como o movimento homossexual dominante. Noções tradicionais sobre corpo, sexo, gênero e sexualidade são problematizadas.

identificar o desenvolvimento de ambas as categorias de análise (arte feminista e arte *queer*), Jones e Silver (2017) asseveram que é preciso frear o impulso da história da arte feminista de postular categorias de gênero separadas de identificações interseccionais.

Não se trata de contestar a validade da categoria arte feminista, muito menos seu uso. O que está em jogo é a importância de percebermos certas ausências, de nos fazermos certas perguntas e de estarmos atentas à multiplicidade de argumentos que existem a respeito da questão.

No contexto brasileiro atual, parte da diversidade de argumentos sobre a categoria de arte feminista se evidencia no livro *Explosão Feminista* (2018), organizado por Buarque de Hollanda. No capítulo⁸ dedicado às artes, artistas vinculadas à performance, artes visuais, poesia, ao cinema, teatro e à música discorrem sobre o tema. Como afirma Duda Kuhnert (2018), são infinitas as nuances entre arte e feminismos apresentadas por artistas/ativistas feministas. Algumas artistas entrevistadas reivindicam seus trabalhos como sendo arte feminista enquanto outras colocam a ênfase nas vias de mão dupla entre a arte e os feminismos.

A exposição *Mulheres Radicais: arte-latino-americana, 1960-1985*, sediada pela Pinacoteca de São Paulo em 2018, também se dedicava a apresentar um pensamento sobre arte feminista, sendo “a primeira genealogia de práticas artísticas radicais e feministas na América Latina” (Fajardo-Hill & Giunta, 2018, p.17) Tomando como missão visibilizar obras que consideram pioneiras e que haviam se tornado invisíveis nas narrativas da história da arte do período, as curadoras Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta reuniram uma quantidade significativa de artistas na mostra. As curadoras sublinham que o enfoque conceitual da mostra se ancora na noção de corpo político.

Ao considerar a arte feminista como uma arte que politiza o corpo feminino, como propõe a exposição *Mulheres Radicais*, teríamos que nos colocar certas perguntas: O que estamos considerando como politização do corpo? O que

⁸ As artistas citadas e/ou entrevistadas neste capítulo são de distintas gerações, marcadas por diferentes categorias sociais e afinadas com distintas vertentes dos feminismos, o que permite que um amplo panorama relativo à arte feminista apareça.

estamos considerando como “corpo feminino”, a anatomia? Quantas destas artistas que visibilizaram e politizaram seus corpos eram negras ou indígenas ou lésbicas ou trans? Será que as operações de visibilização e politização do corpo feminino racialmente categorizado como branco são similares a estas mesmas operações, quando feitas por um corpo feminino racialmente categorizado como não-branco? Quantas dessas artistas eram radicais somente na estética e na linguagem? E quantas delas tinham o feminismo como ética e modo de vida?

Ao fazer essas perguntas, o objetivo não é inferir que as artistas e as obras presentes na mostra não estavam a politizar seus corpos, nem que não fossem radicais em suas proposições. A intenção é nos incentivar a perceber os desafios que estão postos.

Um aspecto central para as imbricações entre arte e feminismo é a profunda transformação observada por Giunta em *A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas* (2018), no que diz respeito às representações do corpo a partir da década de 1960. Não só se inverte o ponto de vista a partir do qual o corpo feminino havia sido historicamente representado, por meio do nu, do retrato, das imagens da maternidade, como também as artistas passam a abordar questões que não haviam sido exploradas artisticamente antes, questionando estereótipos e tabus acerca das sexualidades e dos desejos. Segundo Giunta (2018), os sistemas de representação então vigentes serão solapados pelo uso de materiais e linguagens inéditas.

Nesse contexto, a arte da performance tornou-se um instrumento privilegiado a partir do qual as artistas compreenderam e enunciaram o corpo como campo de batalha. Debruçando-se especificamente sobre o caso da América Latina, Giunta (2018) diz que a relação entre corpo e violência é central para as artistas latino-americanas do período.⁹ No entanto, nem todas essas artistas estavam tratando especificamente de questões de gênero ou trabalhando

⁹ Uma mirada plural acerca da aplicação da categoria arte feminista na América Latina pode ser encontrada em *Arte Feminista e “artivismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes* (2018), no qual Julia Antivilo, Monica Mayer e Maria Laura Rosa abordam obras de artistas que durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 produziram trabalhos que na época eram considerados experimentais e hoje são identificados como arte feminista. Da mesma forma que as artistas do hemisfério norte passam a questionar a identidade como algo estável e tratar de imbricações entre o público e o privado, o pessoal e o político, as artistas latino-americanas também assumem seus corpos como o lócus de criação e a performance passa a ser um dos principais meios escolhidos.

com pautas feministas em suas obras pois, como bem nota Eleonora Fabião em *Performing Feminist Archives: A Research-In-Process on Latin America Performance Art (2014)*, muitas dessas artistas latino-americanas estavam lidando com aspectos da violência das ditaduras militares, com as sequelas da colonialidade e com as desigualdades latentes na região.

