



***DE QUANDO ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO ENCONTRA UM VESTIDO
DE NOIVA: O TEATRO PERFORMATIVO COMO PRÁTICA EDUCATIVA A
DESFAR A MULHER DO PATRIARCADO***

***CUANDO ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO ENCUENTRA UN VESTIDO DE
NOVIA: EL TEATRO PERFORMATIVO COMO PRÁCTICA EDUCATIVA PARA
DESENTAÑAR A LAS MUJERES DEL PATRIARCADO***

***WHEN ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO FINDS A WEDDING DRESS:
PERFORMATIVE THEATER AS AN EDUCATIONAL PRACTICE TO UNRAVEL
WOMEN FROM PATRIARCHY***

Kelly Helena Santos Caldas¹

Michele de Freitas Faria de Vasconcelos²

RESUMO

O trabalho aborda o teatro performativo como um espaço educativo e como uma comunidade de desaprendizagem aquém e para além da sala de aula. Por meio da ética cartográfica, o teatro é aqui considerado um lugar de diferença, de cuidado feminista, uma expressão e um desfazimento biográfico da discriminação e da sujeição de gênero. No entre ficção e realidade nasce a peça “Geografias em transe, cartografias em trânsito”, que parte das vivências da atriz-performer-pesquisadora para abordar violências naturalizadas em nossas sociedades patriarcais cis heteronormativas. Por meio do teatro performativo, a aluna-espectadora deixa de consumir informações e passa a se envolver com a experiência, convidada a mudar de ver e de sentir. Por meio de uma peça autoral, as autoescrituras da atriz-performer-pesquisadora debatem-se contra o cotidiano das violências contra mulheres, abrindo a forma mulher, germinando mundos comuns entre mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Violências contra mulheres. Teatro performativo. Comunidade de desaprendizagem. Educação feminista.

¹ Doutoranda em Educação. Universidade Federal de Sergipe – UFS. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), São Cristóvão, Sergipe, Brasil.

² Doutora em Educação (UFRGS). Professora Adjunta do Departamento de Psicologia e dos Programas de Pós-graduação em Psicologia e Educação da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil.

RESUMEN

El trabajo aborda el teatro performativo como un espacio educativo y como una comunidad de desaprendizaje dentro y fuera del aula. A través de una ética cartográfica, el teatro es considerado aquí como un lugar de diferencia, de cuidado feminista, una expresión y un deshacer biográfico de la discriminación y el sometimiento de género. Entre la ficción y la realidad nace la obra “Geografías en trance, cartografías en tránsito”, que parte de las experiencias de la actriz-performer-investigadora para abordar la violencia naturalizada en nuestras sociedades heteronormativas cis patriarcales. Desde el teatro performativo, el alumno-espectador deja de consumir información y comienza a involucrarse con la experiencia, invitado a cambiar su ver y sentir. A través de una pieza autoral, los autoescritos de la actriz-performer-investigadora debaten contra la cotidianidad de la violencia hacia las mujeres, abriendo la forma de las mujeres, germinando mundos comunes entre las mujeres.

PALABRAS-CLAVE: Violencia contra la mujer. Teatro performativo. Comunidad de desaprendizaje. Educación feminista.

ABSTRACT

This work approaches performative theatre as an educational space and as a community of unlearning within and beyond the classroom. Through a cartographic perspective, the theater is considered here as a place of difference, of feminist care, an expression and a biographical undoing of gender discrimination and subjection. In the between fiction and reality, the play “Geographies in trance, cartographies in transit” born, which starts from the experiences of the actress-performer-researcher to address naturalized violence in our heteronormative cis patriarchal societies. From the performative theater, the student-spectator stops consuming information and starts to get involved with the experience, invited to change her seeing and feeling. Through an authorial piece, the self-writings of the actress-performer-researcher debate against the daily life of violence against women, opening up the form of women, germinating common worlds among women.

KEYWORDS: Violence against women. Performative theater. Unlearning community. Feminist education.

[...] o aprendizado nunca está confinado a uma sala de aula institucionalizada. [...] o educador democrático rompe com a falsa construção da universidade corporativa como separada da vida real e sempre procura visualizar a formação como uma parte de nossa experiência do mundo real e da nossa vida real. Adotando o conceito de educação democrática, vemos ensino e aprendizado ocorrendo constantemente.
bell hooks

Arthur Bispo do Rosário convida a transbordar

Bispo, sergipano, morador de uma vida inteira do hospício Juliano Moreira no Rio de Janeiro. Seus mantos eram feitos pelo desfiar das vestes manicomiais. Ele “desfiava o

disponível. O uniforme que o encarcerava no destino do desatino virava um informe inesgotável” (Baptista³, 2012, p. 7). A ação de desfiar, essa artesanaria, um manuseio, um destruir pelas próprias mãos o possível, o destino, os limites de um território, um objeto, um corpo. “O uniforme afirmava a clareza definitiva de uma forma” (Baptista, 2012, p. 7). A ação de desfiar convertia-se em uma ação de cuidado como abertura das formas dadas, um tecer com intensidades, o impossível. A arte de Bispo “fazia-se deixando entrar o que ainda não conseguia dizer seu nome. [...] tecia suas obras com linhas das roupas que antes de serem dissipadas, sentenciavam quem ele era e o que não poderia ser. Seus mantos foram feitos por um desfazer” (Baptista, 2012, p. 7).

Esse gesto de desfazimento, a experimentação contida nessa artesanaria de uma vida que insiste em se expandir transborda o tempo-espço do manicômio. O gesto do desfiar, essa imagem-acontecimento invade o presente, deixa rastros, resquícios, dá prosseguimento à montagem de outros fazeres e de outros dizeres, fazeres-dizeres que transtornam uma “origem que se pretendia imaculada” (Baptista, 2012, p. 7). O desfiar do uniforme manicomial convida a desemaranhar os fios que tecem ‘a’ mulher, desassossega a noiva virgem desde sempre prestes a casar com o patriarcado. Assim, a arte desse conterrâneo encontra, em território sergipano, um vestido de noiva guardado no armário, mofado, objeto de um casamento que não foi concluído. Objeto de mais uma noivinha que aspirava casar com o príncipe encantado.

Essa noivinha foi educada a ser uma mulher, não qualquer mulher, essa. Mulher sujeita a esse objeto, a essa forma, a essa maneira violenta e restritiva, esse modo cisheteronormativo de sentir e perceber. bell hooks (2017) já anunciava a necessidade de romper com a ideia do espaço pedagógico formal como “local seguro”. Ela (2017; 2019), então, também se coloca a desfiar: esse espaço-tempo de embranquecimento, generificação e individualização. É que a educação não deveria ser um local de reprodução mecânica de informações, nem um lugar de anestesiamento do pensamento crítico, muito menos um ambiente antidemocrático de isolamento dos sujeitos em suas estreitas individualidades. Para hooks, a produção de comuns e o exercício de comunidade são fios de uma educação (im)possível que transtorna sua origem colonial-moderna; fios fundamentais para o fortalecimento solidário e coletivo de vínculos e para a geração de experiências educativas que transbordem sentidos dados para o educar, para o existir.

