



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LIDYA SILVA FERREIRA

**LABORATÓRIO FEMININO DE PRÁTICAS DE INTERVENÇÃO URBANA:
PROCESSOS DE CRIAÇÃO E SUAS OBRAS**

FORTALEZA

2022

LIDYA SILVA FERREIRA

LABORATÓRIO FEMININO DE PRÁTICAS DE INTERVENÇÃO URBANA:
PROCESSO DE CRIAÇÃO E SUAS OBRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Cultural e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC), como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes. Linha de pesquisa 1: Arte e pensamento: Das obras e suas interlocuções.

Orientadora: Profa. Dra. Jo A-mi
Coorientadora: Profa. Dra. Cláudia
Teixeira Marinho

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- F441l Ferreira, Lidya Silva.
Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana : Processo de Criação e suas Obras / Lidya Silva Ferreira. – 2022.
104 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Jo A-mi.
Coorientação: Profa. Dra. Cláudia Teixeira Marinho.
1. Intervenção Urbana. 2. Processo de Criação. 3. Mulheres. 4. Laboratório de Criação. 5. Fotoperformances. I. Título.

CDD 700

LIDYA SILVA FERREIRA

LABORATÓRIO FEMININO DE PRÁTICAS DE INTERVENÇÃO URBANA:
PROCESSOS DE CRIAÇÃO E SUAS OBRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Cultural e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC), como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes. Linha de pesquisa 1: Arte e pensamento: Das obras e suas interlocuções.

Aprovada em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Jo A-mi (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Cláudia Teixeira Marinho (Coorientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Tharyn Stazak de Freitas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Carminda Mendes André
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Esta dissertação é dedicada a todas as mulheres que buscam transformar o mundo em um lugar melhor para se viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe por nunca ter silenciado os meus questionamentos, me permitindo ser a mulher que sou hoje.

Agradeço à minha irmã por todos os ensinamentos, pelo afeto e cuidado que sempre nutriu por mim.

Agradeço à minha orientadora, Jo A-mi, por ter sempre estado ao meu lado no processo de feitura dessa pesquisa.

Agradeço à minha coorientadora, Cláudia Marinho, por ter se disponibilizado a fazer parte dessa aventura comigo e Jo A-mi.

Agradeço a todas as mulheres que contribuíram para construção dessa pesquisa, em especial a Tieta Macau e Juliana Rizzo, pois sem elas o laboratório não teria a mesma potência que teve.

Agradeço à CAPES por ter viabilizado o desenvolvimento dessa pesquisa.

Agradeço ao PPGArtes UFC por todo o acolhimento e suporte necessário para que eu realizasse este trabalho de mestrado.

Por fim, agradeço ao meu companheiro de vida, Abimaelson Santos, por ter sido farol em momentos de inquietude, angústia e medo; seu companheirismo e afeto foram essenciais para que eu concluísse essa etapa da minha vida acadêmica.

RESUMO

Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana: processo de criação e suas obras é uma pesquisa-criação que envolve mulheres e se debruça sobre processos e procedimentos de criação em intervenção urbana, na cidade de Fortaleza. A questão central que articula o trabalho se refere à forma como a intervenção urbana pode ser um meio para que as existências femininas e suas relações com a cidade possam constituir-se em obras e procedimentos artísticos. Para tanto, foi criado o Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana, a fim de investigar tal questão. As principais referências teóricas utilizadas foram: Cecília Salles (2009), Teixeira Coelho (2008), Jorge Larrosa (2017) Heloísa Buarque de Hollanda (2018), entre tantxs outrxs.

Palavras-chave: intervenção urbana; processo de criação; mulheres; laboratório de criação; fotoperformances.

RESUMEN

Laboratorio de Mujeres de Prácticas de Intervención Urbana: proceso de creación y sus obras es una investigación-creación que involucra a las mujeres y se centra en los procesos y procedimientos de creación en la intervención urbana, en la ciudad de Fortaleza. La pregunta central que articula el trabajo se refiere a la forma en que la intervención urbana puede ser un medio para que la existencia de las mujeres y su relación con la ciudad se constituyan en obras y procedimientos artísticos. Para ello, se creó el Laboratorio de Mujeres de Prácticas de Intervención Urbana con el fin de investigar este tema. Los principales referentes teóricos utilizados fueron: Cecília Salles (2009), Teixeira Coelho (2008), Jorge Larrosa (2017) Heloísa Buarque de Hollanda (2018), entre muchos otros.

Palabras clave: intervención urbana; proceso de creación; mujeres; laboratorio de creación; fotoperformances.

LISTA DE FIGURAS¹

Figura 1 - Hospital Henry Ford (1932).....	21
Figura 2 - Meu Nascimento (1932).....	22
Figura 3 - Projeto Partida.	25
Figura 4 - Vende-se Carne - no hall do auditório da UNIFAP.....	37
Figura 5 - Juliana Rizzo e Tieta Macau.	40
Figura 6 - Raimundo dos Queijos/Travessa Crato.	52
Figura 7 - Mulher, seja nossa convidada! É grátis!.....	53
Figura 8 - Gislane e Bia.....	54
Figura 9 - Liviane.....	56
Figura 10 - Jéssica.....	57
Figura 11 - Habitando a Praça do Ferreira.....	58
Figura 12 - Foto lembrança.....	62
Figura 13 - Cartaz Las Chicas.....	66
Figura 14 - Objetos.....	67
Figura 15 - Experimentação/Juliana Rizzo.....	67
Figura 16 - Experimentação/Tieta Macau.....	68
Figura 17 - Experimentação/Lidya Ferreira.....	68
Figura 18 - Revela-se/Rebela-se (Lidya dos Anjos).....	72
Figura 19 - Rebela-se/Revela-se (Gabriela Ribeiro).....	72
Figura 20 - Revela-se/Rebela-se (Renata Lemes).....	72
Figura 21 - Revela-se/Rebela-se (Juliana Monteiro).....	73
Figura 22 - Revela-se/Rebela-se (Débora Ingrid).....	73
Figura 23 - Revela-se/Rebela-se (Edi Cardoso).....	74
Figura 24 - Revela-se/Rebela-se (Necylia Monteiro).....	74
Figura 25 - Revela-se/Rebela-se (Eliara).....	74
Figura 26 - Revela-se/Rebela-se ((Márcia de Aquino).....	75
Figura 27 - Revela-se/Rebela-se (Mari Brito).....	75
Figura 28 - Revela-se/Rebela-se (Carol Veras).....	75
Figura 29 - Revela-se/Rebela-se (Wilka Sales).....	76
Figura 30 - Revela-se/Rebela-se (Ravena).....	76

¹ O uso de todas as imagens é de inteira responsabilidade da autora.

Figura 31 - Revela-se/Rebela-se (Maíra)	77
Figura 32 - Revela-se/Rebela-se (Juliana Lemos)	77
Figura 33 - Revela-se/Rebela-se (Carolina Feitosa)	79
Figura 34 - revela-se/Rebela-se (Camila Pontes)	80
Figura 35 - Revela-se/Rebela-se (Camila Doudement).....	81
Figura 36 - Revela-se/Rebela-se (Dayana Soares A. Paes)	83
Figura 37 - Revela-se/Rebela-se (Bruna Pessoa).....	84
Figura 38 - Revela-se/Rebela-se (Larissa Ferreira)	86

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	DA ESCRITA DO PROJETO AOS PRIMEIROS ENCONTROS.....	12
2.1	Tremores para a criação.....	16
2.2	Premissas do laboratório.....	26
2.3	Coletividade feminina/feminista.....	27
2.4	Ação cultural.....	29
2.5	Laboratório como espaço de/para experiência.....	30
2.6	Oficina de intervenção urbana: diálogos entre as mulheres e a cidade.....	32
2.7	Expectativas X Realidade: primeiros encontros do laboratório feminino de práticas de intervenção urbana.....	39
2.8	Pausa para um poema.....	42
3	DO PROCESSO DE CRIAÇÃO ÀS SUAS OBRAS.....	43
3.1	Intervenção urbana: mulher, seja nossa convidada! É grátis!.....	44
3.2	Fotoperformance: Revela-se/Rebela-se.....	60
3.3	Procedimentos metodológicos para a criação.....	90
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
	REFERÊNCIAS.....	101

1 INTRODUÇÃO

Em 2018 decidi inscrever-me no processo seletivo do Mestrado em Artes, da Universidade Federal do Ceará – UFC, com o objetivo de criar um Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana, em que eu pudesse, juntamente com outras mulheres, investigar esteticamente os modos de sermos mulheres na cidade. A partir de três temáticas, buscaríamos desenvolver três ações de intervenção urbana, sobre as temáticas: violência doméstica; aborto e saúde da mulher; mídia fetichização do corpo feminino.

Através dessas questões norteadoras buscaríamos compreender como, por meio da intervenção urbana, os desejos de existências femininas e de relação com a cidade poderiam virar obras e procedimentos artísticos e como pensar em uma poética feminina/feminista que estivesse ligada aos modos de sermos mulheres na cidade. Entretanto, nem tudo se apresentou como o planejado, não desenvolvemos intervenções a partir de tais temáticas, tampouco realizamos três ações intervenções urbanas, devido à crise sanitária mundial causada pela pandemia do novo Coronavírus. Assim sendo, o laboratório² se presentificou com outros traços e são esses traços que pretendo apresentar ao longo dessa pesquisa.

Nesse sentido, o presente trabalho trata-se de um relato crítico e reflexivo desenvolvido a partir de uma pesquisa-criação que teve como foco os processos e procedimentos de criação vivenciados no Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana. As principais referências teóricas e suas derivações, que sustentaram a construção deste texto foram: Jorge Larrosa (2017), por explorar a noção de experiência; Teixeira Coelho (2008), com suas explicações acerca da ação cultural; Cecília Salles (2009), por ser uma referência sobre os processos e procedimentos que permeiam o gesto criador; Michael de Certeau (2014), pela distinção entre tática e estratégica; Heloísa Buarque de Hollanda (2018), com seus apontamentos sobre os feminismos, entre tantxs outrxs que seguem estes pontos de debate e construção do pensamento.

Essa pesquisa encontra-se dividida em duas partes: na parte 1, intitulada *Da escrita do projeto aos primeiros encontros*, apresento os traços que foram definindo o laboratório que vão desde a escrita do projeto até aos primeiros encontros. Nesse

² Deste ponto em diante, sempre que a palavra laboratório for utilizada, no texto, estará fazendo referência ao Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana.

momento, reativo memórias pessoais, assim como a experiência com o trabalho *Partida* e com a exposição *Mulheres Radicais*, tais experiências foram importantes por terem despertado em mim o desejo de explorar questões relacionadas às mulheres. Também compartilho a experiência da oficina de intervenção urbana: diálogos entre as mulheres e a cidade, que ocorreu meses antes da execução do laboratório, tendo assim, influência sobre algumas decisões. Por fim, descrevo os primeiros traços do laboratório do momento que esse saiu do papel e passou a habitar o plano real.

Já na parte 2, *Do processo de criação a suas obras*, dedico-me a narrar e refletir sobre os processos e procedimentos vivenciados no laboratório. Apresento a intervenção urbana *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* e a ação de fotoperformance *Revela-se/Rebela-se*. Mostro como cada ação foi surgindo, quais procedimentos metodológicos tivemos que adotar, quais entraves foram aparecendo, assim como quais resultados foram alcançados. Concluo apresentando três procedimentos metodológicos que emergiram de tais processos, quais sejam: mapeamento, programa performativo e estado coringa.

2 DA ESCRITA DO PROJETO AOS PRIMEROS ENCONTROS

Nesta primeira parte do texto dedico-me a narrar e refletir sobre o percurso germinativo do que chamei de Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana. Para tanto, parto desde a escrita do projeto de tal laboratório até os primeiros encontros, colocando em destaque o que desencadeou esse espaço de criação e quais aspectos foram considerados na sua elaboração. Entretanto, antes de adentrar essa fase inicial, fase essa entendida aqui também como um processo de criação, gostaria de começar explanando aos leitorx alguns traços que delineiam esta pesquisa por entender que certos esclarecimentos servirão para uma maior compreensão da dinâmica que envolve este trabalho.

O primeiro traço diz respeito ao meu modo de atuação, isto é, a forma como me comporto no decorrer da pesquisa; o comportamento acontece de duas maneiras: como artista que tece, juntamente com outras mulheres, um processo criativo, no caso, o Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana; e como crítica genética, ou seja, uma pesquisadora que investiga “o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador” (SALLES, 2009, p. 17). Nesse sentido, a artista e a crítica genética manifestam-se aqui, não de maneira separadas, mas fundamentalmente mescladas, imbricadas em si. E isso ocorre por eu acreditar que esse movimento entre ser aquela que cria e aquela que busca assimilar o processo criativo enriquece substancialmente a pesquisa, logo, a produção de conhecimento em artes.

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história de produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção (SALLES, 2009, p. 16-17).

Considerando essa definição do que é a crítica genética e dos limites de atuação dx críticx genéticx frente ao processo de criação da obra de arte, afirmo que esse trabalho não está centrado apenas nos produtos artísticos oriundos do laboratório, mas nos processos criativos que os suscitaram, por entender que “um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes” (SALLES, 2009, p. 17). Desta forma, lanço luz nessa

complexidade que envolve as criações do laboratório, buscando compreender e compartilhar os processos e procedimentos que as originaram. Aqui, obra de arte é entendida como processo e processo é entendido como obra de arte.

Fortin e Gosselin (2014, p. 10), baseados no pensamento de Schön, afirmam que “artistas e professores devem estudar suas experiências para desenvolverem um saber próprio ao seu domínio”, ou seja, ambos devem investigar suas práticas, com o intuito de ter clareza dos saberes que despertam para si mesmos. Tais autores ainda asseguram que “em artes, a ideia é de que os artistas possuem saberes que são operacionais, mas que estão implícitos, e é desejável que eles sejam explicitados” e um dos caminhos seria a pesquisa acadêmica, que serviria para explicitar e sistematizar tais saberes.

A prática artística é pautada pelos percursos experienciais do artista que desenvolve ao longo de toda uma vida a habilidade de habitação estética do mundo e de si mesmo, sempre em atitude relacional com os múltiplos outros (inclusive os não humanos e as infinitas alteridades humanas). O artista, e também o artista-pesquisador, é aquele que se põe em estado de abertura do olhar e dos poros. Toca, deixando-se tocar por uma realidade que ele sabe ser feita por uma textura movente, inacabada, e em constante processo latente de invenção. Nesse estado de abertura, o artista e o pesquisador-artista produzem pensamento. Portanto, é a partir de um ponto de vista experiencial, por meio de um alargamento dos sentidos, que o artista, cria a sua obra e, cada vez mais, produz pesquisa acadêmica (CAETANO, 2016, p. 123-124).

Nesse sentido, escrever sobre o laboratório é também escrever sobre mim, sobre meu processo de formação enquanto mulher, feminista, artista, pesquisadora e mais um monte de substantivos que vão compondo a minha existência. Nesta pesquisa sujeito e objeto estão intimamente amalgamados, não há como falar sobre um sem referenciar o outro, não há distanciamento. Portanto, aqui, essa relação dicotômica torna-se superada e acredito que isso só é possível porque “as artes, quando tornadas pesquisa acadêmica, não inventam somente novos objetos de conhecimento; inventam sobretudo novos modos de conhecer” (ROCHA; RIBEIRO, 2014, p. 18) e por assim dizer, novos modos de se relacionar.

Tais pesquisas transcendem, ou pelo menos tentam transcender, os paradigmas positivistas que ainda predominam, de uma forma geral, na produção de conhecimento gerado pelas universidades, uma vez que desviam das dualidades clássicas que organizam e direcionam tais produções, como: sujeito e objeto, teoria e prática, pesquisadorx e pesquisa etc. Esse processo de bipartição, nas pesquisas

contemporâneas em artes, em sua maioria, apresenta-se de maneira diluída ou melhor dizendo, manifesta-se de forma transitória e fluída, não havendo uma fixação determinista entre uma coisa e outra, mas sim um vai e vem.

Compreender que os modos de conhecer e de se relacionar nas pesquisas em artes se fazem nesses processos inventivos e transitórios, faz-nos entender que “é na própria materialidade da arte que a pesquisa encontra seu sentido, o percurso criador é o território do conhecimento e da emergência poética” (ROCHA; RIBEIRO, 2014, p. 19). Ou seja, é no que a arte produz e dispara que a pesquisa encontra substrato para a produção de conhecimento.

Não tanto a obra, também a obra (de arte). De maneira semelhante, não tanto o objeto, também o objeto (de conhecimento). Nem tanto o princípio [...]. De maneira semelhante, nem tanto o fim (finalidade). Sobretudo os meios, os procedimentos, os modos, os processos. Importam os modos de pesquisa, os modos de conhecimento que a arte é capaz de inaugurar (ROCHA; RIBEIRO, 2014, p. 18).

Por compreender a relevância dos processos em artes para produção de conhecimento é que afirmo que essa pesquisa se situa no campo da pesquisa-criação. Esse tipo de pesquisa “concerne à produção de obras e de conhecimento em correlação um com o outro” (DOYON; DEMERS, 2016, p. 178), ou seja, prática e teoria encontram-se intrinsecamente relacionadas. Nesse sentido, na pesquisa-criação, “os dados não discursivos (movimento, som, imagem) e os discursivos (descrição das ações dos artistas e as palavras de seu pensamento reflexivo) são necessários para a produção da obra de arte e do discurso que acompanha” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 10)

Desta forma, busquei ao longo dessa pesquisa, entender, identificar e nomear os procedimentos de criação vivenciados no Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana. Essa dinâmica metodológica utilizada em pesquisas em artes, principalmente no campo da pesquisa-criação, alinhada à crítica genética, ajudou-me a compreender e perceber como esses procedimentos emergiram e se operacionalizaram. Nesse sentido, a crítica genética me serviu como elemento possibilitador, ou melhor dizendo, um facilitador na identificação e compreensão dos saberes advindos dos processos de criação do laboratório.

Este campo teórico-metodológico também me fez perceber que alguns procedimentos do laboratório se assemelhavam a procedimentos de outros processos de intervenção urbana por mim vivenciados. Isso me fez entender que diante de um

novo processo, alguns procedimentos não são abandonados, descartados, mas reformulados para suprir a nova demanda.

Caetano (2016, p. 124) afirma que “o modo pelo qual nos colocamos a abordar aquilo que nos atrai ao ato de pesquisar, pressupõe, concomitantemente, uma disponibilidade para ser abordado, envolvido pelo que também nos espreita no ato de pesquisar”. Por isso, reitero que, à medida que escrevo sobre o Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana, escrevo sobre mim, sobre minhas memórias, sobre minhas descobertas, porque como dito antes, sujeito e objeto não se encontram distanciados, mas amalgamados entre si.