Na grande maioria das vezes, ao afirmar que uma obra é arte feminista, faz-se pela experimentação formal, pelo tema/material escolhido ou pela forma como trata certos conteúdos, mas será que se considera também como funcionou esta obra no que diz respeito aos seus modos de produção e de circulação? Esta obra foi feita em aliança com outras mulheres (cis e/ou trans) e/ou outras *transidentidades* (como homens trans ou pessoas não binárias), valorizou e financiou sujeitos pertencentes a algum destes grupos na produção de suas matérias-primas ou serviços de suporte? Houve exploração ou subcontratação do serviço destas pessoas, tanto enquanto a artista dispunha de seu tempo e sua criatividade para criar tal obra quanto, especificamente, nos modos de produção/de circulação da obra em si? São perguntas retóricas, porque precisamos compreender que não é só de *lacre* e de conteúdo que se faz um movimento.

As relações entre arte e feminismos foram extensamente pesquisadas por mim na tese de doutorado *Para habitar o corpo encruzilhada* (Bacellar, 2019), na qual analiso a perspectiva de diversas artistas e teóricas, como as já citadas, e também de Lucy Lippard que em *Trocas Vastas: a contribuição do feminismo para a arte dos anos 1970* (2017), nos provoca a pensar que

buscar ‘a contribuição do feminismo para a arte é uma pista falsa’. Sua opinião é que não deveríamos buscar a contribuição do(s) feminismo(s) nas inovações técnicas ou estilísticas, nem pelos usos de novos materiais ou de conteúdo autobiográfico. Deveríamos buscar perceber se, nessa imbricação entre feminismos e arte, estamos mudando o próprio ‘caráter da arte’, ou o que se entende por arte. Ou quem faz ou acessa o que é considerado arte (Lippard apud Bacellar, 2019, p. 63).

E essa é uma provocação vital para nós, artistas, pesquisadoras e professoras comprometidas com feminismos que não sejam elitistas, racistas, xenófobos ou



“transexcludentes” (Bento, 2024)¹⁰. Porque mais do que um conjunto de teorias culturais, mais do que um movimento heterogêneo de luta por direitos, o feminismo é um modo de vida.

Portanto, em consonância com Preciado (2013), Fabião (2014) e tantas outras, creio que pode ser mais produtivo pensarmos que certas práticas artísticas e certos processos criativos operam em frequências que podem ser relacionadas a um “mover feminista” do que considerar ações, performances ou produtos artísticos como sendo feministas em si.

Para o nosso contexto latino-americano e diante do avanço do neoliberalismo e da perpetuação da colonialidade, em suas amplas facetas de violência e de extermínio de pessoas negras e indígenas, sugiro que os desafios mais significativos e os questionamentos mais pungentes têm sido colocados pelo feminismo decolonial¹¹.

Aportes do Feminismo Decolonial

Em *Una crítica decolonial a la epistemología feminista crítica* (2014), Yuderkys Miñoso afirma que o feminismo decolonial é antes de tudo uma aposta epistêmica. Propõe-se a ser revisionista das epistemologias dos feminismos hegemônicos que gozam de um privilégio epistêmico graças a suas origens de classe e raça. Segundo a autora, ao contribuir com o desenvolvimento da análise da colonialidade e do racismo, não como fenômeno, mas como uma episteme intrínseca à modernidade e seus projetos liberadores, um dos aportes mais significativos deste feminismo é sua aposta

por avanzar en una epistemología contra hegemónica atenta al eurocentrismo, el racismo y la colonialidad ya no sólo en la producción de conocimientos de las ciencias sociales y humanas en general, sino

¹⁰ Como assevera Berenice Bento a partir de sua abordagem do último livro de Judith Butler, *Quem tem medo de gênero?* (2024), os feminismos transexcludentes são afinados aos discursos fascistas que inventaram uma suposta ideologia de gênero. Para Bento, esse medo do gênero se tornou um “álibi quase moral para desencadear a destruição de todas as pessoas que buscam viver e respirar em liberdade”. (Bento, 2024, informação verbal na aula “Quais os novos problemas de gênero, Judith Butler?” em 12 jun. 2024)

¹¹ Conforme Miñoso (2014), o feminismo decolonial se alia a muitos outros feminismos e recupera aportes importantes do feminismo negro, do feminismo do terceiro mundo, do feminismo indígena, do feminismo lésbico, do feminismo autônomo latino-americano, do feminismo comunitário, do feminismo interseccional, do feminismo pós-colonial, além de propor revisões críticas ao feminismo materialista francês.



más bien dentro de la teorización feminista (Miñoso, 2014, p. 7).

É por isso que para tais autoras a centralidade do sistema sexo/gênero como eixo principal dos movimentos feministas deve ser ativamente questionada. Conforme observa Maria Lugones em *Rumo a um feminismo decolonial* (2014), os desafios implícitos na perspectiva decolonial

são relativos ao fato de que ver a matriz de poder e a interseccionalidade das opressões não é suficiente, pois reconhecer os eixos de diferenciação social é ainda operar pela forma dicotômica hierárquica que informa a lógica da modernidade e das instituições modernas. É neste sentido que Ochy Curiel (2014) adverte que mais do que trabalhar pelo viés da interseccionalidade devemos nos perguntar acerca de como historicamente foram produzidas as diferenças, ou os eixos de subordinação como raça e gênero, que impactam principalmente as mulheres racializadas e pobres (Bacellar, 2020, p. 317).