³Como modo de problematizar a linguagem universal masculina, optamos nesse texto por apresentar somente os primeiros nomes das autoras.

Bispo convida a desfiar o vestido da noivinha patriarcal, hooks convida a desmontar as práticas disciplinares educacionais que auxiliam na constituição dessa noivinha. Essa experimentação, esse desfazer-se solicita um elo performativo, pois visa fazer morrer e ao mesmo tempo fazer existir, fiar e desfiar, montar e desmontar, uma mulher. Assim, o teatro performativo é alinhavo desse manto artesanal uniforme-vestido-loucura-mulher-educação, apresentando-se como uma boa companhia na efetivação de uma comunidade de (des)aprendizagem⁴, criando a ambiência necessária para um inventar a si e ao mundo, o inventar uma mulher, desprendendo-se de todo um longo histórico de aprendizagens naturalizadas de gênero, raça/etnia, região, faixa etária, classe, normalidade etc.

A peça performativa *“Geografias em transe, cartografias em trânsito”* surge, então, por meio das vivências e testemunhos da própria atriz-performer-pesquisadora, tendo como tema central a (des)montagem da mulher inventada pelo patriarcado cis heteronormativo e as consequentes discriminações, sujeições e violações impostas às mulheres, tomando-as como fios do próprio constituir-se como mulher do patriarcado, um processo violento e reiterado, já que o critério biológico e a divisão sexual dos papéis sociais fazem com que pareça natural a subserviência feminina, a violência contra mulheres e o trabalho doméstico não remunerado e invisibilizado.

O patriarcado fez e faz do atributo biológico o critério definidor das funções sociais produtivas e reprodutivas, cabendo ao homem os espaços de privilégio e às mulheres os lugares de subalternidade. Com o advento do capitalismo, o poderio dos homens se alargou no espaço público e também no espaço doméstico, enquanto as mulheres tiveram as suas funções produtivas desprezadas e marginalizadas (Heleieth Saffioti, 1976). “Quando falamos em trabalho doméstico, não estamos tratando de um trabalho como os outros, mas, sim, da manipulação mais disseminada e da violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora” (Silvia Federici, 2019, p. 42).

Além da violência na ordem do não reconhecimento do trabalho doméstico, as mulheres vivenciam tantas outras ordens e violências, violentas ordens e ordenamentos, tendo seus corpos, territórios e patrimônios objetos de muitas violações⁵. A naturalização

⁴ Inspirando-nos no conceito de comunidade de aprendizagem de bell hooks (2020).

⁵ Neste contexto de violência de gênero, dois avanços são importantes para serem detalhados aqui: a Lei Maria da Penha (Lei 11.340/06) e a Lei do feminicídio (Lei 13.104/15). A primeira visa prevenir e coibir a violência doméstica e familiar contra mulheres, violência esta que pode ser física, psicológica, sexual,

histórica da diferenciação biológica entre mulheres e homens faz nascer a crença de que as práticas socioculturais opressoras sempre foram assim e, portanto, são imutáveis (Monique Wittig, 2019). A ampla difusão da objetificação das mulheres nas sociedades patriarcais faz com que suas vidas e seus corpos tenham menos valor e reconhecimento social. “Em suas diversas tipificações, [a violência] serve como aparato para coagir, submeter e, em última instância, exterminar. O feminicídio representa o ápice da violência nas relações” (Leda Gimbo; Monique Cardoso, 2024, p. 4).

Comunidade de (des)aprendizagem: fazeres-saberes artístico-pedagógicos em cena

Nessa (nossa) experimentação, vontade de saber e vontade de vir a ser se encontram, não há cisão entre existência e conhecimento, entre conhecimento e criação, entre mente e corpo, entre experiência global de vida e aprendizado acadêmico (hooks, 2017). Para que o espaço-tempo pedagógico seja experimentado como espaço de propagação de experiências e de problematização das formas de vida naturalizadas, há que se abrir para o compartilhar de vivências e saberes, para um aprender de corpo inteiro, o que envolve uma exposição, no sentido de abrir o corpo para a afetação, para deixar-se afetar pelas forças moventes da experiência.

Talvez seja isso que bell denomina de “‘magia’ que está sempre presente quando os indivíduos são aprendizes ativos” (hooks, 2019, p. 201). “Professoras e alunas, conjuntamente, aprendizes ativas de um pensamento crítico (hooks, 2017, p. 35), envolvidas com um “fazer da sala de aula [...], onde todos sintam a responsabilidade de contribuir” (hooks, 2017, p. 56). “Quando todas as pessoas na sala de aula, professores e estudantes, reconhecem que são responsáveis por criar juntos uma comunidade de aprendizagem, o aprendizado atinge o máximo de sentido e utilidade” (hooks, 2020, p. 35). Para a composição dessa comunidade é necessário tempo para o cultivo de vínculos e camadas de relação em que vozes sejam faladas e ouvidas, respectivamente (hooks, 2020).

hooks (2017, p. 199) oferece mais uma guiança: a ênfase na voz. Educar seria, assim, em alguma medida, apoiar mulheres reiteradamente silenciadas no processo de acharem a própria voz. “Achar a própria voz não é somente o ato de contar as próprias experiências. É usar estrategicamente esse ato de contar – achar a própria voz para

patrimonial e/ou moral. A segunda visa alterar o Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, o incluindo no rol dos crimes hediondos.

também poder falar livremente sobre outros assuntos”. Achar a própria voz, contar-se é também um movimento de desaprender. Essa seria a busca: a experimentação de espaços-tempos pedagógicos, em que haja a confiança de poder exercitar vozes silenciadas, emudecidas, amedrontadas, vozes femininas, que aprenderam a temer a conversa umas com as outras, que aprenderam a calar-se.

Mas, poderia mesmo uma experiência educativa converter-se em uma comunidade de desaprendizagem pela articulação entre conhecimento e criação de uma mulher entre mulheres; pelo perscrutar o som desatinado e desafinado de diferentes vozes femininas, seus ecos, vivências e experiências compartilhadas e escutadas? Pode um espaço-tempo pedagógico (trans)formar-se em local de exercício de confiança e produção de vínculos, num território de habitação comum para o ensaio de uma mulher que almeja e ao mesmo tempo teme desposar-se do patriarcado? Seríamos capazes de experimentar uma educação engajada no desfiar um uniforme da loucura enclausurada, um vestido de noiva; uma educação-artistagem de mantos de vida de mulheres em composição? Pode a educação ser espaço-tempo de geração de comuns entre mulheres; uma educação engajada na produção de comuns?