Escrever em primeira pessoa pode parecer uma atitude narcísica, egoísta e até mesmo pouco científica. Mas, ao olhar sem preconceito, é possível perceber que há um endereçamento neste tipo de escrita que remete à amizade, que remete à cumplicidade e à intimidade daquele que lê. Como se fosse ganhando aos poucos, alguma confiança para poder trabalhar em uma zona de intensidades, de conexões. [...] Para quem eu escrevo? Escrevo para quem não vem em busca de informações ou roteiros. Escrevo para quem quer simplesmente saber como soa e ressoa o que vou dizer sobre o que vi no caminho. Para quem quer acompanhar parte dessa aventura até uma destinação que me escolhe. Por isso procuro falar de frente, à mesma altura, a partir de mim mesma (FREITAS, 2017, p. 16).

Em vista disso, concordando e alinhando-me ao pensamento de Freitas (2017), escrevo para partilhar, para dividir com o outro as experiências que eu e as participantes do Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana fomos tecendo e pelas quais, ao mesmo tempo, fomos sendo tecidas.

Escrevo na tentativa de compartilhar saberes e sabores que fomos descobrindo à medida em que realizava as ações de intervenção urbana, visando que, em algum momento, alguém possa vir a se beneficiar disso. Escrevo para libertar o que tenho dentro de mim, para lançar no mundo, para deixar reverberar, para criar outra forma, para transformar. E assim vou escrevendo, partindo de mim, de outras vozes, de outras histórias e de outras mulheres e tendo o outro como ponto de chegada, acreditando que somente esse tipo de vínculo produz uma escrita sincera, sensível e libertadora.

2.1 Tremores para a criação

A noção de experiência conceituada por Larrosa (2017) perpassa totalmente essa pesquisa-criação, desde o momento em que os primeiros traços do laboratório surgiram, com suas devidas influências estético-políticas, até os instantes derradeiros das intervenções que foram realizadas, o estado/lugar de experiência nos foi presente.

A experiência é aqui compreendida como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (LARROSA, 2017, p. 18). Nesse sentido, a experiência não pode ser explicada como uma sucessão de fatos que cotidianamente vivemos ou somos impelidos a viver, mas enquanto acontecimentos que nos afetam, que nos atravessam, que nos modificam e que nos transformam.

Larrosa (2017) aponta quatro fatores que estão imbricados no cotidiano contemporâneo e que impedem ou até mesmo anulam a possibilidade de experiência, são esses: excesso de informação, excesso de opinião, falta de tempo e excesso de trabalho. Esses fatores podem ser encontrados demasiadamente no dia a dia dos indivíduos, por isso o autor afirma que a experiência tem se tornado um acontecimento cada vez mais raro. Então, diante desse contexto em que estamos absolutamente imersos, como criar desvios que nos possibilitem ser atravessados por uma experiência?

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar; olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demora-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2017, p. 25).

Desta forma, entende-se que a principal maneira de criar ou encontrar desvios que possibilitem o surgimento de uma experiência está relacionada às práticas cotidianas e aos modos nos quais os indivíduos operam. É necessário estarmos atentos a esses modos para que não continuemos submetidos e estimulados a perpetuar os quatro fatores citados anteriormente que, em geral, anulam o lugar da experiência. Atentar-se as nossas maneiras de fazer, de relacionar

e sentir seria, sem dúvida, estabelecer para si “táticas desviacionistas que não obedecem à lei do lugar”. (CERTEAU, 2014, p. 87)

A experiência é o acontecimento do não poder, do não saber, por isso é transgressora, “é algo que pertence aos próprios fundamentos da vida” (LARROSA, 2017, p. 13), portanto, preocupar-se com a experiência é praticar um cuidado consigo. Foucault (2010, 446) afirma que “ocupar-se consigo não é pois, uma simples preparação momentânea para a vida; é uma forma de vida”, uma forma de existência.

A experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. [...] A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e outros cantos (LARROSA, 2017, p. 10).

Tendo o conceito de experiência como parte fundamental dessa pesquisa-criação e compreendendo este acontecimento como “um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova”, (LARROSA, 2017, p. 26) apresento os cantos que atravessaram o tempo e o espaço, que me fizeram tremer e influenciaram na criação do Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana.

Esses cantos compuseram a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, apresentada na Pinacoteca de São Paulo, no período de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018. Composta por cerca de 120 artistas mulheres, representando 15 países e com mais de 280 trabalhos³, foi a primeira vez que a exposição esteve em São Paulo. Na realidade, São Paulo foi a única cidade da América Latina a recebê-la. Anteriormente, havia sido apresentada somente em Los Angeles e Nova York.

A exposição apresentou obras de arte que partiram de experiências singulares. “As vidas e as obras das artistas estavam imbricadas com as experiências de ditadura, aprisionamento, exílio, tortura, violência, censura e repressão, mas também na emergência de uma nova sensibilidade.” (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018, p. 26). Nesse sentido, as produções artísticas dessas artistas estavam

³ Para mais informações: <https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radica-is-arte-latino-americana-1960-1985>

interpenetradas pelo tempo e espaço no qual estavam inseridas e sendo afetadas. Por isso, que daquele canto coletivo ressoavam:

Cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra ou de luta contra as formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade. [...] cantos de dor, de lamento, cantos que expressam a queixa de uma vida subjugada, violentada, de uma potência de vida enjaulada, de uma possibilidade presa ou acorrentada (LARROSA, 2017, p.10).

O processo de fruição estética com as *Mulheres radicais* me levou a reflexões sobre gênero, violência, ditadura, história da arte, entre outras. Um dos primeiros questionamentos que perpassou minha mente referiu-se ao não reconhecimento das artistas que estavam sendo apresentadas. Eu, mulher, latina, brasileira, nordestina, artista, professora não conhecia tais artistas latino-americanas.

Linda Nochlin, em seu texto *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016, p. 8-9), afirma que a culpa está “em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais”. Ou seja, existiu e ainda existe toda uma organização institucional e institucionalizada, alicerçada em preceitos machistas que faz com que essas artistas latino-americanas não sejam reconhecidas, que seus trabalhos não estejam presentes nos livros de artes das escolas e que não sejam referências usadas no meio acadêmico, se compararmos a artistas homens. Buscando resistir a essa exclusão, deixo registrados nessa pesquisa os nomes de algumas das artistas que compunham a exposição. Foram elas:

Maris Bustamante	Barbara Carrasaco
Ana Mendieta	María Evelia Marmolejo
Johanna Hamann	Karen Lamassonne
Mónica Mayer	Letícia Parente
	Yeni y Nan
VOCÊ CONHECE ALGUMA DESSAS ARTISTAS?	
Liliana Maresca	Lourdes Grobet
Lea Lublin	Márcia X
Margarita Azurdia	Anna Maria Maiolino
Tecla Tofano	Graciela Iturbide
	Regina Vater

Segundo Fajardo-Hill e Giunta (2018, p.17), diante dessa lacuna da história da arte do século XX, a exposição se apresenta como “a primeira genealogia de práticas

artísticas radicais e feministas na América Latina e de artistas latinas”. Por entender que existe “um vasto conjunto de obras produzidas por tais artistas, que tem sido marginalizado e abafado por uma história da arte dominante, canônica e patriarcal”. *Mulheres Radicais*, para além de ser uma exposição, foi a organização e apresentação de um movimento ativista feminista latino-americano.

As obras expostas expressaram a politização do corpo feminino tensionando e questionando estereótipos de gêneros; visibilizaram a violência social, cultural e política; desviaram-se de padrões artísticos etc. A arte, nesse contexto, foi um meio de luta tanto estética quanto política.

Ademais, na exposição o corpo teve um papel importante nos trabalhos, passando a ser explorado em linguagens contemporâneas mais experimentais. Ali, ficou visível o lugar de destaque da performance. Segundo Penã (2018, p.39), “além da importância da performance e do enfoque no corpo político, a arte feminista latino-americana contou com duas outras facetas básicas desde o seu início: seu caráter transdisciplinar e coletivo”.

Estar exposta a esses trabalhos me fez tremer, vibrar e pensar. Fui tomada por sensações inomináveis de frequências totalmente oscilatórias. Não é fácil falar sobre o que nos acontece quando vivenciamos uma experiência e isso ocorre porque há neste acontecimento uma complexidade de difícil nomeação. O que, sem dúvidas, consigo afirmar é que aquela experiência se tornou para mim um tremor para a criação. Salles (2009, p.40) afirma que toda prática criadora possui fios condutores que conectam e atam a obra como um todo. Esses fios seriam princípios que regem a/o artista, ou seja, são seus gostos e crenças que o conduzem a escolhas estéticas, modos de proceder etc. Seriam esses os fatores que tornariam cada projeto poético pessoal, singular e único. A autora também destaca que esse “projeto está ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo.” (SALLES, 2009, p.41)

Influenciada pela exposição, passei a desejar a criação de um espaço onde fosse possível ouvir um canto coletivo, um canto composto por várias mulheres com várias vozes e vários tons. Onde as melodias criadas reverberassem em nós e nos outros e que de alguma forma impulsionassem o surgimento de novos cantos. Queria gerar uma poética de resistência feminina/feminista da mesma forma que fizeram as artistas daquela exposição. Foi a partir dessa inquietude que surgiu o Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana.

Não estou afirmando que essa experiência foi o começo dessa pesquisa, até mesmo porque, desde 2014, venho desenvolvendo ações de intervenções urbanas; em 2016 passei a explorar temáticas feministas no interior desta prática artística. Desta forma, os desencadeamentos dos processos de criação nesse trabalho são compreendidos como acontecimentos que estão interligados a uma série de outros acontecimentos: tudo está emaranhado, conectado em rede, por isso que o processo de criação “é um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis”. (SALLES, 2009, p.29) Diante desse contexto, fica proposto que o laboratório não foi concebido como um projeto isolado e pontual, mas parte de um projeto poético que venho tecendo há alguns anos.

Meu projeto poético, até o momento, vem sendo atravessado por temáticas femininas/feministas, o que me leva a dizer que *Mulheres Radicais* não foi a única experiência vivida por mim a se tornar um tremor para a criação artística. Anos antes, desenvolvi um projeto intitulado *Partida*, que foi impulsionado por uma memória de infância.

Por volta dos meus 6 anos presenciei um abortamento dentro de casa. Não lembro com exatidão a rotina que desenvolvi no dia, tampouco qual era o dia da semana ou se fui ou não para a escola. Esses detalhes me escaparam com o tempo, ou talvez, diante de um fato tão marcante, tenham simplesmente recolhido sua insignificância, não se fazendo mais presente em minha memória. Quando me concentro na lembrança, tornando-a presente, visualizo um filme acinzentado com total ausência de som, onde observo, a partir de uma brecha entre uma porta e uma parede, minha irmã, sozinha, deitada em sua cama, revirando-se de um lado para outro cheia de dores. De longe, percebo uma palidez em seu rosto que até então nunca tinha visto e um suor incessante que nem mesmo o ventilador, na sua mais alta velocidade, conseguia conter. Parecia que ela ia se diluir naquele colchão deixando apenas, como traços da sua existência, suor e sangue.

Na época, me autoquestionei o porquê de não a conduzir ao médico. Quando expressei tal dúvida, pediram simplesmente para que eu esquecesse e não comentasse nada com ninguém. Aquilo foi ficando comigo, morando em mim durante o resto da infância, na adolescência e no começo da vida adulta e por mais que, com

o passar do tempo, obtivesse respostas para os meus questionamentos de criança, nunca falava sobre o que tinha visto⁴.

Sentia a necessidade de subtrair dessa memória outras tonalidades para além do acinzentado, dando sons e vozes ao que antes era mudo. Queria que essa experiência traumática e agonizante que me habitou durante anos se convertesse em canto e que esse canto reverberasse e promovesse o surgimento de outros cantos, assim como fez Frida Kahlo (1907-1954), que transformou suas experiências pessoais em cantos artísticos. Suas obras de estilo único narram demasiadamente sobre sua vida, revelando suas dores, suas perdas, suas solidões e suas percepções sobre si mesma. Frida conseguiu, por meio da arte, converter o que lhe era íntimo e pessoal em pinturas que atravessaram e atravessam tempos e espaços, dando impulso à criação e ao surgimento de outros e novos cantos.

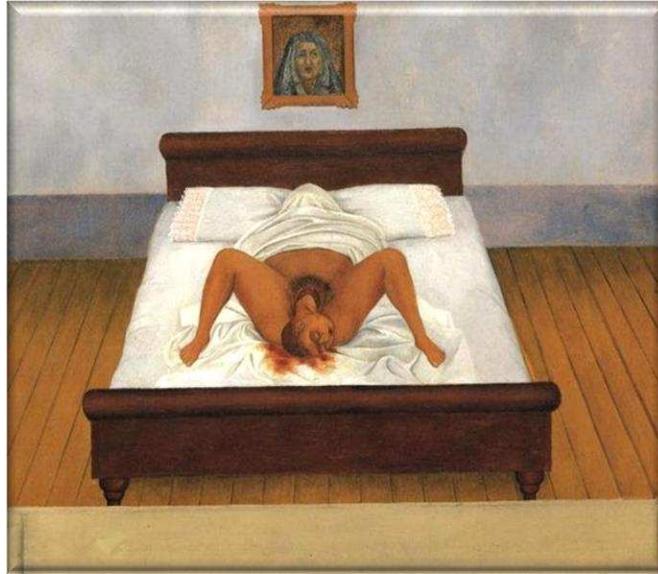
Figura 1 - Hospital Henry Ford (1932).



Fonte: Reprodução retirada da obra Frida – a biografia (2011), Hayden Herrera.

⁴ Relato pessoal sobre a experiência do aborto.

Figura 2 - Meu Nascimento (1932).



Fonte: Reprodução retirada da obra *Frida – a biografia* (2011), Hayden Herrera.

Com o passar do tempo, já na fase adulta, senti a necessidade de transformar essa recordação acinzentada com total ausência de som em algo potente que tivesse um significado maior do que uma lembrança que ora ou outra, em meu silêncio, eu revisitava. Precisava deslocá-la desse estado de inércia, fazendo com que a dor, o suor e o sangue não mais me silenciassem ou paralisassem, pelo contrário, que servissem de impulso para criação de outra coisa.

O projeto *Partida* foi a transformação do passado em canto. Um projeto interdisciplinar entre aborto e intervenção urbana desenvolvido com doze estudantes mulheres das turmas de enfermagem I e II da Escola de Educação Profissional Paulo IV. Foram elas: Aline, Lilian, Raissa, Rafaela, Milena, Joe, Nikole, Gisely, Vitória, Mabelly, Gabriela e Maiara.

Todo o projeto teve a duração de dois meses, com dois encontros semanais de uma hora. Nesse processo, a interdisciplinaridade foi “entendida como experiência de integração, de totalização, de colaborações variadas que não são unificadas, mas rigorosamente dialetizadas num amálgama onde tudo se transforma e, por exigência intrínseca do processo, se supera” (COELHO, 2008, p. 89).

A decisão de trabalhar com intervenção urbana no espaço escolar ocorreu por eu acreditar que essa tendência contemporânea, atravessada horizontalmente por

uma questão social e política, nesse caso o aborto, proporcionaria tanto experiência estética como contribuiria na formação de pensamento crítico das participantes.

Naquele momento, para além de estar lidando com doze estudantes mulheres, eu estava lidando com doze futuras profissionais da saúde, portanto, era imprescindível deslocar o debate do campo moral para o da saúde pública. Conseguir se distanciar ou desconstruir nossas opiniões pessoais, permitiria que compreendêssemos a complexidade na qual o aborto, no Brasil, está imerso.

As políticas brasileiras, inclusive as de saúde, tratam o aborto sob uma perspectiva religiosa e moral e respondem à questão com a criminalização e a repressão policial. A julgar pela persistência da alta magnitude, e pelo fato do aborto ser comum em mulheres de todos os grupos sociais, a resposta fundamentada na criminalização e repressão tem se mostrado não apenas inefetiva, mas nociva. Não reduz nem cuida: por um lado, não é capaz de diminuir o número de abortos e, por outro, impede que mulheres busquem o acompanhamento e a informação de saúde necessários para que seja realizado de forma segura ou para planejar sua vida reprodutiva a fim de evitar um segundo evento desse tipo. (DINIZ; MEDEIROS; MADEIRO, 2017, p. 659)

Os dados levantados pela Pesquisa Nacional de Aborto (PNA) de 2010 e de 2016, afirmam que uma em cada cinco mulheres brasileiras, até os 40 anos de idade, já fez pelo menos um aborto. Essa constatação evidencia o quanto a prática do aborto é frequente e persistente na vida reprodutiva de mulheres brasileiras e que, por mais que haja uma repulsa em relação ao tratamento desse fato, sua presença continua e continuará sendo real, independentemente de se o Estado oferecerá condições ou não para que tal procedimento seja realizado com segurança.

A criminalização do aborto no Brasil não somente pune legalmente⁵ as mulheres que o praticam, mas, para além disso, silencia, invisibiliza, negligencia e mata milhares de brasileiras cotidianamente. Nesse sentido, a “morte não é apenas deixar de existir ou não ocupar mais espaço social, mas também é esquecimento e apagamento, queima de arquivo e reprodução de um sistema que se retroalimenta na dor do outro” (ROSSI; BECKER, 2019, p. 162).

Segundo Butler (2011), toda vida é precária, o que vai definir a maximização ou a diminuição dessa precariedade, serão as condições na qual essa vida está enquadrada, emoldurada. Ou seja, para além do desejo de viver, a manutenção da

⁵ O Decreto-Lei nº 288848, de 07 de dezembro de 1940, no Artigo 124 do Código Penal Brasileiro, afirma que: “Provocar aborto em si mesma ou consentir que outrem lhe provoque: Pena – detenção, de um a três anos” (BRASIL, 1940).

vida depende das condições sociais e políticas que a cercam. Nesse sentido, se há uma ausência de políticas públicas de saúde em relação ao aborto e à presença de uma regulamentação punitiva, essa conjuntura tende a afetar mais direta e substancialmente a vida de mulheres pobres, periféricas e em sua maioria negras.

Por conta desse contexto complexo, metodologicamente, realizamos algumas rodas de conversa, pesquisamos depoimentos de mulheres que já haviam abortado, desenvolvemos uma simulação de tribunal e elaboramos e aplicamos na escola um questionário com perguntas referentes ao aborto. Além disso, discutimos e refletimos sobre a influência e o controle do Estado e da religião judaico-cristã sobre os corpos femininos. Para alimentar as discussões, utilizamos como referências pesquisas da área da saúde e de grupos feministas.

Após um mês nos debruçando sobre questões pertinentes ao aborto, passamos a lançar um olhar sobre as práticas de intervenção urbana, com o intuito que ao final do processo conseguíssemos desenvolver uma ação na escola. Para tanto, trabalhamos com imagens, vídeos, aulas expositivas, desenvolvemos um programa performativo e exploramos o espaço físico da escola. A soma dessas atividades culminou na realização de uma intervenção urbana no âmbito escolar.