Logo, “não se trata de descrever que são negras, que são pobres e que são mulheres, se trata de entender por quê são negras, são pobres e são mulheres” (Curiel, 2014, p.54). Isso não significa teorizar e operar deixando de considerar a imbricação dos marcadores sociais de diferenciação, pois justamente a taxonomização age sobre o corpo de forma indelével. Tampouco significa renunciar a posicionamentos estratégicos relativos a aspectos identitários na luta por direitos.

Refletir sobre como a colonialidade age sobre nossos corpos permite escapar de certas armadilhas. A perspectiva feminista decolonial é vital pois – ao pontuar que raça, binarismos hierárquicos de sexo/gênero, cisgeneridade e heterossexualidade normativas são, em si, imposições moderno/coloniais – desafia concepções em que o corpo agiria como bunker essencialista para abrigos inocentes em refúgios identitários. Como sugere a própria Lugones (2014), não podemos ficar somente nas categorias fossilizantes e objetificadas que impedem a aproximação aos processos de subjetivação de cada pessoa.

Em *Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples*, Lugones (2012) traz mais uma importante contribuição para as reflexões sobre os lugares e as práticas do feminismo quando correlaciona a constituição *gendrada* do mundo com a colonialidade. A autora afirma que considerar seres

colonizados como “mulheres” não integrava o projeto moderno/colonial, pois pessoas indígenas e negras sequer estavam situadas na mesma linha de humanidade que os europeus (Lugones, 2012). Assim, tenho sido instigada a pensar, como proponho em *À beira do corpo erótico decolonial: entre palimpsestos e encruzilhadas* (Bacellar, 2020), que

os espaços, os motivos e os sentidos das lutas de mulheres brancas europeias não coincidem completamente com as lutas de corpos racializados e gendrados pelo sistema-mundo moderno/colonial. Historicamente as lutas de mulheres brancas do norte global e de mulheres racializadas no contexto da colonialidade são drasticamente distintas, e isto diz respeito ao fato de que seus corpos foram dispostos em ordens radicalmente opostas. O feminismo decolonial nos impele a perceber que o corpo não pode ser situado como uma plataforma comum a todas/es, contribuindo assim para outras miradas não só para o conceito de corpo, mas acerca do fato de que as travessias que cada uma de nós deve fazer para *ocupar* seu próprio corpo implica em experimentações, escolhas e abordagens singulares (Bacellar, 2020, p.320).

Portanto, conforme temos apostado em diversos contextos, como em *Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida* (2017), é preciso que impliquemos nossos corpos e nossos cotidianos num processo diário de descolonização. As artes da cena têm um potencial imenso para contribuir com a práxis decolonial, pois se trabalha com imagens, corpos e gestos que produzem narrativas e pensamentos que podem interferir nos processos de descolonização das subjetividades (Bacellar, *et al.*, 2017).

Para tanto, seria preciso agir, desde nossas pedagogias e metodologias, sobre o apagamento epistêmico e material das questões de gênero, raça, etnia, classe, orientação sexual etc. que permeiam o entorno em que estamos inseridas. Não se trata simplesmente de termos “diversidade” em cena nem de abordar esse apagamento como “conteúdo”. A colonialidade do poder e da raça, do saber e do ser (Maldonado-Torres, 2007) e do gênero (Lugones, 2014) – os efeitos estruturantes do colonialismo em nossas subjetividades – têm a ver tanto com “o quê” levamos para a cena quanto com “como” levamos o que levamos para cena.

Cenas do Sul: de Valparaíso à Maré

Proponho que nos detenhamos agora em duas diferentes ações que convocam a potência de grande parte das múltiplas estratégias artístico-decoloniais na América Latina: *Un violador en tu camino* (2019), do coletivo chileno *Las Tesis* e *Noite das Estrelas* (2023), do coletivo carioca Entidade Maré. Ambas operam em frequências mais próximas às do feminismo decolonial pela forma como dispõe seus corpos no mundo, mas sobretudo pelo modo como o processo de criação foi parte indissociável do êxito da ação e da cena.

Imaginemos um espaço público amplo, em Santiago de Chile, ocupado por 10 mil mulheres e pessoas sexo-dissidentes, de diferentes idades, todas vendadas.¹² Esta multidão está diante de um espaço histórico, símbolo sangrento da ditadura militar chilena, o *Estadio Nacional de Chile*¹³. Gesticulam e dançam em uma coreografia simples: ora apontam o dedo indicador, com o braço esticado, ora se agacham, com as pernas bem abertas e as mãos na cabeça. Os olhos estão vendados, mas as bocas cantam, aos berros, uma canção cujos versos dizem assim:

El patriarcado es un juez
Que nos juzga por nacer
Y nuestro castigo
Es la violencia que no ves
El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer
Y nuestro castigo
Es la violencia que ya ves
Es feminicidio
Impunidad para mi asesino
Es la desaparición
Es la violación
Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni cómo vestía
Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni cómo vestía
Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni cómo vestía
Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni cómo vestía

¹² Segundo reportagem da BBC Mundo, a intendência metropolitana da capital chilena contabilizou 10 mil pessoas presentes na ação em frente ao *Estadio Nacional*. Para mais informações: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50690475>. Outra fonte que corrobora estes números é o jornal de mídia independente *Open Democracy*: <https://www.opendemocracy.net/es/un-violador-en-tu-camino-una-forma-de-justicia-alternativa/>

¹³ Trata-se do local onde ocorreram os primeiros massacres da ditadura militar chilena, operou como um campo de concentração onde 40 mil pessoas ficaram presas, muitas foram torturadas e assassinadas.