‘Engajada’ é um adjetivo maravilhoso para descrever a prática libertadora em sala de aula. Ele nos convida a estar sempre no momento presente, a lembrar que a sala de aula nunca é a mesma. [...]. Mas essa noção de engajamento ameaça as práticas institucionalizadas de dominação. Quando a sala de aula é realmente engajada, ela é dinâmica. É fluída. Está sempre mudando. (hooks, 2017, p. 212)

Uma comunidade de desaprendizagem parece, assim, solicitar o exercício ampliado e polifônico da voz, mas também o lugar seguro da escuta ativa. Para tanto, a educadora precisa estar aberta para o risco das narrativas íntimas, para a escuta cuidadosa, o que envolve, sobretudo, espaço para o diálogo e o acolhimento (hooks, 2017). Assim, uma comunidade de desaprendizagem faz-se quando as pessoas se sentem confiantes para dar testemunhos pessoais, relacionando-os aos saberes acadêmicos, fazendo da vulnerabilidade caminho propício ao encontro intelectual.

É extremamente importante não permitir que falsas sensações de segurança interfiram na criação de uma comunidade em sala de aula, onde estudantes possam aprender a se engajar em um diálogo construtivo, inclusive em discussões durante as quais aconteçam intensas discordâncias. Infelizmente, são professores, e não estudantes, que com frequência querem manter a sala de aula “segura”, porque é simplesmente mais fácil exigir que estudantes cultivem uma atmosfera

de perfeita harmonia em sala de aula e mais difícil ensiná-los a se envolver em um diálogo crítico significativo. (hooks, 2020, p. 139)

Esse é o propósito: criar e sustentar coletivamente um território comum para um aprendizado mútuo, em que todas sejamos aprendizes-artistas de um mundo porvir, em que criar uma mulher não passe pelas reiteradas violências de gênero - de raça/etnia, de classe, de região, de faixa etária etc. - as quais nos vemos tramadas, sujeitas, constituídas por elas. Assim, aprender é aqui entendido como um “abrir-se e refazer os corpos, agenciar atos criadores, refazer a vida, encontrar a diferença de cada um e seguir um caminho que ainda não foi percorrido.” (Marlucy Paraíso, 2011, p. 147). “É abrir-se à experiência com ‘um outro’, com ‘outros’, com uma coisa qualquer que desperte o desejo” (Paraíso, 2011, p. 147). Esse ato de aprender, envolve necessariamente o desaprender, um fiar e desfiar, fazer e desfazer, um hesitar por entre certezas constituídas e hierarquias determinadas, um tramar entre diferenças (Paraíso, 2011).

O objetivo é, pois, por meio dessa comunidade-manto de desaprendizagem, desfiar essa mulher, desbordar esse vestido, artistar uma existência mulheril. “O poder da sala de aula libertadora é, na verdade, o poder do processo de aprendizado, o trabalho que fazemos para criar uma comunidade” (hooks, 2017, p. 205). Essa comunidade não é mais ambientada pela forma-Homem da razão, demanda uma aprendizagem de corpo inteiro, um pensamento incorporado, uma onto-episteme sustentada por um fazer-se, um conhecimento transversalizado por emoções e paixões compondo o processo de ensino-aprendizagem.

Quando todos nos arriscamos, participamos mutuamente do trabalho de criar uma comunidade de aprendizagem. Descobrimos juntos que podemos ser vulneráveis no espaço de aprendizado compartilhado, que podemos nos arriscar. A pedagogia engajada enfatiza a participação mútua, porque é o movimento de ideias, trocadas entre todas as pessoas, que constrói um relacionamento de trabalho relevante entre todas e todos na sala de aula. (hooks, 2020, p. 47)

Uma comunidade aberta de desaprendizagem demanda, pois: o exercício da fala e da escuta ativa; a presença engajada; um interesse efetivo em tramar entre diferenças abrindo mão do desejo masculinista arbitrário e autoritário do acelerado ponto final: eu especialista, sei. Essa comunidade é heterogênea e é também movente. Aqui, comum é ponto de chegada e não de partida, um comum sempre parcial, sempre em compostagem (Federici, 2021).

Dessa maneira, a sala de aula converge-se em espaço de deslocamento, de abertura da própria existência. Trata-se de um aprendizado de si e do mundo que ensina a desaprender em vez de reforçar ainda mais a lógica corporativa e as políticas de dominação (hooks, 2021). Em uma perspectiva contra-colonizadora e criativa, que aqui convidamos a dialogar com as ideias-guia de bell hooks, Rufino (2021, p. 11) defende uma educação que “emerge como um radical vivo; corporal; vibrante; dialógico; inacabado; alteritário; comunitário; produtor de presença, dúvida, vivência e partilha”.

A educação não é conformadora, ela é uma força errante, que negaceia, instaura dúvida, avança nas perguntas e persegue o seu fazer como prática de liberdade. A educação como radical da vida, como experiência corporificada [...] é comum a todos [e é singular a cada uma]. Ela nos marca como seres únicos, de vivências intransferíveis, imensuráveis e que tem como característica existencial dar o tom do acabamento de cada um de nós pelas mãos dos outros e dos afetos roçados nas relações. (Rufino, 2021, p. 11-12)

A aposta ético-política-estética na educação como uma comunidade de desaprendizagem cria rotas de fuga, desvios e fissuras nos modos hegemônicos, canônicos e universalistas de conceber a vida, tomando-a como natureza morta, passível de conhecimento pronto e acabado. Mas a vida sempre inunda, sua natureza é nômade. Estudá-la pede por acompanhá-la em vez de cercá-la. Trata-se, pois, de criar movências artísticas e deslocamentos pedagógicos nas narrativas dominantes, contestar os lugares propagadores de verdades únicas, nas metodologias de ensino e pesquisa. “Desaprender é um ato político e poético diante daquilo que se veste como único saber possível ou como saber maior em relação a outros modos” (Rufino, 2021, p. 19). Para nós, a arte teatral tem funcionado como espaço de contínuo refazimento e de afetação coletiva, tecendo diálogos e confrontando certezas inquebrantáveis, permitindo a composição de um espaço crítico e engajado de questionamento das relações de poder e das violências estruturais perpetradas pelo homem, branco, capitalista e heteropatriarcal, inclusive, por meio da educação.

A aprendiz é artista, a artista é uma aprendiz em comunidade

Mas, para que o teatro aconteça é preciso se constituir uma comunidade, um encontro presencial de pessoas em um mesmo local e horário. Trata-se de uma reunião com convocação prévia e ampliada, com o intuito de constituir uma assembleia de espectadoras/es que apreciem, experimentem e se transformem com a obra teatral. Dessa

maneira, podemos conceber essa assembleia teatral como um encontro político, afetivo e educativo. Mas que sentidos estamos querendo (des)fiar com essas palavras, educação, afecção, política, teatro? Que teatro se deseja ensaiar e apresentar? Com que espectadora e plateia se quer dialogar?