[...] a experimentação pode ser considerada como a parte concreta da experiência. Isto sugere que, por exemplo, o simples contato com determinada tendência estético-educativa nem sempre é o suficiente para que se gere conhecimento e experiência em arte, pois compreende-se por experiência estética aquela que, a partir da experimentação vibrátil com a obra de arte, gera conhecimento, subsidia a formação humana e a construção das subjetividades dos estudantes. (SANTOS, 2013, p. 139-140).

Em concordância com tal pensamento, tornava-se imprescindível a realização da intervenção urbana na escola. Não fazia sentido apenas levantar saberes sobre tal prática, era necessário saboreá-la, praticá-la. Nesse sentido, compreendemos a execução da intervenção como um momento de experimentação estética, como a continuidade do processo de experiência e não como um resultado, ou simplesmente um produto. Todo o processo formativo e artístico resultou em uma ação na escola comprometida com o estético, o social e o político.

Figura 3 - Projeto Partida.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografias de Lidya Ferreira.

Em todo o processo priorizei a autonomia e o protagonismo das participantes. Minha função foi criar e organizar as condições necessárias para que elas pudessem intervir artisticamente no ambiente escolar, ressignificando espaços e dialogando, por meio da arte, com os sujeitos que compõem a comunidade. Queria possibilitar e dar margem para que as estudantes pudessem se expressar e se experimentar esteticamente.

Antes, eu não sabia o que era intervenção. Nunca tinha ouvido falar. O projeto me deu essa oportunidade de conhecer e fazer parte de uma. Acho que intervir nada mais é que uma reflexão para o pensamento contemporâneo, talvez se encaixe em um movimento crítico e investigativo para a elaboração de novos valores e identidades para a sociedade. Muitas vezes o ato de intervir é uma quebra de tabus que existe atualmente, é uma forma de deixar o indivíduo refletir sobre tal situação e tirar suas próprias conclusões sobre o assunto.⁶

Concordando com essa linha de pensamento, posso afirmar que a intervenção urbana é uma linguagem híbrida “capaz de ultrapassar, inclusive, as fronteiras da própria arte, projetando-se na vida cotidiana” (BARJA, 2008, p.214), ou seja, um tipo

⁶ Depoimento de Maiara fornecido em 2016, dias após a realização da intervenção.

de arte que não se encontra distante e deslocada da vida, mas emergindo a partir de artefatos que a compõem.

Foi impactante, foi de arrepiar. Eu pensei na mulher pobre, sabe? Na mulher negra de periferia que leva uma vida difícil, que trabalha e não tem tempo para cuidar de filho. Se ela tivesse o filho, com certeza ele não teria condições de estudar, não teria condições de viver, coisas básicas da vida ele não teria. O aborto é um tema muito delicado de se falar. É muito complicado. É difícil em relação às pessoas pelo fator religioso, pelo fator político. Elas não entendem que é uma questão de saúde pública e envolver questões religiosas não é justo. Não acho justo envolver igreja, envolver Deus em uma questão dessa, enquanto várias mulheres morrem. É um assunto delicado de se falar. Eu gostei bastante da intervenção, achei necessária, porque algumas pessoas nunca tinham falado sobre o aborto. Era necessário haver uma intervenção de toda a escola, todo mundo deveria participar.⁷

O projeto foi desenvolvido só com mulheres por eu acreditar na necessidade de um espaço onde pudéssemos (re)conhecer a existência/resistência umas das outras, de nossos corpos, de nossas narrativas, onde pudéssemos nos empoderar e apoiar.

Influenciada pelos pensamentos de Salles (2009) acerca dos aspectos que envolvem o processo de criação, acredito que nós mulheres criamos obras a partir de artefatos que compõem o nosso cotidiano, por estarmos insatisfeitas com a realidade que se faz perante nossos olhos. É por não aceitar a realidade que traçamos nossos projetos poéticos a fim de gerar outras possibilidades, outros mundos, outros cantos.

2.2 Premissas do laboratório

Quando pensei na criação do Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana visava tê-lo como um lugar de/para experimentação, onde eu, juntamente com outras mulheres, pudéssemos investigar esteticamente os modos de sermos mulheres na cidade de Fortaleza/CE. Buscaríamos entender como, por meio da intervenção urbana, os desejos de existências femininas e de relação com a cidade poderiam virar procedimentos artísticos e obras de arte e como uma poética feminina/feminista resultaria dessa relação, assim, seria ficando os pés nas questões de identidade, memória e subjetividade feminina que estabeleceríamos um terreno sólido para esse laboratório. Desta forma, três aspectos foram imprescindíveis na sua elaboração: coletividade feminina/feminista, ação cultural e laboratório como espaço de/para experiência.

⁷ Depoimento de um aluno espectador logo após a realização da intervenção. Áudio transcrito.

2.3 Coletividade feminina/feminista

Segundo Bogado (2018, p. 26), um dos aspectos que marcam o feminismo⁸ atual está relacionado com a busca pela “horizontalidade, a recusa da formação de lideranças e a priorização total do coletivo”. Desta forma, compreende-se que o feminismo contemporâneo tem atuado, cada vez mais, em prol do movimento em coletivo distanciando-se de representações centralizadas. Partindo desse mesmo entendimento, Hollanda (2018, p. 10) também destaca as mesmas características, quando afirma que as formas de atuação da nova geração política, na qual se incluem as feministas, operam de maneira:

autônoma, desprezando a mediação representativa, horizontal, sem lideranças e protagonismos, baseadas em narrativas de si, experiências pessoais que ecoam coletivas, valorizando mais a ética do que a ideologia, mais a insurgência do que a revolução.

Diante das afirmações dessas duas autoras e de tantas outras a respeito dos feminismos contemporâneos e suas principais particularidades é notório que o trabalho e o pensamento em coletivo desempenham um papel crucial no desenvolvimento e fortalecimento desses movimentos, seja no campo social, no político e/ou no cultural. As coletividades femininas/feministas se apresentam como uma ação tática que impulsiona visibilidade e descentralização de poder.

A coletividade entre/para as mulheres nunca havia sido tão primordial como agora, justamente, por não se tratar mais de uma coletividade restrita, que só age no encontro com o igual, com o semelhante. As coletividades femininas/feministas que têm se construído e se movimentado nos tempos que correm, operam ou pelo menos tentam operar, no campo das diferenças, das diversidades, das interseccionalidades.

Desta forma, para além de ser uma ação tática que proporciona visibilidade e descentralização de poder, esses coletivos têm se organizado como um lugar de

⁸ O feminismo é dividido em três ondas, ou seja, em três momentos históricos onde houve intensas manifestações que resultaram em avanços na libertação das mulheres. Atualmente, se fala em uma quarta onda. Resumidamente, a primeira onda ocorreu do final do século XIX e começo do século XX e reivindicava o voto, a participação política e a vida pública. Na mesma época, algumas mulheres negras feministas pediam a abolição da escravatura. Já a segunda onda foi pautada pela luta por direitos reprodutivos e discussões acerca da sexualidade, isso em meados da década de 50 a 90 do século XX, sendo a década de 60 e 70 os anos de maior intensidade. Por fim, a terceira onda ocorreu a partir da década de 90, sendo pós-estruturalista e explorando o feminismo por meio do conceito de interseccionalidade. Informações retiradas do site: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeed092dae3a>

encontro, de escuta, de compartilhamento de saberes e de não saberes na busca pela compreensão de si e do outro. Nesse sentido, o feminismo passou a se reformular no interior dele mesmo.

Foi partindo dessa compreensão acerca das coletividades femininas/feministas que atuam na contemporaneidade, que o trabalho em coletivo se tornou uma questão primordial na formulação do Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana. Nesse contexto, a coletividade entre mulheres foi entendida como sendo “um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações” (MIGLIORIN, 2012, p. 308).

O coletivo, assim, é uma formação, não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco. Um coletivo não faz unidade, mas é formado por irradiação dessa intensidade, um condensador, agregador de sujeitos e ideias, em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos. Um coletivo é, assim, fragilmente delimitável seja pelos seus membros, seja por suas áreas de atuação e influência, e seus movimentos – um novo filme, um festival, uma intervenção urbana ou política – não se fazem sem que o próprio coletivo se transforme e entre em contato com outros centros de intensidade (MIGLIORIN, 2012, p. 308).

Em consenso com essa perspectiva de Migliorin (2012), a ideia inicial do laboratório era desenvolver o projeto com um coletivo composto por pelo menos dez mulheres, dentre as quais estariam professoras, artistas e técnicas de enfermagem. Trabalharia com essas categorias de mulheres em razão de dois motivos: o primeiro refere-se ao convívio social, professoras e artistas fazem parte do meu ciclo de convivência por conta da minha formação em Teatro (licenciatura). Em relação às técnicas de enfermagem, convidaria as ex-alunas, atualmente técnicas de enfermagem, que participaram do projeto partida.

O segundo aspecto que influenciou essa escolha está relacionado à possibilidade de trabalhar com mulheres de áreas distintas, ou seja, o laboratório se desenvolveria com mulheres da educação, da arte e da saúde. O ponto de intensidade que nos agregaria seria o desejo de investigar esteticamente os modos de sermos mulheres na cidade. Juntas, realizaríamos três intervenções urbanas na cidade de Fortaleza/CE, a partir de questões sociais e políticas, como: violência doméstica, aborto e saúde da mulher, mídia e fetichização do corpo feminino.

Salles (2009, p. 54) aponta que o ambiente contemporâneo das artes tem exigido, cada vez mais, que xs artistas trabalhem em equipe ou em parceria, o que

tem se mostrado como algo impulsionador e estimulante por gerar “reflexões conjuntas e conseqüentemente uma potencialização de possibilidades”. Portanto, considerava imprescindível que o laboratório fosse formado por uma multiplicidade de vozes, memórias e narrativas femininas.

Trabalhar com uma pluralidade de mulheres seria importante, por entender que nosso conhecimento é construído pelas histórias que escutamos, e quanto mais narrativas conhecemos sobre determinado assunto, maior e mais complexo será nosso entendimento sobre esse assunto. (ADICHIE, 2019).

Quanto maior a quantidade de mulheres de contextos distintos que fizessem parte do laboratório, mais complexa seria nossa visão sobre as (re)existências desses corpos pela cidade de Fortaleza/CE. Teríamos a possibilidade de construir uma compreensão mais heterogênea sobre como a cidade tem se relacionado com as mulheres e como essas mulheres têm se relacionado com a cidade.

2.4 Ação cultural

Todo o pensamento que envolveu a elaboração do projeto foi atravessado pela perspectiva da ação cultural. Essa é compreendida como “qualquer ação no campo da cultura, capaz de interromper e desviar o fluxo cotidiano, [...] permitindo que linhas de fuga criem novos territórios, novas possibilidades de viver, de sentir e de habitar melhor o mundo” (SCHMIDT, 2011, p.153).

Nesse sentido, eu visava possibilitar caminhos e substratos para que o coletivo de mulheres, através da criação e (re)invenção estética, explorasse estados de empoderamentos de si e subvertessem minimamente as forças de dominação que recaem sobre nós, mulheres. Para que tal objetivo fosse devidamente alcançado, o primeiro aspecto que precisei considerar foi o *programa de atuação*⁹ que perpassa esse tipo de ação.

De acordo com os pensamentos de Teixeira Coelho (2008), a ação cultural é um processo com início determinado, mas sem etapas e fins definidos. Esse tipo de ação dá ênfase ao processo e seus agentes, portanto, não há um foco demasiado na produção de um objeto. Esse, por sua vez, “pode até resultar de todo o processo, mas não se pensou nele quando se deu início ao processo, e nisso está toda a diferença”

⁹ Esse termo é utilizado por Teixeira Coelho, em seu livro *O que é ação cultural?* (2008).

(COELHO, 2008, p.12-13), mas, caso venha a surgir, será preferivelmente chamado “objeto de invento, diferenciando-o do objeto que é produto¹⁰” (ANDRÉ, 2011, p.130).

Neste caso, o agente apenas daria início a um processo cujo fim ele não prevê e não controla, numa prática cujas etapas também não lhe são muito claras no momento da partida. Nada de autoritarismo, nada de dirigismo, nada de paternalismos. [...] um processo de ação cultural resume-se na criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins. (COELHO, 2008, p.14).

Tendo em vista essas particularidades que permeiam e definem a ação cultural, fui elaborando o projeto do laboratório a partir de um olhar e pensamento sensível, poroso, impreciso e flexível. Ao planejar esse espaço de criação não quis estabelecer metas por acreditar que poderiam impossibilitar a fluidez do processo de criação. Era fundamental que pudéssemos vagar, até mesmo porque “a própria ideia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; conseqüentemente, não há lugar para metas estabelecidas a *priori* e alcances mecânicos”. (SALLES, 2009, p.30)

Nesse sentido, o Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana, desde sua formulação, foi entendido como um lugar de/para experiências, um espaço onde se expõe ao risco, onde é preciso estar disponível para ser afetado e afetar.

2.5 Laboratório como espaço de/para experiência

Comumente associamos o termo laboratório a um lugar físico onde pesquisas são desenvolvidas, pensamos em uma estrutura concreta como uma sala ou algo do tipo, entretanto, na proposta do Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana essa compreensão foi ultrapassada. Nesse contexto, o significado de tal termo transgrediu, sendo interpretado como um espaço simbólico que podia ser instaurado (DIAS, 2014, s/p).

A palavra laboratório foi compreendida não como um conceito ou uma metodologia, mas como um espaço (SCHINO, 2012, p.26). Desta forma, pensar o laboratório como espaço e não como lugar era afirmar que há uma diferenciação entre esses dois termos.

¹⁰ O objeto produto é resultado de um processo precisamente calculado, onde cada etapa definida precisa ser concretizada para que, desta forma, seja alcançado o fim que fora desde o início estabelecido. Ou seja, é um processo de fabricação. Teixeira Coelho (2008) trabalha com a diferenciação entre o que é ação ou fabricação cultural.

Refletindo sobre essa distinção Certeau (2014, p.184) afirma que “um lugar é a ordem (seja ela qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência”, ou seja, um lugar é uma área institucional ou institucionalizada onde cada elemento possui sua devida posição, sua estabilidade, é onde opera a lei do “próprio”.

Deste modo e em contraponto a essa ideia “o espaço não é algo que se impõe, ao contrário, se constrói a partir da experiência humana, logo só existe se houver um sujeito que o construa” (JUVENAL, 2008, p.97). O espaço são os movimentos que subvertem as leis dos lugares, resignificando-os. Desta forma, podemos entender que “o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2014, p.184).

Sabendo que a cidade é pensada e operacionalizada na lógica do lugar, onde as diversas áreas institucionais e institucionalizadas que a compõe definem seus modos de uso, o Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana se propôs a exercitá-la de outra forma. Nossa pretensão seria gerar espaços nos lugares da cidade a fim de estabelecer outras possibilidades de relação entre nós mulheres para/com a cidade e seus usuários. Desta forma, teríamos o laboratório como uma busca pelo espaço de experiência (DIAS, 2014, s/p) e de experimentação feminina nos lugares da cidade.

Entretanto, é importante destacar que a instauração desse tipo de espaço dependeria da maneira como nos puséssemos a ele. Para que de fato sua existência se desse como um espaço de/para experiência, seria necessário que eu e as demais participantes do laboratório nos colocássemos em um estado de abertura, de disponibilidade, de receptividade e de passividade (COELHO, 2017, p. 24 -25) em relação à cidade, ou seja, que nos tornássemos sujeitos da experiência.

[...] o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. [...] o sujeito da experiência é ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. [...] o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. (COELHO, 2017, p. 25).

Permitir-se ser sujeito da experiência no lugar da cidade é operar a partir de ações transgressoras. Parar, observar, sentir, respirar, fluir, entre tantos outros atos que subvertem as leis de quem a comanda. Sendo assim, para que pudéssemos construir os espaços de/para experiências e experimentações femininas na cidade de

Fortaleza, primeiro teríamos que nos permitir vivenciar de forma mais atenta e sensível essa cidade e tudo que ela traz consigo.

Os lugares da cidade de Fortaleza e suas relações com as mulheres seriam o laboratório onde poderíamos tentar criar, recriar, inventar, “deixar que as criações venham à tona ou fiquem à deriva” (GASPAR, 2019, p.71).

2.6 Oficina de intervenção urbana: diálogos entre as mulheres e a cidade

Segundo Salles (2009, p.42), “cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto”. Tendo em vista essa afirmativa, no primeiro semestre de 2019, quando o laboratório ainda não havia saído do papel, ministrei a oficina *Intervenção Urbana: diálogos entre as mulheres e a cidade*, no V Seminário de Artes Cênicas do Amapá: múltiplos territórios de ocupação, na UNIFAP¹¹.

Na época, considerei tal ação um prelúdio do laboratório, ou seja, uma ação preliminar que me possibilitaria investigar concretamente os aspectos que envolveria a construção desse projeto. Sendo assim, esse novo processo criativo também teve como base uma coletividade feminina/feminista, a perspectiva da ação cultural e a tentativa de instaurar um espaço de experiência.

O objetivo da oficina foi desenvolver uma intervenção urbana a partir das relações das mulheres com a cidade e destacar os procedimentos, metodologicamente, à medida que iam emergindo e sendo investigados no decorrer do próprio processo criativo. Tal objetivo estava alinhado à dinâmica da ação cultural, portanto, não era importante somente a criação da obra, mas que as participantes conseguissem decodificar e se apropriar dos procedimentos que perpassavam tal processo.

Desta forma, aquelas que posteriormente quisessem continuar investigando e criando outras intervenções a partir de inquietações pessoais, conheceriam alguns caminhos possíveis.

Não basta escrever e imprimir um livro e depois distribuí-lo para as livrarias e vê-lo comprado ou dado a alguém: para que exista realmente a dinâmica cultural, para que aquele livro de fato exista, seu

¹¹ Universidade Federal do Amapá.

destinatário final deve lê-lo e, tendo-o lido, deve apreendê-lo em sua forma, seu conteúdo, sua matéria. (COELHO, 2008, p.76-77)

A oficina teve três dias de duração: no primeiro dia realizou-se uma roda de conversa, um *brainstorm*, seguida da elaboração do programa performativo¹² da ação; já o segundo dia destinou-se à compra e produção de materiais; e o terceiro foi a realização da intervenção.

Todo o processo ocorreu de forma rápida, indo ao encontro da própria dinâmica do evento. Até o momento, eu não havia impulsionado um processo criativo em um prazo tão curto de tempo, e obviamente esse contexto acelerado afetou o amadurecimento do programa performativo, o entrosamento entre as participantes e o aprofundamento das conversas; entretanto, a intervenção não deixou de acontecer.

Para Santos (2013, p.139-140), a experimentação em artes pode ser considerada como a parte concreta da experiência estética, justamente, porque a relação *vibrátil* direta com a obra de arte “gera conhecimento, subsidia a formação humana e a construção de subjetividades”. Nesse sentido, a realização da intervenção urbana foi imprescindível por ser o momento em que, de fato, as participantes experienciariam tal prática artística. Os dois dias anteriores serviram como impulsionadores desse acontecimento.