El violador eras tú,
El violador eres tú ¹⁴

A ação *Un violador em tu caminho* (2019) é parte do processo de criação de uma obra teatral do coletivo *Las Tesis*¹⁵, originalmente baseado em Valparaíso e composto por quatro mulheres¹⁶. O espetáculo que nunca chegou a estrear “no Teatro” se baseava em teses de Silvia Federici e Rita Segato. Foi a partir de *La estructura de género y el mandato de violación* (Segato, 2003) que o coletivo criou a letra da música que integraria o espetáculo. Segato, socióloga argentina com larga experiência de pesquisa, realizou no Brasil um trabalho de campo estruturado por meio de entrevistas com detentos condenados por estupro. A partir daí a socióloga compreende que o estupro não é um ato de prazer sexual e sim um ato de poder espetacularizante. O estupro é um ato regulador que visa reproduzir as estruturas mesmas que sustentam as relações hierárquicas de gênero. Nessa perspectiva, é um imposto sexual que visa a manutenção de uma economia simbólica de poder. A música do coletivo denuncia também o papel do estado moderno/colonial em perpetrar e reproduzir toda sorte de violências contra todos os corpos vulnerabilizados pelo sistema-mundo moderno/colonial de gênero. Um dos trechos da canção diz “o estado opressor é um macho estuprador”, e uma das camadas de significado disto está bem nítida na realidade política brasileira atual.¹⁷

¹⁴ A letra completa da performance pode ser encontrada em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/o-estuprador-e-voce-musica-feminista-contra-violencia-percorre-o-mundo/>

¹⁵ A ação rendeu ao coletivo diversos prêmios, nacionais e internacionais, pela sua importante contribuição com os direitos humanos. Pelo alto poder de transformação da ação, a revista *Time* incluiu o LASTESIS como parte das 200 personalidades mais influentes em 2020. Para mais informações consultar: <https://www.colectivolastesis.com/premios.html>

¹⁶ Las Tesis era composto por Daffne Valdés, Paula Stange, Sibila Sotomayor e Léa Cárceres, essa última recentemente saiu do coletivo.

¹⁷ No Brasil, em junho de 2024, o congresso tentou votar com urgência um projeto de lei que ficou conhecido como “PL do estupro” (PL 1904/2024) e que prevê (em caso de realização de aborto decorrente de estupro após a 22 semana de gestação) maior punição para corpos que podem gestar (mulheres, crianças, homens trans e pessoas não binárias) do que para quem comete o crime do estupro. O “PL do estupro” retira direitos conquistados, já que desde 1940 o aborto é legal em casos de estupro no Brasil. Para mais informações ver reportagem do “Portal Catarinas” plataforma de jornalismo feminista independente: <https://catarinas.info/querem-que-criancas-sejam-maes-perguntam-organizacoes-a-deputados-sobre-proposta-que-ataca-aborto-legal/>

A peça de *Las Tesis* não estreou porque em outubro de 2019 eclodiram manifestações multitudinárias contra os avanços neoliberais no Chile. As artistas do coletivo se juntaram aos protestos e, diante da percepção de que várias manifestantes estavam sendo injustamente detidas, algumas companheiras desaparecidas e outras mortas¹⁸, decidiram levar a música e a partitura cênica para a rua. No dia 20 de novembro, em uma pequena praça em Valparaíso, eram apenas algumas mulheres e corpos sexo-dissidentes executando pela primeira vez esta ação, que foi filmada e colocada nas redes sociais.¹⁹ É nesse momento que a ação se torna viral por meio de um *boom* de compartilhamentos, e o coletivo convoca mulheres e demais corpos dissidentes da cis-heteronormatividade para a realizarem novamente em 25 de novembro, Dia Internacional para a Eliminação da Violência contra as Mulheres. É importante marcar aqui a aliança com as sexo-dissidências, pois o patriarcado de que falam violenta não só as mulheres cisgênero, mas também pessoas trans, não-binárias e demais corporalidades sexo-dissidentes.

A ação *Un Violador en tu camino* foi realizada de forma autogestionada em mais de 50 países²⁰ e em cerca de 300 cidades pelo mundo. No Brasil a ação foi realizada em Porto Alegre, Florianópolis, São Paulo, Rio de Janeiro, Vitória, Goiana, Belo Horizonte, Brasília, Salvador, Natal, Fortaleza, Manaus, entre outras cidades.

¹⁸ Duas mulheres foram mortas em circunstâncias relacionadas a suas participações nos protestos: Daniela Carrasco, que havia sido detida pela polícia chilena e Albertina Martínez Burg, jornalista que cobria as manifestações. Ambos os feminicídios são imputados aos carabineiros, a polícia chilena.