Se vendo umas nas outras, espectadoras podem experimentar um prazer solidário e não solitário, uma sensação coletiva de pertencimento. Aqui, não se deve confundir a plateia com a ideia de multidão indefinida de pessoas, ao contrário, o que se almeja é promover uma experiência compartilhada de emoções e de percepções, constituir uma experiência afetivo-política. “O teatro acontece no espaço do político. Num lugar marcado, ocupado, pré-disposto pela aptidão (real ou fictícia) para a deliberação e a decisão políticas” (Guénoun, 2024, p. 30).

Tomando o teatro desse modo, distanciando-o da ideia de representação, propomos aproximar a pedagogia engajada, a educação democrática, o pensamento crítico, a comunidade de aprendizagem (hooks, 2017; 2019; 2020) das artes⁶, em especial do teatro, a fim de experimentarmos uma comunidade de desaprendizagem. Na condição de espectadora ativa⁷ do ato teatral, há um processo efetivo de produção de conhecimento e problematização da tessitura cultural generificada pela qual somos tramadas. Assim, todas, somos colocadas em cena.

O teatro, como espaço ativo de (des)aprendizagem, alarga a percepção de si e do mundo de sua partícipe, confrontando e conformando as narrativas apresentadas, tecendo relações entre fatos e memórias, intercambiando comportamentos e atitudes, rompendo fronteiras entre o ficcional e o real. Num “processo continuado de exercício de autonomia crítica e criativa” (Desgranges, 2005, p. 22), ele cria um campo de engajamento das espectadoras com a história do presente, com a possibilidade de participar e interferir nos estratos históricos, (re)desenhando projetos de si; com presença, no presente, delinear horizontes de um futuro, quem sabe menos perigoso e restritivo para as mulheres, especialmente negras, indígenas, periféricas, imigrantes, nordestinas.

Pensado dessa maneira, o teatro e seus elementos podem fornecer às espectadoras recursos linguísticos e imagéticos (palavra, gesto, sonoridade, figurino, objeto cênico

⁶ Não das belas artes, mas daquelas mãos arteiras aqui já mencionadas, ávidas por fazer uma existência, dar corpo e língua a uma mulher.

⁷ Neste estudo não interessa a concepção clássica e aristotélica de espectador, aquele envolvido na trama, inerte e inebriado diante do que vê no palco, aquele ser passivo em meio a um processo catártico. Aqui, aposta-se numa espectadora que se mobiliza, se põe em ação por meio daquilo que vê e que sente. Ela é capaz de questionar as narrativas expostas em cena sustentando em seu próprio corpo uma estranheza incômoda diante da presentificação.

etc.) para a composição e a narração de suas próprias histórias, para a criação de outras histórias, também suas (Desgranges, 2006). “O mergulho na corrente viva da linguagem acende também a vontade de lançar um olhar [...] para a vida” (Desgranges, 2006, p. 23), experimentando-a.

A arte teatral conta histórias, compõe narrativas, apresenta personagens, expõe conflitos, corporifica e personifica ao mesmo tempo em que impessoaliza gestos, enlaça desfechos ficcionais e testemunhos reais que convocam o público a estranhar o cotidiano e nele se entranhar, problematizando-o. Desse modo, artistas teatrais passam “a conceber seus espetáculos tendo em vista propostas de encenação que contemplem uma efetiva atuação dos espectadores, tirando-os de uma observação tida como passiva para propor-lhes atividade em sua relação com a cena” (Desgranges, 2005, p. 33).

O foco da cena deixa de ser a representação que se dá no palco, para ser o encontro que se dá com a plateia. Assim, “o sentido de uma obra é inesgotável. [...] o contemplador, em seu ato de elaboração do sentido presente nos signos utilizados pelo autor, pode ser visto como um coautor da obra” (Desgranges, 2006, p. 28). Em vez de receber a obra de arte como algo pronto e definitivo, a espectadora constrói, individual e coletivamente, entendimentos da obra que ativamente integra, move e participa, num ambiente relacional consigo e com os outros, numa comunidade de desaprendizagem.

Teatro performativo e a atriz-performer: em cena, a contação de estórias reais

“Contar histórias é uma das maneiras que temos para começar o processo de construção de comunidade, dentro ou fora da sala de aula” (hooks, 2020, p. 87). “As histórias que conto sobre mim constituem o eu em ‘eu, como eu me vejo’ enquanto narro” (hooks, 2020, p. 88).

Ao descobrir que histórias ajudavam estudantes a pensar criticamente, compartilhei as minhas e incentivei estudantes a compartilharem as suas. Usamos a escrita espontânea de textos que depois líamos em voz alta para outra pessoa. Esse exercício nos permite ouvir cada história individual e também nos dá oportunidade de ouvir a voz de cada um. A escuta ativa nos aproxima. Os estudantes escutam as histórias uns dos outros com uma intensidade que nem sempre existe durante uma palestra ou um debate em sala de aula. Uma das formas de nos tornarmos uma comunidade de aprendizagem é compartilhar e receber as histórias uns dos outros; é um ritual de comunhão que abre nossas mentes e nossos corações. (hooks, 2020, p. 90)

As histórias que contamos – compostagem entre experiência de vida e material acadêmico; entre informações, extratos históricos e anedotas; entre real e ficção, uma fabulação - também podem desfiar esse eu em que nos vemos enclausuradas. Elas podem ser uma guiança nos caminhos dessa aprendizagem-artística que nos auxilia nos percursos da criação de uma mulher, da criação compartilhada de nós mesmas. Um meio valioso de nos relacionarmos e nos acolhermos, um modo valioso de aprendermos “é ouvindo as diferentes histórias que nos contam. Essas histórias são um caminho para o saber. Portanto, elas contêm o poder e a arte da possibilidade. Precisamos de mais histórias” (hooks, 2020, p. 92).

Mas, que histórias queremos contar? Como queremos contá-las? Com quem desejamos compartilhá-las? Que mundos queremos com elas sustentar? “A história em si é um comum, mesmo quando revela os modos como fomos divididos, pois é narrada por uma multiplicidade de vozes. A história é nossa memória coletiva, o corpo expandido que nos conecta a uma amplitude de lutas” (Federici, 2021, p. 152). Contar histórias, seja em sala de aula ou fora dela, seja no palco ou fora dele, é uma maneira de se vincular à outra, de fazer da diferença lugar de comunhão. Contar histórias, narrá-las, escutá-las e corporificá-las é, em última instância, fazer-se presença viva, fazer-se prática político-afetiva, palco de disputas num fiar e desfiar de linhas que constituem tal gesto de se contar, de nos contarmos.