Inicialmente, era esperado um total de 20 mulheres para a oficina, entretanto, somente cinco compareceram: Daniely Tavares, Juliana Monteiro, Benaia Sena, Brenda Araújo e Eliane Castro. Todas graduandas em teatro-licenciatura pela UNIFAP, mas de semestres distintos.

Comecei o processo questionando-as sobre suas relações com a cidade de Macapá, com os bairros que habitam e como essa relação perpassava seus corpos. À medida que cada uma foi expondo suas percepções sobre a cidade, compreendi que cada uma trazia consigo um olhar distinto, mas que ao mesmo tempo se complementavam. Notei que suas narrativas por vezes eram atravessadas pelas (re)existências de outras mulheres.

Seguem breves relatos das participantes.

¹² Programa Performativo é um conceito elaborado pela artista e professora Eleonora Fabião. Na parte 2 que compõem essa pesquisa, detenho-me a falar mais sobre tal conceito.

Enxergo a minha cidade como um espaço que a desconstrução chega muito lentamente, logo, são selecionados os ambientes onde podemos frequentar e já ter em mente que é um lugar feito, planejado por e para grupos específicos... A “vivência ideal” de uma mulher, onde ela se sente segura e respeitada (tanto seu espaço, quanto seu corpo e seus pertences), é construída pelos indivíduos, não pelo ambiente físico. Sendo essa minha opinião, penso que certamente eu iria descrever Macapá como segura em alguns ambientes e insalubre em outros (grandes centros, avenidas, locais periféricos, alguns ambientes universitários também.). Em tais locais insalubres podem ser encontrado o assédio, a imoralidade, falta de respeito com o corpo feminino, o que dificultam a vivência da mulher.

(Brenda Araújo, 18 anos, moradora do bairro Amazonas)

É uma cidade até tranquila por ser uma cidade pequena, mas tem seus riscos como qualquer outra, e como mulher, sinto que temos que tomar mais cuidado ao sair, principalmente sozinha, pois existe homens que assediam. Já passei por várias situações de homens falarem coisas, olhar bastante. É bem desagradável.

(Eliane Castro, 18 anos, moradora do bairro Buritizal)

Eu amo minha cidade, mas sei que o mais sensato é andar acompanhada se você for mulher. Minha irmã já foi perseguida por um jovem do bairro. Aonde ela ia, ele aparecia. Assediava ela com palavras e assobios. Ele sabia que ela namorava, mas nunca parava. Eu sempre andava com ela por medo do pior acontecer, caso ela estivesse sozinha.

(Benaia Sena, 21 anos, moradora do bairro Universidade)

Macapá é uma cidade pequena, em desenvolvimento, que abriga atos machistas. Não a considero uma cidade que acolhe e muito menos que protege mulheres. Já fui diversas vezes perseguida por carros, quando simplesmente voltava do supermercado andando. E ocorrências como essa já me acontecem desde que entrei no Ensino Médio, aos 14 anos e ia sozinha para o ponto de ônibus. Já escutei muitos relatos parecidos e histórias de outras mulheres. Minha mãe sempre me orientou a não andar sozinha a noite, ou pegar lotação no ponto do ônibus e a passar rápido por ruas vazias mesmo que seja de dia. Não existe segurança para quem é cidadão e isso se multiplica quando se é mulher.

(Juliana Monteiro, 19 anos, moradora do bairro Zerão)

De alguma forma, seja explicitamente ou nas entrelinhas das narrativas, todas as participantes da oficina expressaram o receio de andar sozinha pela cidade e seus corpos serem violados. Seus relatos demonstraram a falta de segurança nos espaços públicos, levando-nos a refletir sobre a violência de gênero que permeia tais espaços, assim como a necessidade de melhoria na qualidade dos serviços públicos.

Por mais que as narrativas partam de um contexto específico, no caso a cidade de Macapá, elas estão totalmente interligadas a uma ampla insatisfação feminina. Cada vez mais as mulheres brasileiras têm demonstrado seu descontentamento em relação ao modo como as cidades têm se inscrito nelas. Conseqüentemente, o direito à cidade, a partir da perspectiva de gênero, tem ganhado espaço e se tornado pauta de intensas discussões e reflexões.

Jan Gehl (2015, p.9) fala que “se olharmos a história das cidades, pode-se ver claramente que as estruturas urbanas e o planejamento influenciam o comportamento humano e as formas de funcionamento das cidades”. Por isso que este autor afirma que primeiro nós moldamos as cidades, para que, então, elas nos moldem. Em uma perspectiva semelhantes, Lefebvre (2001, p.51) diz que:

A cidade sempre teve relações com a sociedade em seu conjunto, com sua composição e seu funcionamento, com seus elementos constituintes (campo e agricultura, poder ofensivo e defensivo, poderes políticos, Estados etc.), com sua história. Portanto, ela muda quando muda a sociedade no seu conjunto.

Deste modo e entendendo que a cidade “é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos” (LEFEBVRE, 2001, p. 52) e tendo clareza da sua exclusão histórica nesse processo, as mulheres têm reivindicado um remodelamento das cidades, justamente porque elas foram elaboradas, estruturadas e operacionalizadas a partir de demandas patriarcais, capitalistas e racistas. Foi negado às mulheres a construção de um pensamento sobre a cidade, suas formas e funções. Toda a concepção que envolve esse lugar ficou por muito tempo restrita aos homens.

Foram séculos de exclusão em relação as decisões referentes à cidade. Hoje, essa exclusão não é mais admitida, as mulheres encontram-se em todos os setores, camadas e espaços. Elas têm ocupado, habitado, inscrito diariamente seus corpos nas cidades, entretanto, a forma como a cidade as tem marcado ainda traz traços de um passado que continua ressoando no presente.

A cidade é espaço construído que acolhe a sociedade, é projeto reflexiva da mesma e tem na sua finalidade ofertar ao ser humano condições de viver com dignidade. A mulher como uma componente do grupo social, deve ser vista e reconhecida como destinatária de políticas urbanas que acolham as diferenças relativas ao gênero feminino e permitam sua presença em condições de intervir e usufruir igualmente do espaço urbano (CASIMIRO, 2017, p. 11).

Se a cidade tem como finalidade ofertar às pessoas condições de viver com dignidade, nada mais justo do que as mulheres usufruam dessas condições. Quando reivindicamos o direito à cidade, estamos exigindo que nosso direito de ir e vir seja atendido, que possamos transitar em quaisquer espaços públicos e privados sem que nossos corpos sejam alvo de qualquer discriminação, objetificação, assédio, entre outras violências. Pedimos um remodelamento da cidade que considere as interseccionalidades que abarcam as tantas existências de nós mulheres.

Retomando o contexto da oficina e suas particularidades, propus uma atividade que consistia em cada uma pegar três pedaços de papel e em cada um escrever apenas uma palavra. Para o primeiro, a instrução consistia em escolher um tema que lhe inquietasse e que esse estivesse relacionado a ser mulher na cidade; no segundo papel, deveriam selecionar um verbo que estivesse interligado à temática escolhida; e, para finalizar, definiriam uma sensação/emoção que estivesse relacionado aos dois anteriores. Abaixo, a tabela com as sequências.

Participantes	Tema	Verbo	Sensação/Emoção
1 ^a	Sexualização	Comer	Nojo
2 ^a	Assédio	Tocar	Opressão
3 ^a	Objetificação	Brincar	Inutilidade
4 ^a	Feminicídio	Lutar	Liberdade
5 ^a	Irmã	Dar	Cansaço

Partindo dessas palavras, as discussões se centraram cada vez mais em experiências vistas e/ou vividas por elas. Em determinado momento, o foco voltou-se para a universidade, espaço esse vivenciado diariamente por todas. Em meio a conversa, relataram que alguns discentes homens haviam criado grupos, via redes sociais, com o intuito de classificar as estudantes de UNIFAP. A partir critérios de beleza estabelecidos por eles, os alunos davam nota para as estudantes, aquelas que obtinham maiores notas, eram consideradas garotas bonitas e desejáveis e aquelas com menores pontuações eram estudantes feias e não desejáveis.

Todas as participantes da oficina demonstraram irritação e indignação diante disso, precisamente por reforçar padrões que na realidade deveriam ser desconstruídos e por expor e diminuir desnecessariamente algumas estudantes. Percebi que tínhamos um tremor para a criação.

Como diz Rauscher (2014, p. 96), “a arte, como empreendimento intersubjetivo, pode servir como um mecanismo para que se possa compartilhar uma percepção da cidade e para que se possa interferir no texto social”. Nesse sentido, a cidade nos era a universidade. Visamos construir um programa performativo que mostrasse a total aversão ao ocorrido. Definimos o seguinte programa performativo¹³:

- Vestir um top e um short curto preto. Escrever ao longo do corpo nomes de corte de carnes (filé de peito, picanha, bacon, coxão mole, coxão duro...), ao lado dessas palavras, deve-se colocar valores referentes à qualidade e ao preço. Sentar-se em cadeiras vermelhas, as mãos amarradas, o rosto coberto com fita gamada, tendo somente uma maçã enfiada na boca. Sangue espalhado por todo corpo, principalmente na região da cabeça. Colar atrás das cadeiras a expressão “vende-se carne”, respingada de sangue.

Figura 4 - Vende-se Carne - no hall do auditório da UNIFAP.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Abimaelson Santos.

A imagem era de um frigorífico a céu aberto, mostrando que os pedaços de carne, dos melhores aos piores, haviam sido devidamente classificados. Optamos pelo rosto coberto, criando um sentido de ausência de identidade, ou seja, ali poderia ser qualquer mulher. O rosto coberto também tinha a função de preservar a identidade das estudantes que realizavam a intervenção. A ação durou aproximadamente 30

¹³ O conceito de *Programa Performativo* será abordado na Parte 2 dessa pesquisa.

minutos, durante o processo tivemos apenas uma interferência, quando um rapaz tirou as maçãs de todas as bocas e as pôs no chão, ao lado da cadeira de cada uma.

Como afirmou uma das participantes, “a intervenção não direcionava somente para questões de dentro da Unifap, mas sim para os diversos tipos de situações do cotidiano da mulher”. Completando o pensamento, outra apontou que acreditava que “a intervenção foi importante para trazer a público nossas queixas de dentro e fora da universidade”.

De todo modo, essa e tantas outras ações de artistas mulheres surgem do desejo de que algo mude, de que as outras gerações de mulheres que ainda estão por vir tenham mais posse de si e mais liberdade. Então, acendemos uma faísca para que no futuro se torne chama. Procuramos fazer parte do todo e ser parte do todo é ser social e político, é interagir e agir no espaço público, na cidade, buscando outros modos de existir.

Como pôde ser observado, tal intervenção emergiu de questões vistas e vivenciadas na urbe e se apropriam rapidamente de um determinado espaço, no caso a UNIFAP, instaurando outro fluxo no cotidiano desse lugar.

A mulher artista intervencionista ao se desnudar na urbe e evocar inúmeras questões de natureza ética, estética e política ligadas à sua existência, está retornando a si, está praticando um cuidado consigo, pois percebe a importância de procurar outros modos de vida, desviando-se daquele que lhe é imposto. Desta forma, vai buscando diariamente formas de se desnormalizar, a partir da tecitura de suas práticas cotidianas.

Acredito que ao intervir as participantes da oficina realizaram um cuidado de si, justamente por terem se empoderado da situação de opressão e humilhação a que foram expostas, transformando-a em uma ação de resistência em que suas vontades e seus desejos exigiam mudanças.

Infelizmente, as mulheres, sendo artistas ou não, que não estão em constante contato consigo, não conseguem exercitar um cuidado de si, pois suas vontades e seus desejos encontram-se alienados a mecanismos de poder e de dominação que normatizam e padronizam suas existências. Seus discursos, seus corpos, sua sexualidade estão continuamente sendo controlados, por isso a importância de que as práticas cotidianas femininas estejam sempre em busca de uma nova tática, para que assim, a partir de uma prática de si, seja possível nos tornarmos o que nunca fomos.

2.7 Expectativas x Realidade: primeiros encontros do Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana

Salles (2009, p. 34), em diálogo com os pensamentos de Bioy Casares (1988) sobre a maturação permanente que atravessa os processos de criação, afirma que “o final pode ser que nada tenha a ver com a ‘maquete inicial’, pois o plano não tem nada da experiência que se adquire na medida em que se vai escrevendo a história”. Trazendo essa compreensão para o contexto do Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana, posso dizer que ao ganhar corpo esse espaço de criação não seguiu com exatidão os traços predefinidos da maquete inicial, no caso, o projeto. Conforme foi saindo do plano do imaginário e dos desejos e habitando o plano real, seus limites foram se reformulando.

Ao elaborá-lo, vislumbrei trabalhar com um grupo de pelo menos dez mulheres, dentre as quais estariam professoras, artistas e técnicas de enfermagem, que estivessem interessadas em discutir e explorar esteticamente questões relacionadas às mulheres e suas relações com a cidade.

No período de um ano desenvolveríamos três programas performativos de intervenção urbana, partindo das seguintes temáticas: violência doméstica, aborto e saúde da mulher, mídia e fetichização do corpo feminino. Esses temas foram escolhidos tanto por se tratar de questões presentes e urgentes em serem debatidas na contemporaneidade, como por se tratar de temáticas que eu já vinha investigando em trabalhos anteriores. Nosso campo de atuação e nossa plataforma de criação seriam a cidade de Fortaleza/CE. Eis as minhas expectativas.

A realidade se apresentou de uma outra forma mostrando para mim que o projeto era, na verdade, um esboço de um desejo meu e que era necessário tê-lo como um desejo maleável, ajustável ao mundo e às pessoas, para que assim, ele pudesse de fato vir a existir. Portanto, eu deveria me permitir fluir dentro das alterações que aconteceriam no decorrer do seu surgimento.

No segundo semestre de 2019 entrei em contato com um pouco mais de quinze mulheres para fazerem parte do laboratório. Como descrito no projeto, contatei professoras, artistas e técnicas de enfermagem¹⁴ próximas a mim. Somente oito aceitaram o convite e confirmaram a presença para o primeiro encontro, que viria a

¹⁴ As técnicas de enfermagem que foram contactadas eram as estudantes que em 2016 fizeram parte do Projeto Partida.

acontecer na minha casa. Entretanto, apenas três compareceram. Do segundo encontro em diante, apareceram só duas.

Diante dessa configuração, o Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana acabou sendo composto por mim e mais duas mulheres, foram elas: Juliana Rizzo e Tieta Macau.

Figura 5 - Juliana Rizzo e Tieta Macau.



Fonte: Acervo Pessoal. Fotografia de Abimaelson Santos.

Tieta Macau e Juliana Rizzo são duas artistas maranhenses que desde 2017 encontram-se estudando e trabalhando na cidade de Fortaleza. Suas pesquisas e seus projetos normalmente investigam questões relacionadas ao corpo feminino, à dança contemporânea, à performance, à ancestralidade, à cidade etc. Conheci-as em 2016, em São Luís, realizando uma performance urbana em meio às ruas estreitas do centro histórico.

Considerando a presença de tais artistas no laboratório e da experiência vivenciada no Amapá, decidi abandonar as três temáticas descritas no projeto e permitir que vivenciássemos um estado de vagueza para que, juntas, descobríssemos as questões que gostaríamos de investigar e a partir delas criar as intervenções urbanas. Desta forma, exploraríamos inquietações, desconfortos, memórias e marcas inscritas em nossos corpos pela cidade de Fortaleza.

Certamente, esse movimento de vagar para descobrirmos o que queríamos falar, por vezes, nos gerou ansiedade e algumas frustrações. Será que estávamos indo pelo caminho certo? Mas o que é o certo e o errado em um processo criativo? Será que chegaríamos em algum lugar? Depois de algum tempo, fui entendendo que vagar no processo criativo era se colocar em um estado de alerta, de atenção aos detalhes cotidianos, mas em um tempo dilatado. Sendo assim, o objetivo não era dominar o tempo ou os acontecimentos cotidianos, mas percebê-los. Seria através do aprofundamento dessa percepção que descobriríamos aquilo que queríamos dizer.

De agosto de 2019 a março de 2020, conseguimos desenvolver duas ações: *Mulher, seja nossa convidada é grátis!* e *Revela-se/Rebela-se*. Cada ação apresenta especificidades que serão abordadas individualmente na parte 2 desse texto. Alguns procedimentos metodológicos experienciados nos processos criativos também serão apresentados por eu considerar que “criar é também criarem-se métodos, maneiras de fazer e outros artifícios” (DOYON; DEMERS, 2016, p. 185).

Toda essa primeira parte da pesquisa mostrou o percurso traçado desde experiências que antecederam o laboratório, no caso, o projeto partida e a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana (1960-1985)*, passando pelos conceitos que foram base para a construção do projeto (coletividade feminina/feminista, ação cultural e laboratório como espaço de/para experiência) e a experiência da oficina de intervenção urbana *Diálogos entre as mulheres e a cidade*, vivenciada no Amapá, por fim, chegamos os primeiros encontros do Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana. Todo esse percurso apresentando foi fundamental para que pudéssemos entender os traços iniciais que foram definindo o laboratório, assim como seus processos criativos e suas obras. O conceito de crítica genética (Salles, 2009) e o conceito de experiência (Larossa, 2017) ganharam destaque nessa primeira parte por nos possibilitar dar mais atenção ao gesto criador tecido por nós artistas.

2.8 Pausa para um poema

A mulher é uma construção

a mulher é uma construção
 deve ser
 a mulher basicamente é pra ser
 um conjunto habitacional
 tudo igual
 tudo rebocado
 só muda a cor

particularmente sou uma mulher
 de tijolos à vista
 nas reuniões sociais tendo a ser
 a mais malvestida
 digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção
 com buracos mais
 vaza
 a revista nova é o ministério
 dos assuntos cloacais
 perdão
 não se fala em merda na revista nova)

você é mulher
 e se de repente acorda binária e azul
 e passa o dia ligando e desligando a luz?

(você gosta de ser brasileira?
 de se chamar virginia woolf?)

a mulher é uma construção
 maquiagem é camuflagem

toda mulher tem um amigo gay
 como é bom ter amigos gay

todos os amigos têm um amigo gay
 que tem uma mulher
 que lhe chama de fred astaire

neste ponto, já é tarde
 as psicólogas do café freud
 se olham e sorriem

nada vai mudar –
 nada nunca vai mudar –
 a mulher é uma construção

(FREITAS, 2017, p.45-46).

3 DO PROCESSO DE CRIAÇÃO ÀS SUAS OBRAS

Quais as trajetórias feita por umx artista na construção de uma obra de arte? Quais inquietações x permearam esse processo? Por que a escolha de determinadas materialidades? Quais acontecimentos x fizeram traçar outras rotas? Quais procedimentos metodológicos foram utilizados ou até mesmo criados?

Proponho-me ao longo dessa segunda parte da pesquisa responder tais questões, assim como outras, ao explanar o processo criativo da intervenção urbana *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* e da ação de fotorperformances *Revela-se/Rebela-se*, desenvolvidas no Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana. Em forma de relato, mostrarei todo o percurso que eu, Tieta Macau e Juliana Rizzo fomos delineando para chegarmos à realização dessas duas ações artísticas.