¹⁹ O vídeo da primeira vez que realizaram a ação em 20 nov. 2019 pode ser visto em: <https://youtu.be/9sbcU0pmViM>. Outros vídeos da ação realizada posteriormente pelo coletivo também viralizaram nas redes. Ver os vídeos na sequência cronológica proposta aqui ajuda a ter dimensão do crescimento exponencial da ação. Dia 29/11/2019: https://www.youtube.com/watch?time_continue=278&v=_0ed59v2hQE&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.collectivolastesis.com%2F&source_ve_path=Mjg2NjY&feature=emb_logo Dia: 05 dez. 2029: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=2595199210601697

²⁰ Mapa colaborativo das principais localidades: https://umap.openstreetmap.fr/pt-br/map/un-violador-en-tu-camino-20192021-actualizado-2905_394247#2/17.0/11.1

Figura 1 - Performance *Un violador en tu camino do coletivo* (2019), do Las Tesis.
Fotografia de Frente Fotográfico sob licença Creative Commons



Destacam-se nessa ação alguns aspectos, a começar pelo fato de que o processo de criação parte da leitura de textos não teatrais e marcadamente densos, como os de Segato. Mas a ação é extremamente simples, a partitura corporal é rapidamente apreensível e os elementos cênicos são mínimos: *corpas* de mulheres cis, trans e demais dissidências do sistema sexo/gênero cisheteronormativo; um tecido para vender os olhos e muita raiva organizada. E há um momento chave, que é quando as *corpas* dançam de forma mais livre: quando cantam o verso “*y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni cómo vestía*”. A ideia é que os corpos dançam mais espontaneamente, acionando uma dimensão mais próxima do prazer de vestir-se como quiser, de estar onde quiser e de ser quem se é.

A ação acaba por ser vista por muitos mais corpos do que se houvesse cumprido temporada em qualquer circuito teatral. Mas o vital aqui é perceber que

a ação é performada por milhares de corpos ao redor do mundo, corpos atravessados por diferentes marcadores sociais como raça, sexualidade, identidade de gênero, idade, etnia, nacionalidade e religiosidade. Essa ação é um ótimo exemplo do que a *Red Conceptualismos del Sur* (2012) considera como ativismo artístico, porque o fundamental para o êxito do ativismo artístico que consegue abolir a distância entre sujeito e objeto é a premissa de colocar o próprio corpo na prática, intervindo assim nos processos de subjetivação social. *Un violador en tu camino* é uma ação que escapa das mãos do *Las Tesis*, porque as artistas estavam menos interessadas em representar a opressão e mais preocupadas em produzir, por meio da ação artística, formas efetivas de resistência. E isso se dá, sobretudo, pela ocupação do espaço público com as *outridões*, multidões de outras/es/os corpos vulnerabilizados que não se limitam apenas ao sujeito político clássico dos feminismos hegemônicos.

O salto agora é para as ruas e vielas de uma favela no Rio de Janeiro. Estamos na *Noite das Estrelas* (2023)²¹, espetáculo itinerante do grupo Entidade Maré, realizado dentro do Complexo de Favelas da Maré²², na comunidade da Nova Holanda. Quem aqui começa a imaginar que, por ser na favela, é “teatro de comunidade”, se engana. É cena expandida, teatro, performance, dança, intervenção urbana, ativismo artístico. Assim, faz parte de uma “zona de contaminações que transformam suas fronteiras em zonas de indefinição” (Lírio, 2016, p.40), com pesquisa de linguagem e com reconhecimento entre os pares.²³ Foi criada por corpos que habitam aquele território; são corpos pretos, favelados e sexo-dissidentes: bichas, sapatões (*sic*), travestis, pessoas não binárias, homens trans.

²¹ O espetáculo cumpriu temporada entre junho e julho de 2023, sempre aos domingos. Direção: Wallace Lino e Paulo Lino. Elenco: Dominick di Calafrio, Jaqueline Andrade Livia Laso, Marcela Soares, Milu Almeida, Preta Queen B Rull, Arthur Gabriel Codazzi Idd, Lua Brainer, Luiz Otavio. Artistas convidadas: Caten Catende, Joa Assumpção, Kastellany, Khatita Gringa, Leticia Vieira, Lorrany Sabatella, Marcela Soares, Monique Raison Nádia Passiva, Natalhão, Nyara Wassa, Soraya Maria, Bateria do Gato de Bonsucesso.

²² O complexo é formado por 16 comunidades, onde moram cerca de 140 mil pessoas. Fonte: https://wikifavelas.com.br/index.php/Complexo_da_Mar%C3%A9

²³ O espetáculo foi um dos indicados ao Prêmio Shell 2024.

Figura 2 - Milu Almeida em *Noite das Estrelas* (2023), espetáculo do coletivo Entidade Maré.
Foto: Fábio Gomes



O espetáculo celebra as *drag queens* que fizeram bailes históricos na Maré, nas décadas de 1980 e 1990. E assim, com as *outridões* de dentro e de fora da Maré ali presentes, nos contam essa história de resistência festiva, que ocorria em uma das maiores favelas da América Latina. Como diz a sinopse da peça:

Essa memória que se faz infinita pelo mundo da negrura e transborda pelas ruas, te convida para viver as multidimensões desse universo feito por multidões. É brilho, close, corpa, festa que dorme na encruzilhada da Noite de uma terra negra²⁴ (Entidade Maré, 2023).