E foi desse jeito, tateando um modo de contar histórias de mulheres violentadas pelas linhas do patriarcado que as fizeram de um determinado modo, impedindo tantos outros devires; foi tentando dar língua e forma a uma outra existência de mulher, que encontramos o teatro performativo. O teatro performativo, também chamado de teatro pós-moderno e teatro pós-dramático, é assim denominado por Josette Féral (2015) por ser as características da performance centrais para esta nova estética teatral.

A performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. É apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte. Trata-se de um ‘discurso caleidoscópico multitemático’ [...]. Enfatiza-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada. O *performer* não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre sua presença física, um autobió-grafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação. (Patrice Pavis, 2007, 153)

Dentre as mutações existentes no teatro performativo podem ser citadas: “transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador [...]” (Féral, 2015, p. 111).

“A performance pós-moderna está habituada a praticar a alteridade, uma vez que admite em seu seio diferentes modelos culturais, distintas maneiras de pensar, materiais heterogêneos. Apresenta esses elementos sem procurar unificá-los” (Pavis, 2010, p. 57). Por meio da performance, mais precisamente do teatro performativo, não se almeja que a atriz-aprendiz-artista-pesquisadora represente um outro, ao contrário, exercita-se uma presença, um estar-em-cena instaurado pelo protagonismo do corpo e da postura cênica, fazendo do depoimento pessoal um dos modos de romper com os limites da representação e com a posição de espectadora passiva. O teatro performativo rompe com a necessidade de ficção e com o evento teatral, alterando a ordem da representação para a ordem da presença (Silva, 2013).

Quando os criadores teatrais da virada do milênio deliberadamente jogam com a relação entre a ficção e o real, colocando em primeiro plano não só o corpo do ator, sua materialidade, mas as particularidades e as qualidades do espaço, das ações realizadas, trazendo elementos reais para cena não como um simples efeito (que teriam, de fato, a intenção de acentuar a ficcionalidade e a ilusão do que está sendo visto), mas como uma irrupção do real em cena, provocam não um deslizamento, mas uma quebra, um rompimento e uma descontinuidade no plano (ou ordem) da representação, acentuando o plano da presença. (Silva, 2013, p. 97).

Interessa, pois, “mapear operações que estabelecem o despertar do corpo para a ordem da presença: as narrativas estão no limiar entre a ficção e o real, o ator será um sujeito em trajetória que provavelmente deixará escorregar o fio condutor ao acaso” (Luciana Gabanini, 2018, p. 157). Coabitando passado, presente e futuro, a performance centraliza-se na materialidade processual e interventiva do corpo da artista-aprendiz, um corpo permeado por histórias e por ambiguidades, um corpo aberto à experiência e ao risco que dela decorre. A performance não termina com o fim de sua ação concreta; mesmo depois de concluída, ela continua a produzir e operar efeitos (Diana Taylor, 2023).

No teatro contemporâneo é possível à atriz-*performer* interpretar, ou talvez fosse mais acertado dizer, experimentar a si mesma, dizer sobre si própria, narrar e testemunhar suas histórias pessoais, expressar suas visões particulares de mundo e expor partes de sua

biografia. Ao trazer depoimentos pessoais⁸ para a dramaturgia e para a cena, nenhum personagem é criado; o que está posto ao público é sua presença, suas sensações (Silva, 2013) e, assim, as fronteiras entre real e ficcional se desvanecem.

Como um *performer*, o ator guia sua presença e o seu trabalho em cena para a relação que suas ações estabelecem com os espectadores ou para a execução em si da ação, que ao se descolarem do plano ficcional, mergulham a cena numa concretude que se impõe como um evento. Como um dançarino, o ator se fixa na qualidade, no tempo e no ritmo que essas ações possuem. Seu foco é a execução, deixando as possíveis interpretações do seu modo de agir em segundo plano. (Silva, 2013, p. 116/117)

A performance, e por reflexo o teatro performativo, é uma obra instável: “um fazer, um feito e um refazer. Torna visível e invisível; evidencia e obscurece; é efêmera e duradoura; simulada, porém mais verdadeira que a própria vida” (Taylor, 2023, p. 57). O uso do elemento narrativo, do depoimento pessoal, da dramatização do vivido, da biografia e da autobiografia ganha contornos fortes no teatro performativo, já que nós “narramos nossas vidas e ideias de nós como atos de fala que têm como função performar uma imagem de nós mesmos e daquilo que chamamos de nosso passado. [...] narramos também para não esquecer. Para não deixar que esqueçam” (Janaina Leite, 2017, p. 9).

A aprendiz de pesquisadora e de atriz foi convocada a artistar, a expressar, a se colocar, a assumir sua obra, a despir-se de personagens, a falar com as autoras e autores e não a esconder-se atrás das bibliografias. A pesquisadora-educadora foi convocada a contar suas histórias, a desfiar seus uniformes de louca, seus vestidos de noiva, a fazer-se uma mulher na companhia de outras. Ela estendeu sua mão, fez-presença na cena da vida, despiu-se de suas vestes, colocou seus mantos. Descobriu que não artista só e que pode artistar-performar uma educação.

⁸“Autobiografia restringe-se ao possível, à verdade tal como se parecia ao autor, na medida em que este a podia conhecer etc., deixando margem aos inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias. Esta inexatidão não tira o aspecto de autenticidade do relato autobiográfico, no qual podemos enquadrar o depoimento pessoal. A utilização de depoimentos pessoais pode ser situada dentro de uma vertente que é frequentemente denominada de “teatros do real”, ou ainda teatro ‘documental’ ou ‘documentário’, que está baseada no aproveitamento de documentos reais para a sua composição” (Silva, 2013, p. 80).

“Geografias em transe, Cartografias em trânsito”: a construção de uma dramaturgia autoral

“No método cartográfico, construímos formas de compreensão delirantes que ultrapassam as divisões entre o entendimento (razão), o sentimento (afetos) e a sensação (empírico)” (Tania Galli Fonseca et al, 2010, p. 170). Em vez de desvelar e desocultar o objeto de pesquisa, a cartografia se preocupa em criar espaços para encontros e processos, abrindo comunicações transversais e instáveis. Assim ensaia uma artista-aprendiz de cartógrafa, acompanhando um processo entre conhecimento e criação.

Primeiro nasceu a dramaturgia autoral composta de 28 esquetes teatrais independentes, depois veio a performance “*Vendo vestido de noiva, quer comprar?*”, concomitantemente com os ensaios para a montagem cênica “*Geografias em transe, cartografias em trânsito*”. Um texto ficcional intercalado por depoimentos pessoais em primeira pessoa sobre deslocamento, cidade, ancestralidade e feminismos. Para a composição da peça, algumas das esquetes foram selecionadas e atravessadas por oito linhas diferentes (linha 0 – Assembleia, linha 1 – Promessas, linha 2 – Esmalte branco, linha 3 – Marcha nupcial, linha 4 – Ladeiras, linha 5 – Dizem que *soy loca*, linha 6 – Desmoronar baixinho, linha 7 – Pressentimento e linha 8 – Futuro, há?). No cenário, um andaime de um metro por um metro, uma mesa de controle onde ficava as instruções das ações performativas que seriam executadas, uma inteligência artificial (*Alexa*), EPIs para ciclismo, uma roupa de ginástica, um vestido branco de renda, o véu que eu iria usar no meu próprio casamento, um buquê de flores e um macacão de limpeza industrial.