Os processos criativos não se organizam de forma linear, mas ao transformá-los em escrita, busquei estruturá-los a partir de uma linearidade para que ficassem mais fluídos e compreensíveis. Desta forma, apresentarei os acontecimentos que desencadearam cada ação, assim como a elaboração dos programas performativos, suas execuções e seus desdobramentos.

É importante compreendermos cada processo de criação e suas obras como um microuniverso que não pode ser comparado ao outro, justamente por apresentarem singularidades. A ação de fotorperformances *Revela-se/Rebela-se*, traz características bem distintas da intervenção urbana *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!*, sendo assim, cabe a nós não as comparar, mas entendê-las a partir dos seus próprios contextos.

Outra parte relevante dessa segunda parte da pesquisa são os procedimentos metodológicos utilizados no decorrer do laboratório. Abordarei os três principais procedimentos metodológicos que fizeram parte da construção de cada processo de criação, quais sejam: mapeamento, programa performativo e estado coringa. Compartilhá-los-ei com desejo de que cada vez mais os modos de fazer em arte sejam assimilados e que com isso as pesquisas acerca das práticas artísticas ganhem mais espaço no meio acadêmico.

Antes de avançarmos, quero reiterar que nessa pesquisa, processo é entendido como obra e obra é entendido como processo, ou seja, não há nos dois quaisquer pesos ou medidas que os diferenciem. Aqui, o processo de criação tem a mesma importância do que a obra de arte, ambos assumem lugar de protagonistas.

Consequentemente, será através deles que buscaremos entender e investigar esteticamente os modos de sermos mulheres na cidade de Fortaleza/CE.

Essa segunda parte da pesquisa é dividida em três tópicos: no primeiro, apresento a construção da intervenção urbana *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* Tal ação foi uma tentativa de instaurar um lugar de aconchego na cidade de Fortaleza, de criar um micro espaço de partilha onde mulheres pudessem se sentir seguras e confortáveis. Desta forma, sua criação emergiu como contraponto frente às inúmeras violências que a cidade tem inscrito cotidianamente nos corpos femininos.

O segundo tópico diz respeito à ação de foto performances *Revela-se/Rebela-se*. Essa, por sua vez, foi uma ação artística que surgiu com o intuito de questionar, romper e diluir discursos e práticas que se propõem a estereotipar as mulheres, anulando a existência de suas especificidades identitárias. Inicialmente, foi pensada como uma ação de intervenção urbana, mas precisou ser reformulada em razão da pandemia de Covid-19.

Por fim, no último tópico, apresentam-se os três procedimentos metodológicos que permearam tais processos de criação e suas obras, no Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana.

3.1 Intervenção Urbana: Mulher, seja nossa convidada! É grátis!

Certa noite, enquanto pensava em possíveis ações para o laboratório, sons vindos da rua invadiram meu quarto. Era a voz de um homem exigindo que uma mulher entrasse em um carro, ao passo que ela se recusava. Rapidamente, levantei-me da cama, abri o portão e saí com o intuito de ajudá-la. Na rua, só havia nós três. Ela queria ir embora para casa, mas precisava da bolsa e do celular que se encontravam no interior do veículo. Diante disso, ofereci um uber para sua casa, enquanto o rapaz insistia que ela entrasse no automóvel. Ele demonstrou total insatisfação com a minha presença. Após alguns minutos, tudo foi se acalmando, a discussão foi se apaziguando e ela resolveu retornar ao veículo, mesmo eu advertindo-a que tal atitude não era a melhor a se fazer naquele momento. Após ela entrar no carro e eu nada mais podia fazer, retornei para casa e fiquei refletindo sobre o ocorrido.

Esse acontecimento se tornou mote para o começo da criação da intervenção urbana *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* Ao narrar o ocorrido para Tieta Macau

e Juliana Rizzo, ressaltei que percebia, naquela situação em específico, uma relação simbiótica entre o espaço privado e o espaço público. A rua invadiu a casa, na mesma medida em que a casa invadiu a rua.

Diante da narrativa e da percepção apresentada, buscamos duas palavras-chave que estivessem presentes nesses dois espaços. Nosso objetivo não foi tentar encontrar uma definição, mas de identificar duas palavras que, para nós mulheres, facilmente pudessem estar relacionadas com as nossas experiências em ambos os espaços. Desta forma, chegamos nas seguintes palavras: aconchego e violência.

Levando em consideração o relato compartilhado, memórias pessoais minhas, de Tieta Macau e de Juliana Rizzo, assim como experiências de outras mulheres, passamos a considerar a casa e rua como espaços tanto de produção de aconchego como de violência.

O quadro a seguir sintetiza a construção pelo qual nosso pensamento foi sendo conduzido e tecido. Foi a partir da associação entre as palavras que chegamos à criação da intervenção urbana *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* Nossas discussões, inicialmente, partiram do âmbito da casa e sua relação histórico-cultural com a ideia de aconchego.

Em contraponto, discorremos sobre diversas violências contra as mulheres que perpassam esse mesmo espaço. Numa transição sutil, quase que imperceptível, deslocamos o debate sobre violência doméstica, para violência urbana feminina. Por fim, encerramos essa primeira etapa criativa com a seguinte pergunta: como produzir aconchego para outras mulheres na cidade? Essa questão foi o disparo para a construção da intervenção *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!*



Construí quatro fragmentos textuais baseados em toda a nossa discussão: casa/aconchego; casa/violência; rua/violência e rua/aconchego. Esses pequenos

textos, de uma forma ampla, baseiam-se na relação das mulheres com esses espaços e os efeitos que esses causam sobre elas.

Casa → *Aconchego*

Casa-Aconchego foi nosso ponto de partida de discussão por entendermos que o relato compartilhado dava foco a esse espaço com essa característica. A moça que se encontrava dentro da situação conflituosa, queria retornar para a sua casa. Desta forma, nossa interpretação foi que, perante aquele contexto, ela tinha para si a casa como um lugar de proteção, segurança, acolhimento e conforto. Por algum tempo ficamos conversando sobre como nós, mulheres, temos uma relação mais íntima com esse espaço do que a maioria dos homens.

Para Risério (2015, p.67), o enclausuramento histórico das mulheres em relação ao âmbito da casa fez com que essas compreendessem, mais do que os homens, o que significa conforto doméstico. Por terem passado séculos presas a esse espaço e tendo que administrá-lo, as mulheres lhe deram outro sentido, ressignificando-o. Adotaram para si a tática do aconchego e conforto.

Plantada no espaço doméstico, a mulher se fez a grande e principal responsável pela invenção da *domesticidade* moderna. Foi um processo de séculos. Uma construção histórica, uma criação cultural extraordinária, que foi transformando *house* em *home* – abrigo ou unidade habitacional em moradia ou lar –, permitindo-nos empregar o pronome possessivo, na expressão *minha casa*, para muito além do sentido material de posse ou propriedade. Mais amplamente, na acepção de reduto da individualidade, com todas as suas ressonâncias e reverberações semânticas. Processo histórico-cultural que configurou a dimensão *caseira* da existência humana, a partir do momento em que a mulher – principalmente, a mulher – começou a imantar o corpo físico da casa, nela materializando ou procurando materializar as ideias, os conceitos e, a partir de um certo ponto, os ideais de intimidade, privacidade e conforto (RISÉRIO, 2015, p. 67).

Portanto, diante de tais considerações, pode-se dizer que historicamente os homens das sociedades ocidentais não tiveram uma relação tão intrínseca com o espaço da casa como as mulheres, justamente por não terem sido confinados a esse espaço. As mulheres por séculos tiveram que resistir e existir em um processo de reclusão ao espaço da casa. A inventividade de transformar esse lugar em lar, em espaço de conforto e aconchego foi uma tática de sobrevivência, porque não havia qualquer outra possibilidade. Em razão disso, as mulheres

reassignificaram um território que não lhes pertencia, e se apossaram de um ambiente construído pelos homens.

Casa → *Violência*

Assim como a casa pode vir a ser um espaço de segurança, proteção, acolhimento e conforto, também pode ser um espaço totalmente oposto a isso. Eu, Tieta Macau e Juliana Rizzo, três mulheres diferentes, vindas de lugares distintos, compartilhamos umas com as outras várias memórias e narrativas marcadas por violência doméstica e algumas encontrávamo-nos como vítimas de tais situações. Talvez, esse tenha sido o momento de maior sensibilidade porque essa violência, para algumas de nós, ocorreu em momentos de total vulnerabilidade.

Desta forma, sabemos que para inúmeras de nós mulheres o espaço da casa tem pouca ou nenhuma relação com segurança, proteção, acolhimento e conforto. Isso fica perceptível ao se analisar o Painel de Dados da Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos, presente no site do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos¹⁵, onde consta que no primeiro semestre de 2021 foram feitas 28.122 denúncias de violência doméstica e familiar contra as mulheres.

O painel demonstra que mulheres brancas, seguidas de pardas, são os perfis de vítimas da maior parte das denúncias, enquanto as mulheres negras, amarelas e indígenas correspondem a uma parcela bem inferior. É importante interpretar essa informação e compreender que isso não significa que as mulheres brancas são o perfil que mais sofre violência. O que na realidade pode se concluir é que as violências sofridas por mulheres brancas estão mais suscetíveis a serem denunciadas do que as sofridas por mulheres negras, amarelas e indígenas.

A violência doméstica nos cerca, nos marca, nos mata. Nenhuma mulher, independentemente da cor, classe social, sexualidade, entre outros, está isenta de sofrer violência doméstica. Entretanto, sabemos que esses fatores serão determinantes para que mulheres socialmente discriminadas sofram mais violências que outras.

¹⁵ Link do site para mais informações sobre o Painel de Dados da Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos : <https://www.gov.br/mdh/pt-br/ondh/paineldedadosdaondh/dados-atuais-2021>

Rua → Violência

A casa não é o único espaço onde as mulheres estão suscetíveis à violência. Como destaca Moreno (2015, p. 69), “a violência contra as mulheres acontece tanto dentro de casa, espaço doméstico, como no local de trabalho, nos espaços públicos e virtuais. A rua é um espaço de violência contra as mulheres, contra a população negra e LGBT”.

Pensando nessa violência urbana, em 2017, a ActionAid¹⁶ a partir de sua campanha Cidades Seguras para as Mulheres¹⁷, lançou um relatório intitulado De quem é a cidade?¹⁸, onde apresentou os resultados de uma avaliação da segurança das mulheres em espaços urbanos. Os países abordados na pesquisa foram: Bangladesh, Brasil, República Democrática do Congo, Jordânia, Libéria, Nepal, Nigéria, Senegal, África do Sul, Zimbábue. Pode-se dizer que o relatório ratifica a afirmação de Moreno (2015), por demonstrar que as mulheres ainda não usufruem plenamente do direito à cidade e que seus corpos estão mais suscetíveis a violências nos espaços públicos do que corpos masculinos. No contexto específico do Brasil, o relatório traz as seguintes informações:

De acordo com a pesquisa feita pela Agence Française de Développement (AFD), o Brasil é o pior lugar da América Latina para as mulheres. Mulheres e garotas no país inteiro sofrem diariamente com o machismo, assédio e violência sexual nos espaços públicos e privados. Em 2014, uma mulher foi estuprada a cada 11 segundos. De acordo com uma pesquisa disseminada pela ActionAid, 87% das mulheres brasileiras que vivem em áreas urbanas relataram terem sofrido assédio no último mês. Uma pesquisa realizada pela Agência Enois revela que 90% das mulheres com idades entre 14 e 24 anos que moram nas periferias das cidades brasileiras pararam de frequentar espaços públicos e de usar certas roupas por medo da violência (ACTIONAID, 2017, p. 23).

O contexto de violência urbana contra nós mulheres na cidade de Fortaleza não se distânciava da mesma realidade de outras cidades brasileiras. Aqui, os corpos femininos são importunados diariamente. Isso é perceptível quando Fortaleza registra a cada 3 horas um caso de assédio no transporte público¹⁹ ou quando um motociclista

¹⁶ ActionAid é uma organização internacional ligada a questões sociais, como: pobreza, fome, violência, etc. Link para mais informações: <https://actionaid.org.br/>

¹⁷ Link do site para mais informações sobre a campanha Cidades Seguras para as Mulheres: <http://www.cidadesseguras.org.br/>

¹⁸ Link para acesso ao relatório De quem é a cidade?: <https://actionaid.org.br/publicacoes/de-quem-e-cidade/>

¹⁹ Para mais informações acesse o link disponível em:

<https://agoraesimples.com.br/mobilidadeurbana/fortaleza-registra-casos-de-assedio-sexual-a-cada-3-horas-no-transporte-publico/> Acessado no dia 10/05/2022.

é flagrado por uma câmera dando um tapa na bunda de uma mulher que transitava tranquilamente pela rua²⁰.

Essas violências presentes em nossos cotidianos são obstáculos que não nos permitem vivenciar plenamente os espaços públicos que compõem a cidade. Em decorrência dessa constante violência que nos cerca, nosso direito de ir e vir é intimidado pela possibilidade de que algo ruim nos aconteça. Desta forma, passamos a evitar tais espaços, limitando nossas experiências com a cidade.

Rua → *Aconchego*

Diante das discussões e reflexões sobre as inúmeras violências sofridas por nós mulheres, tanto no espaço doméstico quanto no espaço público, eu, Tieta Macau e Juliana Rizzo nos questionamos: como transformar a cidade/rua em um espaço de aconchego? Como criar um micro espaço de partilha na cidade onde nós mulheres pudéssemos nos sentir confortáveis e seguras?

Assim como historicamente reinventamos o espaço da casa adotando a tática do aconchego e conforto com o objetivo de sobreviver ao enclausuramento, o mesmo queríamos fazer com o espaço urbano. Já que sofremos cotidianamente violências na cidade/rua e não podemos e nem queremos nos isentar desse espaço, quais táticas poderíamos utilizar para reinventá-lo, transformando-o em um lugar de aconchego e conforto para nós mulheres? Essa era a nossa questão.

A artista mexicana feminista Mónica Mayer, em 1978, apresentou pela primeira vez sua obra *El Tendedero* (O Varal). Mónica foi a rua e convidou mulheres a completar a seguinte frase: *como mujer, lo que más detesto de la ciudad és?* Em seguida, cada resposta deveria ser pendurada no varal que fora estendido pela artista. Tal obra, em meio a cidade, de alguma forma proporcionou aconchego e conforto para as mulheres, já que se tratava de um pequeno espaço efemeramente feminino que possibilitava que cada mulher expusesse sua opinião e sentimento acerca da cidade vivenciada por ela.

Outro ponto importante da obra é a resignificação do lugar do varal, tão utilizado pelas mulheres no ambiente doméstico. Nesse trabalho, o varal pode ser

²⁰ Para mais informações acesse o link disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2022/03/22/motociclista-da-tapa-na-bunda-de-mulher-que-caminhava-em-rua-de-fortaleza-policia-investiga.ghtml> Acessado no dia 10/05/2022.

interpretado como um símbolo de representação feminina, até então condicionado ao ambiente doméstico, mas que rompe com esse aprisionamento e passa a ocupar o espaço público, mesmo diante das adversidades que o cercam.

Só haverá uma mudança na relação da cidade para com as mulheres, quando esse espaço for pensando a partir de uma perspectiva de gênero. Isso o tornaria mais humano, democrático e sustentável. Acredito que a arte de rua, ainda que de forma efêmera, nos permite criar micro utopias de existências femininas na cidade. Ela pode nos dar espaços de aconchego, de conforto em meio ao sufoco, em meio à violência. Desta forma, por acreditar nisso, eu, Tieta Macau e Juliana Rizzo, elaboramos um programa performativo²¹ que se desviava ou até mesmo rompia com a lógica proposta pelo espaço urbano de Fortaleza. Segue tal programa:

- Encontrar um espaço aconchegante na cidade. Nesse espaço, deve-se estender um grande tapete no chão e colocar uma mesa de centro com alguns objetos. Dispor ao redor dessa mesa alguns tatames para que as mulheres possam sentar-se confortavelmente. Ter uma bolsa térmica com água, suco, café, bolo e biscoito para oferecer as mulheres participantes da ação. Expor uma placa com a seguinte frase: Mulher, seja nossa convidada! É grátis!

A ideia era instaurar uma espécie de sala de estar a céu aberto, um pequeno espaço de aconchego na sombra, onde qualquer mulher pudesse se aproximar, conversar, beber uma água, comer alguma coisa etc. Os objetos dispostos sobre a mesa serviriam para que as mulheres que se sentissem à vontade, produzissem, a partir de palavras e gestos, um lugar de aconchego para outras mulheres. Para tanto, disponibilizamos papel, tinta, tesoura, revista, lápis de cor, canetinha, cola e pincel.

Após a definição conceitual e do programa performativo da intervenção urbana, passamos para o segundo momento do processo criativo: o mapeamento²². Nesta fase, o objetivo era investigar alguns espaços urbanos da cidade de Fortaleza/CE, buscando encontrar um micro espaço onde fosse possível suspender o fluxo cotidiano e inventar um espaço feminino, mesmo que momentaneamente. Com esse propósito,

²¹ O conceito de programa performativo será apresentado no tópico *Procedimentos Metodológicos para a criação*.

²² O conceito de mapeamento que perpassa essa pesquisa será apresentado no tópico *Procedimentos Metodológicos para a criação*.

elencamos três espaços, que foram: Praça da Bandeira, Travessa Crato (conhecida como rua Raimundo dos Queijos) e a Praça dos Leões.

Listamos esses três espaços localizados no centro comercial de Fortaleza por acreditarmos que neles encontraríamos um contingente significativo de pessoas, principalmente de mulheres visto que, esse fator seria crucial para a realização da ação, já que essa dependia de interação com as transeuntes. Sendo assim, mapeamos cada espaço buscando perceber o fluxo de mulheres que ali transitavam, suas características, demandas etc.

A escolha dos lugares para a atuação não é aleatória. Os artistas desenvolvem a atitude de andarilhos pelas cidades por onde passam. Como tais, sobrevoam os lugares com sua atenção desfocada (sem a preocupação de encontrar um objeto pré-definido) e, como cães farejadores, desenvolvem o “dom” de descobrir espaços vazios (ANDRÉ, 2011, p. 163).

A cada espaço que chegávamos, trancávamos nossas bicicletas e começávamos a andarilhar, sentar nos bancos, encostar nas árvores, sentir o fluxo das pessoas, dos automóveis, dos sons, dos cheiros, da arquitetura etc. Íamos sendo atravessadas pelas possibilidades de executar ou não a ação naqueles espaços em específico.

A Praça da Bandeira foi o primeiro espaço que mapeamos. Após alguns minutos nesse lugar percebemos que ele não supriria a nossa necessidade, pois o trânsito de pessoas era escasso, principalmente de mulheres. A praça como um todo tinha pouquíssimas pessoas, seu maior ponto de aglomeração era uma parada de ônibus. Sabíamos que mesmo que a ação fosse realizada próximo a esse ponto, nenhuma mulher participaria da ação, já que estaria à espera do transporte público. Consequentemente, excluímos esse espaço da lista e nos dirigimos ao segundo lugar.