O público chega na entrada da Nova Holanda; o ponto de encontro é em frente a um moto taxi. As pessoas se aglomeram dentro e fora de um boteco, ali pela rua mesmo, e a circulação de moradores da favela em sua rotina cotidiana segue acontecendo. Duas *corpas* pretas chegam de moto, roupas rosas. Uma delas

²⁴ Para saber mais:

<https://entidademare.com/noite-das-estrelas/#:~:text=A%20Ocupa%C3%A7%C3%A3o%20Art%C3%ADstica%20LGBTQIAP%2B%20Noite,redes%20sociais%20e%20no%20site.>

usa uma roupa que remete aos bate-bola²⁵. É Milu Almeida, artista não binária (*sic*), que com sinalizador de fumaça rosa na mão desce da moto e avisa em alto e bom som: *Não pode fotografar, não pode usar celular, não pode ficar olhando pra dentro da casa das pessoas, as viciosa (sic) têm que andar em bando! Aqui a gente anda em bando. Favela não é turismo!*

E, então, pede que o público – que é misto, mas tem em sua composição muitas pessoas brancas que vivem fora do território – repita em coro: *Favela não é turismo!* Saímos como uma procissão profana seguindo um carro de som com um paredão que conduz boa parte do espetáculo. Na primeira parte do trajeto vão à frente figuras importantes da comunidade LGBTQIAPN+ das periferias cariocas, principalmente pessoas trans e travestis. Seguram bandeiras imensas com fotos de outras importantes figuras LGBTQIAPN+. Seus corpos em si são estandartes de luta e de fervor.

A favela é convidada a descer: *ei, morador, vem pra janela, é a noite das estrelas*. E repetem várias vezes. A favela é tida como cosmos e como constelação onde aquelas *corpas* têm o direito de existir, e por tanto tempo têm existido (Lino, 2022). É por isso que Wallace Lino, que assina a codireção da obra, afirma: “O Brasil é um país que celebra as brutalidades da população LGBTQIAPN+ preta favelada diariamente. Esta ocupação é um sonho coletivo imanente de celebrar nossos afetos, culturas e existência através das linguagens artísticas” (Lino, 2023).²⁶

Logo na primeira encruzilhada, se abre uma grande roda e um corpo de baile dança no centro pra Exu. Se o público fica parado, não vê nada, porque somos muitas, muitos, muitos. É preciso que a gente também se mova.

A cada cena, mais performers aparecem incorporando as histórias das *corpas* LGBTQIAPN+ que bailaram naquele território. Somos levadas até a casa onde os avós de uma das atrizes moravam e de onde dava para ver, ali pertinho, quem passava para ir “*na rua Bittencourt Sampaio [onde] as mulheres amam as mulheres, os homens amam os homens. Sapatão, travesti, drag queen,*

²⁵ Os Bate-bola são uma tradição carnavalesca do Rio de Janeiro, Patrimônio Cultural da Cidade, uma brincadeira de rua entre grupos dos subúrbios.

²⁶ A afirmação pode ser encontrada em: <https://entidademare.com/noite-das-estrelas/>.

*transmenines, homens trans. Na Bittencourt Sampaio, as pessoas se amam*²⁷. Ali pertinho era o “brisolão”, refeitório comunitário onde nasceu a ideia dos bailes de *drag queens* da Maré.

Para nos levar às multidimensões desse “lócus fraturado” (Lugones, 2014), onde a decolonialidade é corpo e luta, e não apenas teoria acadêmica, lançam mão de distintas estratégias multissensoriais: desde dançar até a exaustão animadas pelas músicas que tocam no potente paredão, guiadas pela narradora Preta Queen B Rull, que vai quase sempre no topo do carro de som, até caminhar bem devagar em silêncio profundo.

Figura 3 - Público vendado em *Noite das Estrelas* (2023), do coletivo Entidade Maré.
Foto: Fábio Gomes



Em uma das cenas nos entregam tiras de tecido preto para cegar o olhar, colocar a mão no ombro de quem está na frente e caminhar devagar. Quebra-molas, carros, motos, bicicletas, moradores, atores-performers, equipe de produção, buracos: andamos boa parte das vielas vendados, em 3 filas indianas paralelas. É como exercitar uma metáfora da confiança, mas não pelo medo de

²⁷ Trecho do espetáculo *Noite das Estrelas*, informação verbal, colhida no dia: 09 jul. 2023.



uma violência que, sim, existe em territórios favelados. A violência nas favelas é política de estado, tecnologia de morte moderno/colonial, e se dá de muitas maneiras. As artistas que nos entregam as vendas pedem que nós mesmos realizemos a vendagem. Isso não é aleatório; é uma metáfora para os mergulhos em si, no que te movimenta como corpo no mundo. Algo que apenas você pode fazer por você mesmo e uma metáfora da confiança que as *corpas* LGBTQIAPN+ daquele território sempre tiveram que ter.

Preta Queen B Rull também nos ensina algumas coreografias. Naquele pôr do sol nós vimos Deus, e era uma *drag queen* preta. Muitas crianças se juntam a nós, seguem o cortejo, se esbaldam, se divertem, dançam e cantam tomadas pela alegria que emana da peça.

O último ato é apresentado na quadra da Escola de Samba Gato de Bonsucesso: ocorrem desfiles, apresentações de *drag queens* que chegaram a se apresentar nas lendárias Noite das Estrelas nas décadas de 80 e 90 e outras que são hoje atuantes na cena carioca e periférica.