As linhas que contornam as geografias da peça são intercaladas com projeções em vídeo e com músicas interpretadas por Alice Caymmi. Textos autorais mesclam real e ficcional, falas mais interpretadas dialogam com falas cotidianas e íntimas, deixando ao público a tarefa de criar suas próprias percepções da cena-não-cena. A escolha pelas músicas interpretadas por Alice Caymmi (*Homem, dizem que sou louca e meu mundo caiu*) deu-se porque a artista contemporânea também performa, dando seus próprios

⁹ O programa performativo consistia em abordar transeuntes, homens e mulheres, informar três dados estatísticos sobre violência de gênero e, logo em seguida, tentar vender o vestido de noiva. A abordagem e a comunicação foi feita em tom leve e descontraído, na busca por criar uma contraposição e uma estranheza entre a brutalidade dos dados de violência contra a mulher e o encantamento e delicadeza do ideal romântico de matrimônio. A performance teve a oportunidade de circular em territórios geográficos bem distintos, tanto em Aracaju/SE (capital nordestina) quanto em Porto Alegre (capital sulista).

contornos a músicas antigas, majoritariamente compostas por homens, músicas estas que tratam de machismo, patriarcado, opressão e violência contra mulheres.

Um vestido de noiva nunca usado, com bordados artesanais feitos à mão e entocado em meu próprio armário dá pistas de um corpo-cidade-mulher em “deslo(u)camentos¹⁰”: pois é preciso desfilar e transbordar esse vestido, essa geografia. Um corpo enraizado nas tradições opressoras de gênero que deseja encontrar caminhos outros de se tornar vivo e transitório, de se tornar linguagem artística e estética. Uma vontade de estranhar/entranhar modos de subjetivação pré-moldados do que deve ser uma mulher, um desejo de sair da individualização para experimentar singularizações. Um trânsito e transe feminino que percorre geografias, que tece memórias e delírios, que desborda o domínio e as violências dos homens, na tentativa de (des)montagem da mulher inventada pelo patriarcado, desafiando suas linhas.

Com o casamento marcado e com o vestido branco de noiva pronto para ser usado no altar, recusei a continuidade do meu papel de servidão e cuidado; recusei seguir a tradição das relações de gênero definidas pelo patriarcado, recusei o silenciamento. Essa história real-ficcional foi o fio condutor para a performance “*Vendo vestido de noiva, quer comprar?*”¹¹ e para a peça performativa “*Geografias em transe. Cartografias em trânsito*”.

Uma mulher ocupa um entre lugares; entre a metrópole e o interior, entre o cárcere social e a liberdade de experimentar quem se é, entre loucura e sanidade/santidade/dignidade feminina, entre transe e trânsito. Uma mulher que pode ser

¹⁰ Juliana Baldasso Siqueira em sua dissertação intitulada “*Trajetórias do trágico na escuta a mulheres em situação de violência*”, assinala que “a palavra ‘deslocar’ coloca em cena o movimento e transgride a ideia de uma suposta essência do ser. Deslocar possibilita ampliar mundos, criar desvios, inventar saídas. Deslo(u)car o lugar da mulher, considerada louca por tanto tempo, quando desejava mais do que lhe era permitido pela lógica patriarcal, aponta as possibilidades criativas de outros mundos com outros lugares a inventar” (Siqueira, 2020, p. 48).

¹¹ O programa performativo feito em Aracaju se dividiu em 20 ações: (1) Caminhar da praça Fausto Cardoso até o cruzamento do calçadão da rua de Laranjeiras com o calçadão da rua João Pessoa; (2) Abordar transeuntes na tentativa de vender o vestido de noiva; (3) Ficar parada por 04 minutos em frente à Igreja São Salvador; (4) Dançar uma valsa com o vestido nas mãos, por 05 minutos, em frente à Igreja São Salvador; (5) Mostrar aos transeuntes 06 cartazes com frases recortadas da peça “*Geografias em transe, cartografias em trânsito*”; (6) Caminhar até a Passarela das Flores, localizada no Mercado Augusto Franco; (7) Abordar transeuntes na tentativa de vender o vestido de noiva; (8) Perguntar a 05 pessoas porque elas estão comprando flores; (9) Mostrar aos transeuntes 06 cartazes com frases recortadas da peça; (10) Caminhar com o vestido nas mãos até o rio Sergipe; (11) Atravessar o rio Sergipe de tó-tó-tó até a cidade Barra dos Coqueiros; (12) Dançar uma valsa com o vestido nas mãos, por 05 minutos em frente ao rio Sergipe; (13) Mostrar aos transeuntes 06 cartazes com frases recortadas da peça; (14) Retornar para Aracaju, atravessando o rio Sergipe de tó-tó-tó; (15) Caminhar até a Igreja Matriz; (16) Vestir o vestido de noiva completo dentro do banheiro da Igreja; (17) Caminhar por 03 pontos de ônibus; (18)) Mostrar aos transeuntes 06 cartazes com frases recortadas da peça; (19) Ir de *uber* para a praia de Atalaia; (20) Despedaçar um buquê de flores a caminho do mar; e (21) Entrar no mar com o vestido de noiva no corpo.

tanto eu, quanto você, cada uma, todas e nenhuma de nós. Uma mulher que fala através de mim, para além mim, uma mulher que fala conosco, convocando a nos posicionar.

Já testemunhei juramentos eternos. Me emocionei com a troca de alianças e vínculos. Já presenciei tantos buffets elegantes e memoráveis. Vi tantas danças coreografadas. Já vi tantas mulheres assassinadas pelos seus maridos e ex-companheiros no noticiário, na cidade, no bairro, dentro de casa. Ouvi tantas justificativas a lançar a culpa da morte no lombo da vítima. Me espantei com o silêncio diante dos gritos de socorro. Eu aceito você como meu legítimo algoz e prometo servir-te e zelar-te na solidão e na tristeza, na violência e no desamparo, no abismo e no cansaço, por todos os dias da minha vida, até que a minha morte nos separe. [...] Sorria! Seja gentil, cortês, amorosa, civilizada! Lá em casa só as mulheres cuidam, arrumam, cozinham, lavam, passam, faxinam, limpam, servem, procriam, criam. “Sempre foi assim, não é agora que vai mudar.”, dizem as mais velhas, resignadas e benevolentes. As mulheres da minha família envelhecem rápido demais. Quando se vê já se passaram meses, anos, décadas, milênios, encarnações. (se é que existem outras encarnações). “Sua vida só terá sentido com o casamento e os filhos, ele é um bom homem, pare de reclamar de sua brutalidade. Nunca faltou comida em sua mesa, cabe a você trazer paz para o seu lar. Saiba segurar o seu marido.” Estes foram os conselhos que sempre ouvi desde menina¹².