Sabemos que a cidade, por vezes, pode ser o lugar do medo, da violência, da insegurança, mas graça ao seu caráter volúvel não se permite ser percebida e sentida em uma só nuance, digo isso, por considerá-la, também, como espaço de encontro. Sendo assim, podemos tê-la como “o lugar privilegiado para a experiência comum. Pois, viver a cidade é, necessariamente, viver coletivamente. A cidade não existe sem troca, sem aproximações e sem proximidade: ela cria relações.” (CAMPBELL, 2015, p.28).

A Travessa Crato, diferente da Praça da Bandeira, nos mostrou que o espaço urbano para ser vivo, precisa do sopro de vida das pessoas. Quando chegamos nesse espaço, havia um samba tocando no bar do Raimundo dos Queijos, pessoas sentadas

conversando e bebendo, enquanto outras vendiam e compravam nas lojas de artesanatos. Era tudo acontecendo ao mesmo tempo, o ócio e o trabalho encontravam-se na mesma travessa.

Enquanto nos refrescávamos depois da pedalada de bicicleta e observávamos o espaço, duas senhoras, Lorena e Fran, ofereceram-nos lugares em sua mesa. Elas se conheceram naquele dia, dividindo aquela mesa. Gentilmente aceitamos o convite. Passamos mais de duas horas conversando sobre família, maternidade, trabalho e relacionamento, ao passo que observávamos o espaço.

Figura 6 - Raimundo dos Queijos/Travessa Crato.



Fonte: Acervo Pessoal. Fotografia de Juliana Rizzo.

A Travessa Crato é uma viela curta onde carros não trafegam o que faz com que as pessoas consigam transitar livremente por ela. Possui algumas árvores e alguns bancos que ficam dispostos nas sombras dessas árvores, o que propõe aos transeuntes um momento de pausa, caso queiram. Também serve de acesso para uma rua movimentada. Sendo assim, observamos que há um fluxo intenso de pessoas, principalmente de mulheres e que a ideia de aconchego de alguma forma ali já se manifestava. Decidimos que aquele seria o espaço no qual realizaríamos a intervenção urbana.

No processo criativo, às vezes o artista precisa traçar outras rotas para que a criação continue fluindo, vindo à tona. Ele não pode ficar fixo a uma ideia, pois esse ato pode acabar inviabilizando seu trabalho. Digo isso, pois no dia da realização da

intervenção tivemos de renunciar ao espaço da Travessa Crato e rapidamente escolher outro lugar. Essa transição foi necessária, porque no dia da execução do trabalho, o fluxo de pessoas na travessa não correspondia a nossa demanda. Em razão disso, decidimos realizar na Praça do Ferreira, local que sempre tem muitas pessoas e ficava a poucos metros de distância de onde estávamos.

A intervenção urbana é uma arte da rua, porque surge e se faz corpo com o urbano e não para o urbano. Este não é destinatário, sua função não é de receber a arte pronta, definida, acabada. Pelo contrário, essa arte só surge, acontece e se alimenta com a urbe. E isso ocorre porque há no ato de intervir uma necessidade de que as questões de natureza política, ética, estética, social, moral, entre outras, estejam amalgamadas nesse fazer artístico, já que são essas questões que emergem e movem a urbe.

Então, o que sempre irá ocorrer é um jogo, uma troca mútua entre arte e cidade, uma vai modificando, atravessando e moldando a outra. Logo, o que se espera do artista-intervencionista é que ele esteja interferindo na urbe, modificando-a, alterando-a, sendo e/ou estando presente nela/com ela, assistindo-a, participando-a, intrometendo-se, tornando-se mediador de uma experiência urbana.

Figura 7 - Mulher, seja nossa convidada! É grátis!



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Abimaelson Santos

No dia 7 de novembro de 2019, às 16 horas, na Praça do Ferreira, pôde-se ver três mulheres, uma negra usando turbante, uma branca com um corte de cabelo

excêntrico e outra com fortes traços indígenas, vestindo uma blusa vermelha listrada, estendendo um grande tapete branco com vermelho em meio ao fluxo frenético e caótico dos transeuntes. Sobre o tapete, dispuseram quatro tatames marrons, uma mesa de centro de madeira com alguns objetos em cima e uma placa escrita: *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* Sentaram-se, conversaram, olharam para outras mulheres que passavam. Aos poucos, algumas foram chegando perto para saber do que se tratava; outras mais disponíveis, logo se sentaram e conversaram.

Segundo Barja (2008, p. 214), “intervir é interagir, causar reações diretas e indiretas, em síntese, é tornar uma obra interrelacional com o seu meio, por mais complexo que seja, considerando-se o seu contexto histórico, sociopolítico e cultural”. A nossa intervenção sutilmente desordenava o trânsito das pessoas, gerava curiosidade, afetava. Naquele contexto, tratava-se de um corpo estranho não codificável à primeira vista, pois não era um espetáculo de teatro, tampouco, pedia-se ou vendia-se algo. Era de fato um convite, um chamado para parar um instante, romper por alguns segundos o percurso interno e externo que se fazia antes e ativar outras percepções, deixar fluir novas relações, estar disponível ao encontro, à experiência.

Figura 8 - Gislane e Bia.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Abimaelson Santos.

Alice (2013, p. 38), a partir dos pensamentos do alemão Gumbrecht, fala que “a arte contemporânea opta por (re)criar presença, intensidade de afetos e encontros,

privilegiando e operando uma produção de presença”. Nesse sentido, em duas horas de duração, a intervenção *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* proporcionou o encontro e a presença de oito mulheres, dentre elas: mulheres negras, brancas, lésbicas, travestis, hippies, mães, adolescentes etc. Poderíamos dizer que tivemos oito encontros bem distintos uns dos outros.

Gislane e Bia, 14 anos, as primeiras a se aproximarem de nós, andarilhavam pelo centro apenas olhando as lojas depois de terem saído do curso de inglês. A curiosidade latente que permeia os bons anos da adolescência, as fez parar diante daquele acontecimento incomum. Com certa naturalidade, se disponibilizaram a sentar nos tatames e conversar conosco. Fizeram com que eu, Tieta e Juliana vasculhássemos memórias ligadas à nossa adolescência. Nós cinco falamos sobre nossos primeiros relacionamentos e as descobertas vivenciadas, também conversamos sobre os vislumbres e desafios do corpo feminino jovem ao transitar de forma independente pela cidade.

No decorrer do bate papo com Gislane e Bia, Liviane, 21 anos, moça de sorriso largo, chegou perguntando o que fazíamos ali. Antes mesmo que pudesse responder, a conversa já estava sendo dominada por ela. Sua habilidade comunicativa prendia nossa atenção. Perguntei-lhe como se sentia na cidade. Rapidamente respondeu que adorava trabalhar na rua, mesmo diante das inúmeras adversidades. O que mais gostava era a possibilidade de interagir com as pessoas. À medida que íamos nos conhecendo, Liviane sentia-se mais à vontade para falar de si. Falou-me sobre sua sexualidade e os desafios de ser uma mulher lésbica periférica. Por estar trabalhando e o fiscal do seu serviço estar rodando, não pode se sentar conosco. Não pode se demorar, o trabalho a chamava.

Figura 9 - Liviane



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Abimaelson Santos.

Depois que Gislane, Bia e Liviane foram embora, passamos alguns minutos sozinhas até chegar Monike, 12 anos, moradora do bairro Nova Metr pole, situado na região metropolitana de Fortaleza. Monike, diariamente, vende bala na rua com mais seis irmãos para ajudar a mãe com as despesas da casa. Chegou agoniada nos pedindo dois reais, pois havia perdido e sabia que isso geraria um conflito com sua mãe. Sem qualquer cerim nia, sentou-se, em seguida, deitou-se, bebeu água, comeu biscoito e falou sobre assédio.

Figura 10 - Jéssica



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Abimaelson Santos.

Enquanto conversávamos, chegou Jéssica, uma travesti em situação de rua que estava toda roxa porque na noite anterior havia brigado. Seu corpo machucado não lhe permitia sentar conosco. Levantei-me do chão e apoiei seu corpo na lateral do meu. Juntas, fomos lentamente nos aproximando do chão até sentarmos. Lembro do seu vestido preto e da sua sapatilha. Com certa alegria e saudade, falou de Vinícius, nome esse que tem tatuado nas costas, e sobre o fim do relacionamento. Disse que sente falta do seu pai, mas não pode visitá-lo, pois para isso, precisaria vestir trajes masculinos, portanto, desiste de vê-lo. Com orgulho, lembra da sua vida de cabelereira e do interior onde morava. Diz que era bom ter uma casa. Perguntei sobre a forma como ela se sentia na cidade e de forma cortante sua resposta veio: “invisível”.

Jéssica ficou uns 30 minutos conversando comigo, nesse meio tempo, uma senhora com um bebê sentou-se em cima da mesa de madeira e ficou dialogando

com Juliana e Tieta. Contou que passava o dia pedindo dinheiro na rua para que à noite, conseguisse pagar uma pensão para dormir com os filhos e, dessa forma, não perder a guarda deles.

Duas hippies também se aproximaram, tomaram café e ficaram discutindo sobre as violências e injustiças que atravessavam seus corpos. Ao fim, o lugar do aconchego foi tomado por várias crianças que trabalhavam e/ou viviam na praça.

Figura 11 - Habitando a Praça do Ferreira.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Abimaelson Santos.

A intervenção urbana, quando surge e toma espaço, possibilita uma “experiência urbana que fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta”. (BRITTO; JACQUES, 2009, p. 341). Afirmo isso tendo como referência o que foi vivido por algumas horas na Praça do Ferreira

através da ação *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* Foi por meio de tal ação que vivenciamos um momento de aconchego, de escuta, de compartilhamento, de afeto entre nós mulheres.

A experiência vivenciada fugiu totalmente da lógica que permeia tal lugar. A maioria das pessoas que transitam na Praça do Ferreira se encontram em um fluxo incessante, em passos acelerados, entrando e saindo de lojas, é o consumismo na sua mais alta frequência. Pouco tempo se tem para si, pouco tempo se tem para o outro. Desta forma, a praça acaba por se tornar uma cenografia que ambienta o vai e vem de transeuntes.

Avaliando o acontecimento da intervenção urbana e refletindo sobre as narrativas compartilhadas, percebi que a maioria das mulheres que sentaram comigo, Tieta Macau e Juliana Rizzo não estavam operando na lógica proposta por aquele lugar. Mesmo as que estavam trabalhando, buscavam de alguma forma se desviar. Na realidade, a maioria das mulheres que se propuseram a vivenciar a intervenção, eram mulheres socialmente discriminadas, mulheres socialmente excluídas. Para elas, há poucos espaços de fala, há poucos espaços possíveis de serem ouvidas. Acredito que mesmo que efemeramente, elas queriam existir em um espaço que as aconchegasse.

Conforme sugere Larrosa (2017, p.25), “o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Nesse sentido, só vive uma experiência aquela que se disponibiliza, que se permite ser atravessado. Digo isso, porque muitas mulheres passaram por nós, mas foram poucas as que se permitiram vivenciar aquele acontecimento.

O cotidiano mostra que o que faz uma cidade não é o capital. São as pessoas, sua criatividade, cultura, encontros e realizações. É a arte que colore e ressignifica os muros. As artistas que ocupam as praças, as músicas, os ritmos e os movimentos. A ocupação e gestão coletiva de espaços culturais, a recuperação de construções históricas, os saraus da periferia onde as pessoas se descobrem poetas e artistas; todas essas são formas de enfrentamento cotidiano à mercantilização da cultura e da vida. [...] Frente à violência do capital, racista e machista, é preciso construir uma cidade e o equilíbrio entre produção e reprodução. Espaços públicos que sejam públicos de fato, que fomentem os cuidados como práticas comuns e coletivas, a produção de afetos que subvertem o tratamento dos corpos e das pessoas como descartáveis (MORENO, 2015, p. 71 e 72).

Conseguimos, ainda que momentaneamente, construir uma outra Fortaleza para nós que participávamos da intervenção. Uma pequena Fortaleza que tinha como

território o afeto, o toque, o olho no olho. Era um micro espaço onde era possível existir sem medo, sem violências. Por algumas horas desnormalizamos alguns metros quadrados da Fortaleza mercantilizada. Desobedecemos a lei do lugar, criando um espaço de aconchego só nosso, mesmo que momentaneamente.

3.2 Fotoperformance: Revela-se/Rebela-se

Cada artista, em seus processos criativos, parte de princípios distintos. Existem aqueles que preferem partir de um conceito para, então, explorar matérias que podem vir a dar corpo a sua ideia. Têm aqueles que preferem investigar determinada(s) materialidade(s) para só depois dar-lhe(s) algum sentido. E por fim, há aqueles que flutuam, ou melhor dizendo, que transitam, não se fixando na perspectiva de conceito, tão pouco se prendendo à matéria. Esses se localizam no entre, no que a ocasião lhes pode oferecer.

O laboratório se localizou nesse entremeio, nem fixo a um determinado conceito nem preso a uma matéria. Não buscamos cristalizar nossos pontos de partidas, nossos modos de fazer, muito pelo contrário, ficamos abertos ao que as ocasiões cotidianas nos davam enquanto pistas para aquilo que viria a ser criado. Essa atenção aos acontecimentos cotidianos assemelha-se ao que Kastrup (2018) conceitua de flutuações da atenção. A autora afirma que no processo de criação é necessário se ter uma ativa receptividade, uma atenção ao mesmo tempo concentrada e sem foco, uma atenção que vagueia.

Essa receptividade àquilo que pode vir a acontecer foi o que deu, inicialmente, substrato para a criação da intervenção *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* Foi a partir de um relato de experiência narrado por mim que eu, Tieta e Juliana fomos definindo o conceito da ação, posteriormente, buscamos sua materialização. Já na ação *Revela-se/Rebela-se*, a atenção concentrada e ao mesmo tempo sem foco foi importante para o encontro com a materialidade do que viria ser a obra.

Diferente do que ocorreu na intervenção *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* onde o conceito primeiro se fez presente, na ação *Revela-se/Rebela-se*, o processo ocorreu de forma inversa: primeiro me deparei com a materialidade, para só depois, eu, Tieta e Juliana definimos o que poderíamos criar com aquilo.

O impulso para a criação dessa ação emergiu a partir de uma festa de casamento. Na realidade, o evento proporcionou-me contato com a matéria que seria usada para a criação da obra.

O termo matéria estará sendo usado, aqui, como tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria seria, portanto, tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra (SALLES, 2009, p. 69).

Salles (2009, p. 71) diz que a matéria selecionada passa a agir em função da tendência, isto é, em razão do “elemento direcionador do processo”. No contexto do laboratório, o elemento direcionador eram as mulheres e seus modos de estarem na cidade, era essa a tendência pela qual eu, Tieta e Juliana vagávamos. Consequentemente, qualquer matéria que manipulássemos, mesmo que sem conceito definido, estava em função de tal tendência.

O casamento disponibilizava alguns entretenimentos para xs convidadx, dentre esses a foto lembrança que funcionava da seguinte forma: umx convidadx ou mais se posicionava na frente de um totem fotográfico com o tempo limitado de 10 segundos para fazer uma composição imagética a partir de alguns adereços disponibilizados. Em seguida, o aparelho eletrônico fazia o registro fotográfico. Numa única sessão era possível se fazer três imagens distintas que viriam a compor a tirinha de foto lembrança. Após 1 minuto da sessão, uma das prestadoras do serviço entrega para x(s) convidadx(s) duas tirinhas da foto lembrança informando que, posteriormente, todas as fotos retiradas no evento seriam lançadas em uma plataforma virtual vinculada à página da empresa.

Figura 12 - Foto lembrança



Fonte: Acervo pessoal.

A ludicidade daquele entretenimento atraía desde os mais jovens até xs mais velhxs. Algumas pessoas ressignificavam o uso de alguns objetos, aqueles que observavam podiam ver as escolhas feitas e, ao mesmo tempo, as negações de certos objetos ofertados. Xs convidadxs que participavam ficavam empolgados para receber suas fotos lembranças e ver as criações que fizeram.

Percebi que aquela dinamicidade lúdica e ao mesmo inventiva, proposta pela foto lembrança, impulsionou as pessoas a criarem, a ressignificarem suas imagens pessoais. Saí do casamento com o começo de uma ideia. Nesse período, o laboratório estava sem nenhuma ação engatilhada. Havia algumas ideias pareando no ar, mas nada muito estruturado para acontecer. Então, decidi levar para o encontro seguinte o rascunho da intervenção *Revela-se/Rebela-se*, para que juntas pudéssemos lapidá-la.

A perspectiva inicial era usarmos os mesmos mecanismos da foto lembrança do casamento, ou seja, teríamos o totem fotográfico, os adereços, as tirinhas seriam impressas em duas vias e, também, teríamos, posteriormente, todas as imagens reunidas em uma plataforma virtual. O que diferiria seria que cada imagem da tirinha seria elaborada a partir de uma pergunta e os adereços seriam previamente

pensados, selecionados e experimentados por nós, a partir das perguntas propositoras.

A tirinha seria composta por 3 imagens, desta forma, teríamos 3 perguntas norteadoras para a criação de cada imagem. Para definirmos as perguntas, levei uma temática que eu achava que poderia vir a fazer parte de uma das imagens, no caso, a palavra maternidade. No encontro, depois de horas de debate, chegamos a mais duas temáticas: feminino e corpo na cidade. A questão era o que perguntar.

A partir dessas experiências compreendi que existe um tempo na construção da obra que precisa ser sentido, vivido e respeitado. Não me refiro ao tempo vinculado ao tempo do relógio, mas “um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro” (SALLES, 2009, p. 35). Não adianta ter pressa. A obra vai sendo gestada, ganhando forma, se maturando a partir de um tempo que não pode ser contado, mas apenas vivido.

O tempo é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta com uma lenta superposição de camadas. O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato, que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação (SALLES, 2009, p.35).

Não é fácil permitir-se ao tempo do processo de criação, da gestação da obra, justamente, porque na mesma medida que é fascinante, é angustiante. Não se sabe ao certo onde vai chegar. Esperar as perguntas se formularem não foi um exercício simples. Quanto mais pressa tínhamos nessa construção, menos as coisas se encaixavam. Depois de mais ou menos uma semana, após vários pedaços de papéis rabiscados, chegamos às três perguntas: qual a sua imagem de maternidade? qual a sua imagem de feminino? qual a sua imagem de corpo na cidade? A ideia de “qual a sua imagem” nos parecia interessante por não se mostrar limitadora, ou seja, não significava que a imagem apresentada por alguma mulher iria referir-se unicamente a ela. A resposta poderia transcender, expandir-se a partir de memórias, referências, lugares de desejos e utopias.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2019, p. 21).