Impactos da Performatividade para Mover um Movimento

Ambas as obras, pelas escolhas feitas durante o processo de criação, acionam dimensões fundamentais do conceito de performatividade. No artigo *Teatralidades e performatividades em contextos necropolíticos* (2023), Ileana Diéguez afirma que a performatividade pode ser pensada como uma ferramenta a partir da qual se pode ativar um olhar que se centra em cenários onde a vida, ainda que aniquilada, persiste (Diéguez, 2023). Estes são precisamente os cenários em que *Un violador en tu camino* e *Noite das Estrelas* têm lugar: nas ruas onde o neoliberalismo e as sequelas da colonialidade aniquilam principalmente os corpos de mulheres e pessoas LGBTQIAPN+ racializadas como não brancas (negras, indígenas, pardas). E não à toa tais ações artísticas escolhem a rua. Paulo Lino, artista que também é responsável pela direção de *Noite das Estrelas*, afirma que “existir em festa neste território onde a morte é deliberada, inclusive pelo Estado, só é possível pelas estratégias e fugas coletivas destas populações, e a rua é nosso

palco, revolta e revolução” (Lino, 2023).²⁸

Quando abordamos a carga de performatividade (Austin, 1990; Fisher-Lichte, 2008; Fèral, 2008; Butler, 2016) de uma obra cênica, estamos pensando em obras que mais do que descrever, ou representar a realidade, estão incidindo de forma muito direta sobre ela. A ênfase está no domínio do fazer, na dinâmica de transformação e na importância da experiência vivida, corporificada/incorporada.²⁹ O foco se desloca do valor de representação mimética para a realização da própria ação e para como os processos de subjetivação das/es/os artistas trabalham suas próprias experiências corporificadas. Além disso, muitas vezes a obra é o próprio processo.

O impacto da teoria da performatividade para a cena contemporânea e para “práticas socioestéticas que tomam os espaços públicos para exigir transformações nas condições de vida” (Dieguez, 2023, p. 218) pode nos ajudar a perceber os “efeitos e afetos feministas” (Fabião, 2014, p.34) ventilados por essas obras, ampliando os horizontes do que consideramos arte feminista.

Ambas as ações são feitas por corpos de mulheres cis, trans e por outras dissidências de gênero. Além disso, nessas ações a ocupação do espaço público é crucial para ativar a performatividade do espaço. Em *Cuerpos en alianza y la política de las calles* (2012), Butler tece a ideia de que o espaço público, assim como o gênero, é performativo. Ampliando teses de Hannah Arendt, Butler considera que o espaço público não está dado. O espaço público é o espaço da aparição, da visibilidade: um espaço que só ocorre entre corpos. O espaço público só existe de fato quando eu posso aparecer diante do outro com minha corporalidade, com minha vida corporal específica, sem por isso ser assujeitada ou sofrer violência de qualquer espécie. O espaço público é performativo porque não existe a priori; precisa ser feito, praticado.

²⁸ A afirmação pode ser encontrada em: <https://entidademare.com/noite-das-estrelas/>

²⁹ Em *Problemas de Gênero* (2016), a ênfase de Butler na teoria da performatividade está alocada na importância da experiência vivida, corporificada/incorporada (*embodied experience*). Assim como o conceito de performativo de Austin (1990) aponta para preponderância das interações linguísticas na construção do significado de um enunciado, Butler argumenta que a materialidade dos corpos é produto de múltiplas relações sociais. Não existe sujeito pré-discursivo ou fora da linguagem. É essa linha de raciocínio que permite compreender que o gênero é performativo porque é uma ação e uma prática: forjado tenazmente no tempo através de atos rituais e repetições estilizadas de gestos (Butler, 2016).

Mais do que se reivindicam – ou não – suas ações como pertencendo à categoria de arte feminista ou decolonial, o que nos interessa ao refletir sobre ambas as ações é perceber que ativam um “mover-se” que é feminista e decolonial. Como bem coloca Preciado em *Volver a la Womanhouse* (2013), para algumas artistas e coletivos “o objetivo da arte já não é mais produzir um objeto e sim inventar um dispositivo de re-subjetivação que seja capaz de produzir outro sujeito: outra consciência, outro corpo” (Preciado, 2013, n.p.).

Ações que estejam mudando o que entendemos por arte, ou quem faz ou acessa o que é considerado arte, quando feitas por *corpas* dissidentes de gênero, alargam e oxigenam a categoria de arte feminista. Autoras como Segato (2024), Butler (2024), Preciado (2020), Miñoso (2022), afirmam categoricamente que excluir “transidentidades” do feminismo é um contrassenso, porque parte da luta é pela autonomia sobre o próprio corpo. Miñoso (2022) aponta para uma perda de sentido do feminismo hoje e isso ressoa forte:

Talvez um movimento exista para proporcionar-nos muito mais do que leis, slogans, discursos, políticas. Talvez um movimento só faça sentido se nos comover em tudo, se nos afetar em nossas raízes, se nos traz de volta a alegria, o sentido de viver do qual sentimos falta (Miñoso, 2022, p.63).