As primeiras apresentações do espetáculo aconteceram em uma pequena temporada na sede do grupo Imbuça¹³ em Aracaju/SE, sendo a primeira apresentação parte da qualificação do meu doutoramento em Educação. A terceira apresentação foi realizada no Centro de Cultura e Arte da Universidade Federal de Sergipe, também em Aracaju/SE, graças ao financiamento do Circuito Universitário de Cultura e Artes da mesma instituição. Nesta última apresentação, a plateia foi convidada a escrever efeitos do espetáculo, além de haver um debate, ao final, sobre feminismos, momento em que o público também pôde participar ativamente das discussões feitas pelas professoras de licenciatura em teatro da UFS, Christine Arndt de Santana e Maicyra Teles Leão e Silva.

Não sei a palavra que uso, mas é uma coisa que mexe na alma, na espinha. Uma sensação de que ainda seja a história de Kelly, é ainda de tantas mulheres, é a minha.” “São tantas coisas, tantas reflexões, tantas identificações que palavras não conseguem expressar. Mas, um sentir no coração pela recuperação do feminino, tanto tempo manipulado, massacrado...” “Adeus patriarcado, adeus escravidão, viva a liberdade de ser e escolher quem queremos ser.” “Senti raiva. Senti tristeza. Lembrei da vez que vi, por acaso, meu avô e minha avó transando. Eu estava no colchão ao lado da cama, minha avó parecia um corpo morto.

¹²Trecho do espetáculo.

¹³Criado em 1977, o Imbuça do nosso Sergipe é considerado o mais antigo grupo de teatro de rua do Brasil em atividade ininterrupta.

Senti raiva das relações abusivas que tive, de ter ficado grávida aos 17 anos. Era pecado abortar. Seria mais um carma, minha mãe me disse. Raiva de todas as vezes que eu fiquei calada e chorei baixinho. Eu sentia vergonha do meu marido gritar e quebrar as coisas. Vergonha dos vizinhos¹⁴.

Durante todo o espetáculo, eu converso ao vivo com uma inteligência artificial, a Alexa, lhe fazendo diversas perguntas sobre matrimônio, tais como: qual a idade mínima para casar? o que um discurso de casamento precisa ter? qual o melhor dia do ano para casar? O que uma boa esposa precisa ter? Dentre as respostas da IA, chama a atenção a que se refere às características de uma boa esposa:

Uma das características de uma esposa ideal é ter um bom coração, boas maneiras e uma língua doce. Sua língua fala apenas boas palavras com profundo impacto positivo. Uma das características de uma esposa ideal é ser paciente. A vida conjugal precisa de uma mulher paciente, que tenha a capacidade de ser paciente e persistente, de resolver qualquer problema com segurança¹⁵.

Durante o espetáculo, me monto com o vestido de noiva, véu e buquê para a marcha nupcial, ao som da música *Dizem que louca*, na versão acústica interpretada por Alice Caymmi. Enquanto caminho lentamente no palco em direção à plateia, começo a chorar e a sorrir gradativamente, até cair em lágrimas e gargalhadas. Em momento seguinte, eu retiro o vestido do meu corpo, desmontando, aos poucos, as tradições das mulheres da minha família. A peça termina em um diálogo com a Alexa sobre o futuro, momento em que visto um macacão branco e recito trechos misturados de canções sobre patriarcado, liberdade, mulheres e lugares por onde transitei.

A peça pretende constituir uma comunidade de desaprendizagem ativa com a plateia, pluralizando caminhos corpóreos (im)possíveis de desmontagem da mulher individualizada, naturalizada e violentada pelo patriarcado. A partir do incômodo coletivo, se deseja fazer com que o público olhe para as histórias opressoras e para as violências de gênero, especialmente, nesse caso, contra mulheres, que permeiam seu próprio cotidiano.

A realização da performance *Vendo vestido de noiva, quer comprar?* em Porto Alegre/RS foi bordada e desbordada por um depoimento íntimo que soube fazer durar

¹⁴ Trechos de relatos de espectadoras ao final da apresentação do espetáculo. Por ser uma dramaturgia e encenação performativa, meu depoimento pessoal, em vários momentos da apresentação, conectava a plateia, principalmente as mulheres, aos seus próprios traumas, abusos e violências.

¹⁵ Resposta da Alexa à pergunta: *o que uma boa esposa precisa ter?*

seus efeitos. Uma senhora resolveu parar para me ouvir no meio da movimentada Praça da Alfândega e disse, olhando-me nos olhos:

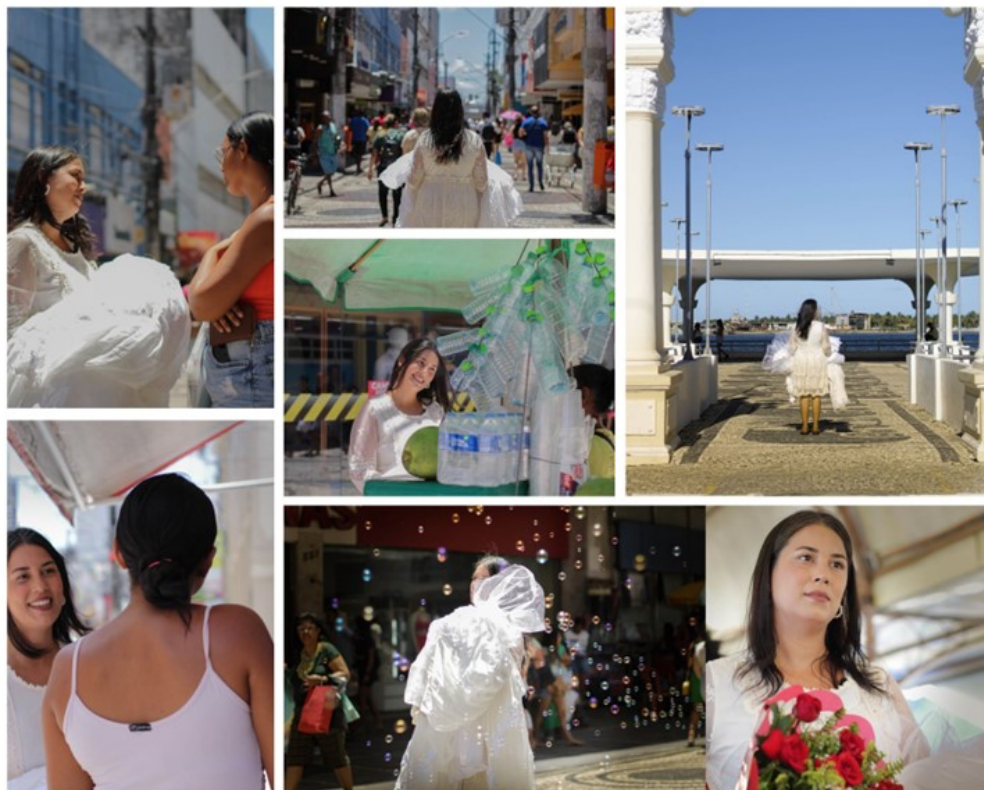
Vou pedir a Deus que te ajude a vender esse vestido! Qual é o seu nome? Eu me casei com 17 anos e pedi a Deus que me enviasse um homem bom, caso contrário eu o mataria e Deus me mandou um ótimo marido. Sabe, Deus gosta de quem desafia ele. Eu tenho uma filha paraplégica, ela ficou assim por causa do companheiro. Foram quatro tiros e um deles acertou na medula. Te desejo o melhor. Vou te dizer uma coisa, eu te amo. Posso te dar um abraço?¹⁶.