O objetivo de trabalhar a partir dessas três perguntas foi tensionar e questionar as imagens culturalmente construídas e estereotipadas sobre maternidade, feminino e corpo na cidade. Imagens que, de uma forma geral, não representam as mulheres por não levar em consideração seus contextos, seus desejos, suas sexualidades, suas raças e os demais aspectos que vão compondo suas identidades. Desta forma, *Revela-se/Rebela-se* foi uma proposição centrada no campo das identidades e da autoimagem, que buscou explorar os modos como nós, mulheres, percebemo-nos e identificamo-nos e, também, como cada uma, dentro das suas especificidades identitárias, se autorrepresenta.

Questionávamo-nos quais outras possibilidades e imagens de maternidade existem para além do que é definido biológica e socialmente; quais outras possibilidades e imagens de feminino não são representadas e por vezes invisibilizadas; quais outras possibilidades e imagens dos corpos das mulheres na cidade que persistem, tendo em vista tudo aquilo que as oprime e as liberta. A nossa questão era tentar evidenciar as diversas formas e modos de existir das mulheres. Assim, naquele momento, definimos o programa performativo da intervenção da seguinte forma:

- Expor uma grande mesa com vários objetos previamente selecionados e experimentados. Convidar as mulheres transeuntes a participar. Lançar para as convidadas as três perguntas e solicitar que criem as respostas imageticamente em seus corpos fazendo uso dos objetos expostos. Registrar através do totem fotográfico a resposta de cada pergunta. Após um minuto, entregar uma tirinha da foto lembrança para a convidada participante.

Os objetos utilizados na ação seriam experimentados, anteriormente, por mim, Tieta Macau e Juliana Rizzo. O serviço da foto lembrança seria contratado. A segunda via da tirinha da foto lembrança ficaria conosco para pesquisas futuras. Para o desenvolvimento da ação, elencamos três possíveis espaços onde a ação poderia ser realizada: o Terminal de Integração do Antônio Bezerra, a última parada de ônibus da Rua Castro e Silva (sentido Catedral) e a entrada do Shopping Benfica.

Ao mapearmos, percebemos que tanto a parada de ônibus da Rua Castro e Silva, como a entrada do Shopping Benfica seriam espaços inviáveis, pois estávamos

em um período de chuvas constantes. Desta forma, nos restou o Terminal de Integração do Antônio Bezerra.

Desde o início o terminal nos parecia ser o mais interessante entre as demais opções, justamente por haver nele uma circulação significativa de pessoas. Isso nos proporcionaria um encontro com inúmeras mulheres das mais diversas faixas etárias, com diferentes níveis educacionais, residentes de áreas distintas de Fortaleza etc. Conseqüentemente, conseguiríamos fazer com que a ação fosse plural, refletindo perspectivas múltiplas sobre maternidade, feminino e corpo na cidade.

Entrei em contato com a Empresa de Transporte Urbano de Fortaleza – ETUFOR, buscando compreender os trâmites para a realização da ação no terminal. Atenciosamente, fiz todo o processo de solicitação de uso do espaço e explanei detalhadamente sobre o que se tratava. Depois de alguns dias, recebi em casa a resposta da ETUFOR em relação ao meu pedido.

Infelizmente, não obtivemos autorização. O ofício²³ encaminhado pela ETUFOR, expôs a total falta de interpretação ou até mesmo a indiferença em relação ao conteúdo apresentado no requerimento. Digo isso por perceber que denominaram o assunto como “divulgação nos terminais de integração” e, claramente, a intervenção não se referia a isso.

Outro aspecto que ficou nítido no corpo do ofício foi a delimitação do terminal como território de poder e de querer (CERTEAU, 2014) da Prefeitura de Fortaleza. Como o próprio texto apresenta, “o espaço interno dos Terminais de Integração é utilizado para campanhas institucionais da Prefeitura de Fortaleza, bem como dos demais órgãos públicos”. Demonstrando assim, que em primeiro lugar, esse espaço está a serviço dos interesses da instituição e não das pessoas.

Depois da autorização negada pela ETUFOR, cogitamos o Centro Fashion Fortaleza – por também se tratar de um espaço com um contingente significativo de pessoas, principalmente de mulheres. Por ser um espaço destinado ao atacado e varejo de roupas, é possível encontrar tanto mulheres residentes de Fortaleza e municípios adjacentes, quanto mulheres vindas de outros estados com objetivo de adquirir mercadorias com preços bem acessíveis para revenda.

Visitei a administração do Centro Fashion Fortaleza com o intuito de adquirir informações. Foram-me passadas algumas orientações. Encaminhei por e-mail, para

²³ O ofício encontra-se no anexo desse texto.

a equipe de marketing, tudo que me fora solicitado. Nunca obtive resposta. Em razão disso, a ação passou um tempo engavetada, até que surgiu a possibilidade de realizá-la no evento *Las Chicas*.

Figura 13 - Cartaz Las Chicas



Fonte: Acervo Pessoal.

Las Chicas – Noite de apresentações artísticas por mulheres, foi um evento construído de forma independente, que teve o intuito de fortalecer e dar visibilidade aos trabalhos de mulheres artistas da cidade de Fortaleza. Toda a sua programação, assim como sua produção, foi composta apenas por mulheres. Os trabalhos a serem apresentados transitariam nas mais diversas linguagens. Por conta desse evento, reativamos a proposta da intervenção.

Uma semana antes de sua realização fizemos um exercício de experimentação com os objetos que iriam compor a mesa e que, por sua vez, seriam utilizados pelas mulheres participantes. O objetivo foi que, a partir do exercício, pudéssemos experimentar, selecionar e definir alguns objetos, desde aqueles que provocavam uma maior versatilidade de usos, até os que, provavelmente, levariam a uma utilização cotidiana. Seguem as fotos do dia da experimentação.

Figura 16 - Experimentação/Tieta Macau



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 17 - Experimentação/Lidya Ferreira



Fonte: Acervo pessoal.

Cada uma de nós trouxe para o encontro diversos objetos para que pudéssemos experimentá-los. Desta forma, as perguntas (Qual a sua imagem de maternidade? Qual a sua imagem de feminino? Qual a sua imagem de corpo na cidade?) seriam primeiramente investigadas por nós para que depois, pudéssemos lançar para outras mulheres.

Segundo Sogabe (2014, p. 21), “todo artista pode considerar que realiza uma pesquisa no processo de produção de uma obra, pois segue um processo sistemático de experimentos e procedimentos com os materiais e com a linguagem utilizada”. Considerando essa afirmação do autor no contexto do laboratório, a experimentação

dos objetos em nossos corpos era uma forma de investigar quais objetos se encaixavam ou não dentro da nossa proposição, era um momento de escolhas serem feitas.

No momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras. E, assim, dá-se a metamorfose: o movimento criador. [...] A experimentação e a percepção seriam campos de testagem que mostram a natureza investigativa do processo criador (SALLES, 2009, p. 146).

O evento estava programado para o dia 18 de março de 2020, mas infelizmente foi adiado por conta da pandemia do coronavírus (Covid-19). Um dia após a data que seria realizado o evento, o Governador do Estado do Ceará, Camilo Santana, anunciou um decreto para o fechamento do comércio e quaisquer outros espaços que aglomerassem pessoas²⁴. A ação voltou a ser engavetada. Somente no final de abril, voltei a pensar sobre essa intervenção.

Por causa do isolamento social, consequência da pandemia, os encontros presenciais do laboratório foram suspensos, também não foram realizados virtualmente. Sabíamos que naquele momento o foco deveria estar direcionado para outras questões que não o laboratório. Entretanto, eu precisava dar seguimento à pesquisa. Assim, passados alguns meses, reformulei a proposta inicial da intervenção.

A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do progresso no instante em que foi interrompido. [...] Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez (SALLES, 2009, p. 36-37).

Desta forma, a frustração inicial gerou novas descobertas à obra em construção. Dessa vez, o conceito ficou e a materialidade foi transformada. Não teríamos mais a cidade como meio para a realização da ação, mas a casa. O totem fotográfico seria a câmera do celular da própria convidada participante, assim como os objetos a serem usados e as tirinhas seriam a sequência das fotos, virtualmente. O programa performativo foi reformulado para a seguinte descrição:

- As perguntas disparadoras para a criação das fotoperformances foram essas:
 - 1 - Qual a sua imagem de maternidade?

²⁴ Para mais informações, segue o link: <https://www.ceara.gov.br/2020/03/19/governo-do-ceara-determina-novas-medidas-de-enfrentamento-ao-coronavirus/>

2 - Qual sua imagem de feminino?

3 - Qual a sua imagem de corpo na cidade?

Crie/Invente 3 respostas imagéticas com seu corpo para essas perguntas. Para a composição, utilize coisas/objetos que estão dentro da sua casa. Quando finalizar a composição de cada imagem, busque uma parede, de preferência neutra, posicione seu celular em sua direção e tire uma foto de cada imagem criada/inventada, caso esteja dividindo a quarentena com alguém, solicite ajuda para o registro. O recorte da foto e da própria criação/invenção deve estar centralizada da barriga para cima ou como uma foto 3x4. Após finalizar as fotos, por favor, envie para mim enumeradas de acordo com a pergunta.

Expansão do laboratório e as fotoperformances da ação Revela-se/Rebela-se

Todo o processo do laboratório, desde o seu primeiro esboço na minha cabeça até a realização das ações, esteve intrinsecamente relacionado ao conceito de ação cultural proposto por Teixeira Coelho (2008). Havia em mim a pretensão da criação em coletivo, a necessidade pelo trabalho em conjunto, como se nisso houvesse a energia vital para o ato da criação. Cada vez mais se tornou impossível criar sozinha. Hoje, olhando para o projeto poético que venho tecendo com o passar dos anos, percebo que esse fluxo foi ocorrendo de forma natural, intuitivo, espontâneo. Impulsionar outras mulheres a criarem foi se tornando o principal objetivo dos meus trabalhos, dos meus pensamentos sobre ser artista. Passei a me perceber não somente como uma criadora para a contemplação, mas sim uma motivadora para a criação (OITICICA, apud MARQUEZ, 2009, p.71).

Para além da apreciação ou do consumo da arte, eu queria compartilhar com outras mulheres dispositivos, mecanismos, procedimentos que as levassem a produzir arte e que nessa produção, elas pudessem investigar suas questões, suas inquietações pessoais. Esse desejo me era latente justamente por eu compreender que a arte “procura e viabiliza o êxtase, o sair para fora de si, sair do contexto em que se está para ver outra coisa, para ver melhor, para ver além, para enxergar sobre, acima, por cima, para ver por dentro” (COELHO, 2008, p. 28 e 29).

Impulsionar mulheres a criar, no meu entendimento, era possibilitar um espaço onde elas pudessem se expressar, se apossar de si, do seu corpo, do seu

pensamento, da sua compreensão de mundo e, a partir daí, se possível, estabelecer outras realidades. Essa percepção foi se construindo desde o projeto partida, perpassando por outras ações e desaguando no *Revela-se/Rebela-se*.

Essa última ação trouxe consigo um aspecto diferente das demais. A reformulação do programa performativo, que antes se situava no campo da intervenção urbana e em razão da pandemia passou a operar na perspectiva da fotoperformance, fez com que eu não tivesse nenhum domínio do resultado das criações. Digo isso, levando em consideração que cada mulher iria criar suas fotoperformances em casa e somente depois me enviaria as imagens resultantes do processo. Desta forma, afirmo que minha participação de fato ficou apenas em lançar o impulso criativo.

Segundo Coelho (2008, p. 18), “é difícil optar pela ação, deixar que as pessoas inventem seus fins e o modo de chegar até eles. É preciso uma confiança no processo, uma disposição para pagar para ver, que não se tem todos os dias – que não temos todos os dias”. É preciso arriscar-se para ver o que surge do risco.

Para a execução do programa performativo *Revela-se/Rebela-se* foram convidadas 51 mulheres artistas de diferentes estados, como: Rio de Janeiro, São Paulo, Amapá, Ceará, Maranhão, Roraima, Pará e Espírito Santo. O que antes ficava restrito à cidade de Fortaleza/CE, com essa nova configuração ganha uma nova amplitude.

Pelo WhatsApp fui contatando uma por uma, convidando-as para participarem da ação e explicando o programa performativo. Dentre as 51 convidadas, 22 participaram, resultando em 65 fotoperformances. Não era obrigatório enviar as três imagens, a participante poderia mandar somente duas ou até mesmo uma, se assim desejasse. O importante era impulsionar um processo de reflexão e de criação a partir das perguntas. Seguem algumas fotoperformances que foram recebidas.

Figura 18 – Revela-se/Rebela-se (Lidya dos Anjos)



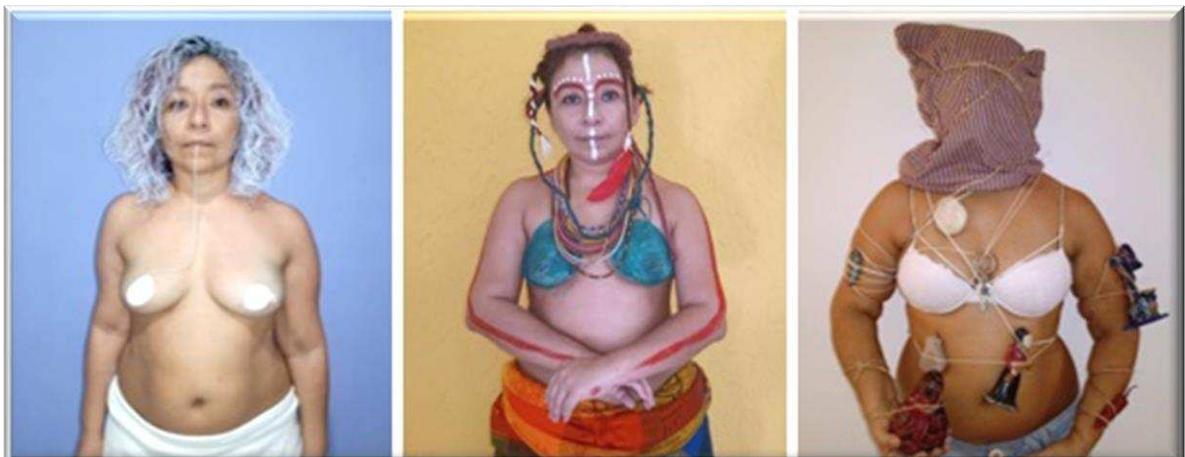
Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 19 - Rebela-se/Revela-se (Gabriela Ribeiro)



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 20 - Revela-se/Rebela-se (Renata Lemes)



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 21 - Revela-se/Rebela-se (Juliana Monteiro)



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 22 - Revela-se/Rebela-se (Débora Ingrid)



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 23 - Revela-se/Rebela-se (Edi Cardoso).



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 24 - Revela-se/Rebela-se (Necylia Monteiro)



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 25 - Revela-se/Rebela-se (Eliara)



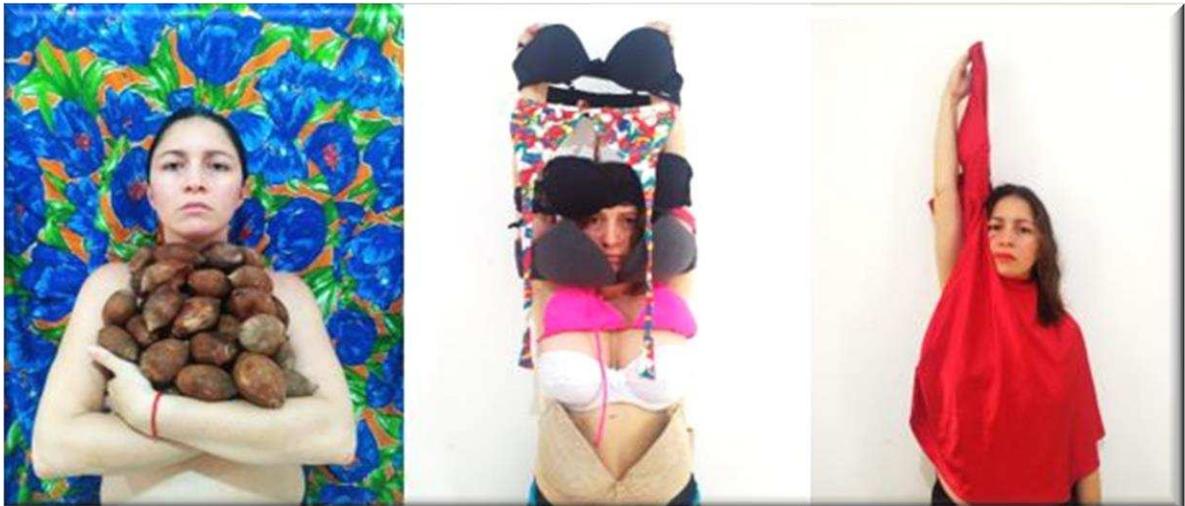
Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 26 - Revela-se/Rebela-se ((Márcia de Aquino)



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 27 - Revela-se/Rebela-se (Mari Brito)



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 28 - Revela-se/Rebela-se (Carol Veras)



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 29 - Revela-se/Rebela-se (Wilka Sales)



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 30 - Revela-se/Rebela-se (Ravena).



Fonte: Acervo Pessoal. Imagem: Feminino e Corpo na cidade.

Figura 31 - Revela-se/Rebela-se (Maíra)



Fonte: Acervo Pessoal. Imagem: Maternidade

Figura 32 - Revela-se/Rebela-se (Juliana Lemos)



Fonte: Acervo Pessoal. Imagem: Feminino e Corpo na cidade.

Diante das imagens apresentadas, pode-se observar que nenhuma das três perguntas foram respondidas da mesma forma. Cada mulher artista trouxe uma resposta diferente frente ao impulso que lhe fora lançado, demonstrando, desta maneira, que a perspectiva imagética a respeito de maternidade, feminino e corpo na cidade se constrói de formas múltiplas e ao mesmo tempo singulares.

Arte é uma forma de conhecimento, portanto, o artista se obriga a interpretar a realidade, tornando-a inteligível. Porém, se ao invés de fazê-lo, apenas a reproduz, não estará conhecendo nem dando a conhecer. E quanto mais “iguais” forem a realidade e a obra, tão desnecessária será esta. O critério de semelhança é a medida da ineficácia (BOAL, 2005, p. 261).

A construção das três imagens, para além do biológico, do estereótipo de gênero e da docilização dos corpos, que reduzem, enquadram e controlam os modos de ser, foi atravessada por memórias, referências, experiências, identidades, narrativas e subjetividades, fatores que tornaram cada imagem única. Sendo assim, acredito que o *Revela-se* acontece, justamente, quando esses aspectos pulsam, reverberam, permitindo transparecer as pluralidades que nos compõem. Ao mesmo tempo, é por meio desse pulsar que o *Rebela-se* surge, configurando-se assim a não aceitação dos sistemas que tentam definir, normatizar nossos modos de sermos mulheres. Como diz Rosa (2018, p.37), “tanto a subversão quanto a conscientização eram, e continuam a ser, fundamentais para a arte e as artistas feministas”, para que se construa outras realidades possíveis.