Com quem queremos rastejar em direção às encruzilhadas que nos possibilitam trocar de pele, como as serpentes, e fazer vibrar a potência da autonomia sobre quem somos ou queremos ser? O feminismo decolonial é crítico à extrema centralidade da categoria de gênero no âmbito dos feminismos, não só pela co-constitutividade entre raça e gênero em contextos colonizados, mas porque pondera que a cisgeneridade normativa é um instrumento moderno/colonial de controle dos corpos. Portanto é preciso considerar se as ações que chamamos de feministas têm capacidade de re-subjetivação e se nos fazem pensar para além de categorias fossilizadas de inteligibilidade social, implicando-nos em um mover-se feminista.

Referências

ANTIVILO, Julia; MAYER, Mónica; ROSA, Maria Laura. Arte feminista e “ativismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (Org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p.47-42.

AUSTIN, John Langshaw et al. *Como hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

BACELLAR, Camila. Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. *Urdimento*, v. 2, n. 27, p.62-77, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8637/6504>. Acesso em: 28 jun. 2024.

BACELLAR, Camila. À beira do corpo erótico descolonial, entre palimpsestos e encruzilhadas. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global*. 1. ed., Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p.315-329.

BACELLAR, Camila. Entrevista concedida a Duda Kunhert. Palavra Forte – nas Artes. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.75-238.

BACELLAR, Camila. *Para habitar o corpo encruzilhada*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BACELLAR, Camila et al. Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 24–39, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/36982>. Acesso em: 22 jun. 2024.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. 1ª ed. Heloisa Buarque de Hollanda (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Nova Fronteira, 2014.

BUTLER, Judith. Cuerpos en alianza y la política de la calle. *Transversales*. Julho 2012. Disponível em: <http://www.trasversales.net/t26jb.htm>. Acesso em: 28 de jun. 2024.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismos e subversão de identidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. *Quem tem medo do gênero?* São Paulo: Boitempo, 2024.

CURIEL, Ochy. Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial. In: AKZUE, Irantzu et al. *Otras formas de (re)conocer*. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista. País Vasco: Universidad del País Vasco; Hegoa, 2014, p.45-60.

DIÉGUEZ, Ileana. Teatralidades e performatividades em contextos necropolíticos. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 22, n. 1, p. 213–235, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/207656>. Acesso em: 29 jun. 2024.

FABIÃO, Eleonora. Performing Feminist Archives. A Research-In-Process on Latin America Performance Art. In: KNAUP, Bettina; STAMMER, Beatrice (Org.) *Re.act feminism #2 – a performing archive*. Londres: Verlag fur moderne Kunst Nunberg & Live Art Development Agency, 2014, p. 29 – 36.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. Introdução. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (Org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p.17-19.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 8, p.197–210, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 28 jun. 2024.

FISCHER-LICHTE, Erika; JAIN, Saskya. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Routledge, 2008.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (Org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p.29-36.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

JONES, Amelia; SILVER, Erin. História da Arte Feminista Queer: uma genealogia imperfeita. In: MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (ed.). *Histórias da Sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017, p.240-271.

KUNHERT, Eduarda *et al.* Palavra Forte. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.75-238.

LINO, Wallace. Noite das Estrelas: uma explosão de amor das grafias cosmopoéticas negras LGBTQ+ faveladas. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 11, n. 21, p.149-146, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/41806> Acesso em: 22 jun. 2024.

LIPPARD, Lucy. Trocas vastas: a contribuição do feminismo para a artes dos anos 1970. In: MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (ed.). *Histórias da Sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017, p.61-68.



LÍRIO, Gabriela. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. *ARJ–Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 3, n. 1, p. 37-49, 2016.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*. v.22, n.3, p.935-952, 2014.

LUGONES, Maria. Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. In: MONTES, Patricia (Ed.) *Pensando los feminismos en Bolivia*. Serie Foros 2. La Paz: Conexión Fondo de Emancipaciones, 2012, p.129-140.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: GROSGUÉL, Ramón; CASTRO-GÓMEZ, Santiago (Ed.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 127-168.

MIÑOSO, Yuderkys. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, n.184, p. 7-12, 2014.

MIÑOSO, Yuderkys. *Escritos de uma lésbica escura. Reflexões críticas sobre feminismo e política de identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2022.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PRECIADO, Paul B. *Volver a la Womanhouse*. 2013. Disponível em: <https://paroledequeer.blogspot.com/2015/02/volver-la-womanhouse-por-beatriz.html>. Acesso em: 29 jun. 2024.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Editoriales del do Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia, 2012.

SEGATO, Rita. La estructura de género y el mandato de la violación. In: SEGATO, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia*. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Bernal: Universidad de Quilmes, 2003, p.21-54.



SEGATO, Rita. Excluir a las mujeres trans del feminismo es una estupidez. Entrevista concedida a Alejandra Ortiz. *El espectador*, 14 jun. 2024. Disponível em: <https://www.elspectador.com/genero-y-diversidad/las-igualadas/excluir-a-las-mujeres-trans-del-feminismo-es-una-estupidez-rita-segato>. Acesso em: 28 jun. 2024.

SOLÁ, Miriam. *Transfeminismos*. Epistemes, fricciones y flujos. Tafalla: Txalaparta, 2014.

VIEIRA, Helena *et al.* Transfeminismos. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 343-378.

Recebido em: 30/06/2024

Aprovado em: 17/08/2024