Diante da força desse atravessamento, terminei a performance com o impacto daquele pedido. Duas mulheres, até então desconhecidas, se permitiram o toque e a troca, se tornaram visíveis, ouviram e se fizeram escutar, fiaram e desfiaram, juntas, seus bordados e suas dores, se fizeram colo, morada segura e livre para os próprios desacontecimentos. Terminei esse item do artigo pedindo para que as leitoras desse texto o recebam também como um abraço.



¹⁶ Diante da força desse encontro-depoimento-testemunho, terminei a performance com o impacto daquele abraço e daquela história brutal de tentativa de feminicídio.

FIGURA 1: Colagem com fotos da performance em Aracaju/SE



Fonte: Ana Paula Ferreira

FIGURA 2: Fotografia da performance em Porto Alegre/RS



Fonte: Sandra Raquel Santos de Oliveira

FIGURA 3: Colagem com fotos da peça performativa



Fonte: Igor Azevedo e Romário Fonseca

FIGURA 4: Colagem com fotos da performance em Aracaju/SE



Fonte: Ana Paula Ferreira

FIGURA 5: Plateia escrevendo suas impressões da peça no pós-espetáculo



Fonte: Romário Fonseca

Revista **Diversidade** e Educação

Considerações em trânsito

Ao escrever a dramaturgia autoral da peça “*Geografias em transe. Cartografias em trânsito*” não sabia de antemão para que lugares minhas vivências no entorno das desigualdades de gênero e dos trânsitos por onde me movi iriam me levar. Não imaginava que um vestido de noiva nunca usado por mim, fruto de um casamento cancelado, desencadearia uma performance artística e uma peça teatral. Não sabia da coragem, sequer da possibilidade de uma instalação conceitual-metodológica com sustentação político-afetiva para desfiar e desbordar um vestido que seria mobilizador de um percurso científico e estético, aberto aos devires e aos encontros teóricos e corpóreos, à composição de uma comunidade de desaprendizagem.

O teatro performativo foi uma linha importante na trama de uma comunidade de desaprendizagem, que entre real e ficcional, instala-se exigindo presença e posicionamento diante das atrozidades violências contra mulheres. O teatro performativo pediu expressão, corpo e língua, partilha de vivências pessoais da atriz-performer e solicitou seu corpo na centralidade da experiência da cena da pesquisa e do risco dela decorrente. O teatro performativo experimentado acolheu, colheu, germinou histórias produtoras de

mundos menos violentos para as mulheres, ele permitiu testemunhos e depoimentos pessoais não-ficcionais, constituindo, então, a cena-não-cena. Neste modo de fazer teatral, a espectadora deixa de ser meramente contemplativa para se tornar cocriadora dessa palavra e desse modo de (con)viver, mulher; inventa para ela novos trânsitos, delira com ela.

Por meio dessa comunidade de partilha de experiências de violências contra mulheres nasce a dramaturgia autoral “*Geografias em transe, cartografias em trânsito*”. Uma montagem cênica que mescla ficção e realidade para dar corpo e voz às violências contra mulheres, tão cotidianas e naturalizadas. Trata-se de uma mulher que habita entre lugares de aprisionamento e práticas de liberdade, interior e metrópole, feminismos e pertencimento, violências naturalizadas e estranhamentos diante das práticas de opressão. Assim, fia-se e desfia-se, borda-se e desborda-se uma mulher. Transborda-se.

Referências

BAPTISTA, L. A. Apresentação. In: BAPTISTA, Luis Antonio; FERREIRA, Marcelo. *Por que a cidade?* Escritos sobre experiência urbana e subjetividade. Niterói: Editora da UFF, p. 7-9, 2012.

DESGRANGES, F. Quando Teatro e Educação ocupam o mesmo Lugar no Espaço. In: DESGRANGES, F. *Caminho das Artes/A Arte fazendo Escola*. São Paulo: Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, p. 16-35, 2005.

_____. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. Editora Elefante, 2021.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. Teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FONSECA, Tania Mara Galli et al. *O delírio como método: a poética desmedida das singularidades*. Estudos e Pesquisas em Psicologia, v. 10, n. 1, p. 169-189, 2010. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/4518/451844631012.pdf>>. Acesso em: 08 de jan. de 2024.

GABANINI, Luciana. *Escritos de uma Atriz-MC em uma poética do prejuízo*. 2018. 239 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GIMBO, Leda; CARDOSO, Monique. Talvez o lobo seja um bicho mais dócil: teatro em caravana e o enfrentamento a violências contra mulheres. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 50, p. 1-18, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25007>. Acesso em: 03 de fev. de 2025.

GUÉNOUN, D. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2024.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

_____. *Educação Democrática*. In: Mariano, Alessandro *et al.* Educação contra a barbárie: por escolas democráticas e pela liberdade de ensinar. São Paulo: Boitempo, 2019.

_____. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. São Paulo: Elefante, 2020.

_____. *Ensinando Comunidade: uma pedagogia da esperança*. São Paulo: Elefante, 2021.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

PARAÍSO, Marlucy Alves. *Raciocínios generificados no currículo escolar e possibilidades de aprender*. In: PARAÍSO, Marlucy Alvez; LEITE, Carlinda. Políticas, Fundamentos e Práticas do Currículo. Porto: Porto Editora, p. 147-160, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RUFINO, L. *Vence-demanda: educação e descolonização*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SILVA, D. *O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo*. 2013. 237 f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Tradução de Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

WITTIG, Monique. *Não se nasce mulher*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento Feminista Conceitos Fundamentais. São Paulo: Bazar do Tempo, 2019.

Recebido em abril de 2025.

Aprovado em junho de 2025.