Segundo Salles (2009, p.45), “a criação é um ato comunicativo”, sendo assim, as artistas ao gerarem suas fotoperformances buscaram se comunicar tanto com o outro como com o tempo. Refiro-me ao tempo por compreender que no processo criativo são estabelecidas relações com passado, presente e futuro. Desta forma, as artistas lançaram para nós suas percepções e compreensões sobre o contexto que as cerca, para que juntos, através do diálogo, possamos encontrar tessituras outras para o futuro.

Após receber todas as fotoperformances e observá-las, questionei-me sobre os processos criativos que permearam suas construções. Queria entender um pouco como cada mulher foi fazendo suas escolhas, quais memórias foram ativadas, o porquê da utilização de determinados objetos. Diante dessa inquietude, contatei algumas das artistas com o intuito de entender como foram criando suas respostas imagéticas frente às três perguntas lançadas.

Uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando. São pensamentos que, às vezes, são registrados em correspondência, anotações e diários. (SALLES, 2009, p.46)

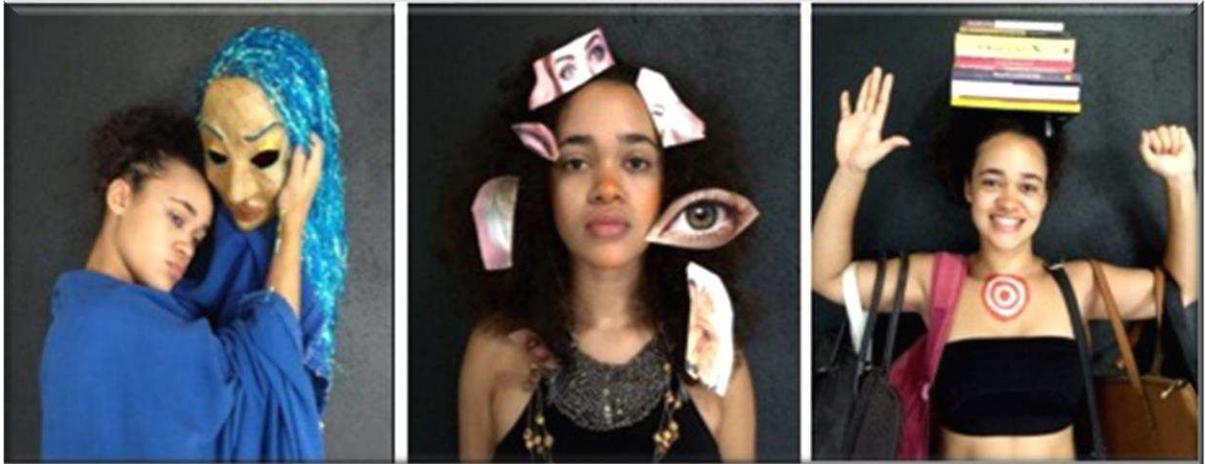
Quando entrei em contato com algumas das artistas foi justamente buscando acessar esses diálogos internos. Sentia a necessidade de conhecer um pouco das conversas que elas travaram consigo. Diante das solicitações feitas, obtive o retorno de seis relatos de criação, onde cada mulher artista apresenta um pouco do seu percurso criativo.

Acredito que o compartilhamento do processo de criação de cada fotoperformance nos permite adentrar uma zona de intimidade. Mergulhamos em um microuniverso sensível onde cada mulher artista revela percepções sobre si mesma e sobre o mundo que a cerca.

Ao ler cada relato, percebo a continuação do gesto criador. Antes expresso somente através da fotoperformance, agora sistematizado por meio da escrita. Sendo assim, o compartilhamento do processo criativo é aqui, também, entendido como obra que por vezes tenta se comunicar de forma direta e objetiva e que por outras vezes, se apresenta de forma mais poética, subjetiva.

A seguir, apresentarei os seis relatos de criação enviado pelas artistas.

Figura 33 - Revela-se/Rebela-se (Carolina Feitosa)



Fonte: Acervo Pessoal.

[Carolina Feitosa]

Ao pensar na palavra maternidade, me veio à mente o mar, as águas. O mar é um colo que abraça e que cura, então fui compondo a imagem a partir dessa minha concepção. Eu no colo das águas.

A palavra feminino me faz pensar em obrigações, padrões que me foram impostos na vida e no pensamento, como se fossem pedaços colados em mim e que na verdade não se encaixam no meu corpo, na minha pele e no meu cabelo. Então a linguagem da colagem acabou surgindo quando estava tentando criar algo.

Para pensar uma imagem que falasse sobre o meu corpo na cidade, comecei a lembrar das coisas que faço na rua, e fui percebendo que são muitas. Costumo sair

de casa com a bolsa pesada, pois o dia vai demandar muito de mim e preciso estar preparada, preparada para ser inteligente, para ser alvo, para me proteger, para atacar... então fui vendo que precisava trazer essa sensação de peso e de multiplicidade na minha composição.

Figura 34 - revela-se/Rebela-se (Camila Pontes)



Fonte: Acervo Pessoal.

[Camila Pontes]

Pensar em transmitir uma ideia através da imagem estática é bem desafiador. Com a linguagem verbal eu consigo criar uma linha que se desenrola em explicações, associações, esclarecimentos etc. Isso faz com que eu crie um discurso com a sensação de que estou sendo mais diversa na minha visão de mundo. Na imagem estática, eu precisei escolher um ponto de vista. Então, optei por trazer uma relação pessoal, mas que ao mesmo tempo eu já tivesse ouvido de outras mulheres a mesma sensação, porque queria também trazer a representação de um coletivo.

Tive medo de criar uma imagem e ela ser lida de forma oposta ao que propus. Além de detalhes que passam despercebidos, existe o leitor, com sua vivência pessoal e que pode agregar diferentes significados aos elementos da cena.

Na construção da imagem de maternidade fui muito influenciada pela convivência com minha irmã e sobrinha e como a ligação entre as duas me emocionava. Apesar de partir do concreto (o ato de amamentar), espero que alguém possa ter enxergado além e ter alcançado a metáfora do "nutrir". Restringi a motivação a maternidades saudáveis, apesar de ter optado por fazer uma maquiagem que mostrasse um cansaço. Nutrir outra pessoa é cansativo também.

Em relação à imagem do feminino, é sempre desafiador para mim pensar esse lugar do que é feminino e do que não é. Sinto uma pressão forte da sociedade (que começou na família e foi para outros grupos sociais) de querer que eu me vestisse, me comportasse como uma "mocinha, menina, mulher". Nunca me senti menos "mocinha ou menina". Confesso que na fase adulta algumas questões começaram a vir à tona em relação a isso. Parece que a pressão começou a fazer efeito e deixar marcas de traumas e conflitos. Tento manter uma essência e ao mesmo tempo ir ajustando as questões que têm surgido. Mas, ainda vejo esse processo cultural como agressivo e opressor. Todas essas questões foram motivadoras para a imagem: uma mulher no espelho reproduzindo um comportamento de transformação/adequação da própria imagem, mais a frase "em que espelho ficou perdida a minha face", de Cecília Meireles, como ponto de conflito. Quantas de nós gostaria de gastar menos energia, dinheiro, tempo com a "criação" ideal da imagem feminina? Quantas de nós reflete sobre essas pressões? Quantas de nós refletiram e não conseguiram parar com esses comportamentos por preferir a adequação ao que é mais bem aceito?

No que se refere ao corpo feminino na cidade, escolhi o lado profissional para composição da imagem, representando o desgaste que passamos com dúvidas, agressões, ironias em relação à nossa capacidade profissional. O dedo, além de representar a agressividade, também representa de onde vem a violência - do gênero masculino.

Figura 35 - Revela-se/Rebela-se (Camila Doudement)



Fonte: Acervo Pessoal

[Camilla Doudement]

A criação das imagens mostra o olhar que eu tenho sobre o corpo feminino desse século, um corpo que sempre carrega algo, que nunca é só o corpo. Pensei sobre as funções que são atribuídas às mulheres, pois mesmo que tenhamos avançado em termos legais até aqui, o corpo ainda permanece representado dentro de uma estrutura que cobra, que impõe, que julga. Para construir cada fotoperformance, as reflexões partiram de vivências minhas enquanto mulher cis feminista e das memórias antes de me entender enquanto feminista.

Na fotoperformance da maternidade o corpo se posiciona a partir do olhar do outro, alguém a olha, alguém a julga, é assim que eu percebo a maternidade. As memórias partem tanto de falas da minha mãe sobre sua época de gestante, como de opiniões e interferências das pessoas sobre as formas de cuidar. Outra memória de maternidade que serviu para construção dessa fotoperformance foi a experiência de uma amiga mãe que sempre que ia amamentar era observada com olhares negativos.

A fotoperformance feminino traduz o corpo como lugar de funções acumuladas. Parti desse ponto por considerar que à medida que ocupamos espaços fora do âmbito privado, nossas responsabilidades têm aumentado, assim como as cobranças. Nossas funções em relação ao âmbito domiciliar não foram reduzidas. Há um desequilíbrio entre as cobranças recaídas sobre mulheres e homens. Esses, por sua vez, permanecem em zonas de conforto.

Por fim, a imagem do corpo na cidade é o grito de uma mulher que já se entende feminista dentro de uma estrutura machista e que enxerga o espaço público enquanto espaço de disputa.

Figura 36 - Revela-se/Rebela-se (Dayana Soares A. Paes).



Fonte: Acervo Pessoal.
[Dayana Soares]

Meu processo criativo tem como ponto de partida o lugar onde vivo, Roraima. O contato com os povos indígenas faz com que permeie, diariamente, comportamentos e modos de pensar advindos destas culturas. Assim, o material que utilizo quase sempre tem a ver com elementos da natureza ou artefatos criados pelos indígenas.

Nasci e me criei no Norte do Brasil. Os elementos tradicionais indígenas criados a partir de matérias primas como palha, sementes, bem como a própria cultura indígena, está em minhas entranhas. Então, as imagens foram pensadas de forma a mostrar essa vivência que hora está embebida de elementos da natureza e hora está com o pé na vida “moderna”.

Dentre tantos afazeres, quando precisa cuidar de outro ser, tão dependente da mãe, a tipoia é uma grande aliada, onde a mãe sustenta o filho colado ao corpo, mesmo que já não esteja mais na barriga. Esse elemento representa a conexão que permite o calor e afeto entre mãe e filho. Ele está presente no cotidiano das mães indígenas de algumas etnias de Roraima. No entrelace entre a vida na comunidade e vida na cidade, além da tipoia, a mãe também carrega seu jamaxim, que vai enchendo de novas vivências, novos objetos, novas funções. É isso que quero passar nesta fotoperformance, uma mãe que, mesmo diante de novos desafios, sustenta e fortalece seu vínculo afetivo com sua cria baseado em seus conhecimentos ancestrais. Para onde vai, leva o filho, leva sua cultura.

Na fotoperformance feminino, a natureza está no topo, na cabeça, o verde da mata que brota da terra e traz todo nosso sustento. O corpo à mostra com adereços

indígenas aponta para nossa ancestralidade honrando que todos os saberes reunidos fizeram avançar estudos, medicinas, forma de manipulação da terra, relação com os elementos da natureza, dos quais são a base para tudo o que existe. O feminino que tento realçar aqui consta no próprio termo das palavras natureza, força, luz, apresentado simbolicamente com um foco de luz no estômago, centro de nosso corpo. A tampa da panela, ao contrário do que possa parecer sob os aspectos culinários, traz um toque de prazer e pode se debruçar em reflexões que envolvem a sexualidade do tipo “nem toda panela precisa de uma tampa para ser completa” ou vice-e-versa, ao passo que o cupuaçu, repousado no outro seio, sugere outro tipo de prazer, o alimentar o próximo.

A fotoperformance corpo na cidade revela parte da vivência de uma nortista que não abre mão dos sabores da terra bem como de usufruir de elementos de outras culturas que possam agregar tanto nos trabalhos diários como em momentos de lazer. O peixe regional, matrinxã, sofre um contraponto com um vinho que advém de outra origem. O peixe é o que mais se consome desde tempos longínquos e continua sendo o prato preferido seja, assado, frito, moqueado ou cozido. Enquanto um abanador de fogo típico da etnia do Estado de Roraima, Wapixana, pode exercer a função de manter a chama acesa, um fone “moderninho” aquece os ouvidos com músicas de diversos países. Esse corpo transita na cidade com diversos mundos dentro de si.

Figura 37 - Revela-se/Rebela-se (Bruna Pessoa)



Fonte: Acervo Pessoal.

[Bruna Pessoa]

Todas as imagens foram realizadas no período da pandemia, em 2020. Essa era uma época de isolamento social, lockdown. Na época, eu me colocava para experimentar mais recursos de câmera de celular, app de fotos etc. As possibilidades artísticas do uso do vídeo/foto já me encantavam. O que experimentei nessa série foi a “dupla exposição” um recurso existente em um aplicativo de edição de fotos que tenho chamado “snapseed”.

Na fotografia sobre maternidade, eu coloco sobre um retrato meu uma camada de outro retrato composto de várias 2x4 de mulheres da minha família, alguma até desconheço, mas imaginava que todas, naquele ponto da vida, já tinha sido ou tentado ser mãe, já que sabendo do contexto familiar que me sonda esse é o “destino” de quase todas as mulheres da minha família.

Já na imagem do feminino, me detive na minha própria imagem no que de selvageria e leveza que tinha sobre a palavra. A ideia é meio que apresentar um duplo que encara e não encara que está ali e ao mesmo tempo não está. Como disse essa produção foi realizada dentro do período de lockdown, a pessoa com quem eu mais convivia era eu mesma e isso influenciou diretamente na produção dessa foto

Quando não se tinha cidade pra ir, pra sair, se divertir ou viver, criamos uma em casa, uma dentro de nós e por mais que estivéssemos destruídas as cidades continuavam lá dentro de nós, por mais que fossem só as ruínas das mesmas. Para a imagem de corpo na cidade eu deixei à mostra as ruínas de dentro de mim, uma vez que já não passeava pelas ruínas da minha própria cidade.

Figura 38 - Revela-se/Rebela-se (Larissa Ferreira)



Fonte: Acervo Pessoal.

[Larissa Ferreira]

Prólogo de Uma mulher preta Artista em pandemia, antes do convite!

Meu processo começa aqui:

Caos.

Minha respiração está ofegante. Lembrar não está sendo um bom exercício. Ok. Esse é o tempo da memória.

ATENÇÃO. ATENÇÃO.

É chegada uma nova era. O jogo dos séculos. Um novo ser habita esta terra.

Regras do jogo!

2005 - Você voltará as lembranças da sua infância. Tá preparada para reencontrar o monstro?

2010 - Corpo memória. Um corpo que pulsa é um corpo que dança. Renove-se através do movimento.

2015 - Aproveite o agora. O tempo corre.

2016 - Insegurança e medo. Se bobear eles te devoram.

2018. Ou você se ama ou você se mata.

2020. Seu maior objetivo é continuar viva.

Eu não posso parar de escrever. Não posso.

Mamãe.

Vovó.

Faz quanto tempo que não vejo meu pai?

É TERMINANTEMENTE PROIBIDO SAIR DE CASA.
 SEM RECURSOS.
 SEM OPÇÕES.
 NÃO HÁ VAGAS.
 UM NOVO ADEREÇO.
 UMA NOVA FORMA DE RESPIRAR.
 AS BOCAS FORAM TAPADAS.

67, 68, 69, 70. 70%.

70% DOS PULMÕES COMPROMETIDOS

70% de leitos ocupados.

Tempo? Por favor, não faça isso comigo. Eu sei, eu sei. Eu pedi tanto para descansar, tanto para ter tempo. Ficar em casa...

Eis que lembro que sou Artista

Eis que surge um trabalho de fotorperformance conectado ao feminino... lembro que sou MULHER e em algum lugar ainda me resta uma potência criativa!

M A T E R N I D A D E

Lembrei da minha mãe, sujeita a sustentar uma gravidez sozinha. Meu pai duvidava de sua paternidade!

M A T E R N I D A D E

Muitas vezes obrigada, dolorida, maltratada, desrespeitada!

Nossos corpos são violados pelo sistema, pelos genéricos: mulheres entupidas de pílulas que, emergentemente, te fazem acreditar em uma cura para a dor.

Que dor?

Um corpo sobre um pano vermelho. Vermelho de sangue, onde brota a força do ventre que gera a vida e que também tem o direito de decidir sobre não gerar!

Abortos genéricos!

Onde nossos corpos são controlados a todo instante, nos tirando o poder de decisão do que fazer com ele.

Queremos a M A T E R N I D A D E?

MATERNO.

MULHER.

CORPO.

MÃE.

DECISÃO.

RAÍZES ANCESTRAIS.

A proposta da imagem de maternidade foi de causar reflexões sobre as diversas camadas que envolvem a maternidade. A não romantização! Me peguei refletindo nas diversas histórias difíceis sobre maternidade ao longo da vida. A falta de assistência básica de saúde as mulheres, a não legalização do aborto, a mulher no período puerpério, a mulher que ao dar à luz tem sua vida controlada pelos afazeres domésticos, pelos seus cônjuges, pela sociedade. Tudo bem, quando se é uma escolha. Precisa se pensar sobre quando não é!

F E M I N I N O

Um corpo preto. Ser pensante e revolucionário regido pelas forças dos orixás! ORI que carrega proteção. Mulher indígena resistindo ao extermínio e cultura do seu povo. Vermelho que saúda nossas ancestrais para que aqui estivéssemos e assim pudéssemos continuar a lutar! Na imagem de feminino há muito mais finais do que possa se discorrer sobre essas linhas. Tal imagem é sobre quem SOU!

C O R P O N A C I D A D E

Corpos são vitrines? Observadas, julgadas, fadadas a serem “isso” e “aquilo”. A indústria da “beleza” quer te modificar a todo instante: harmonização facial, botox, sobrancelhas desenhadas e bem tingidas, corta daqui, tira dali.

MAGRAS!

CORPOS MAGROS E PERFEITOS!

BOCAS CARNUDAS - de chacota e ridicularização, hoje são “tendência” para os brancos e símbolo do “ser sexy”.

Meu corpo sempre foi um depósito de rótulos. Meu corpo sempre foi julgado.

Quanto vale o teu corpo na cidade?

Quanto vale o seu corpo vitrine?

Chegar até aqui e observar todo o caminho percorrido me faz ver o quanto *Revela-se/Rebela-se* foi uma ação desafiadora e ao mesmo tempo transformadora. Não nos permitindo, em nenhum momento, ficar em zonas de conforto, muito pelo contrário, desde o descobrimento da sua materialidade até o compartilhamento dos processos das fotoperformances, se mostrou como uma ação inquietante, reflexiva, propositora, inventiva.

Hoje, olhando o percurso vivido, vejo com clareza todas as adversidades que se fizeram presentes, mas que não foram suficientes para que desistíssemos daquilo que nos propúnhamos fazer. Na realidade, o que fizemos foi acolher esses contratemplos e traçar outras rotas. Mesmo com a pandemia, sem dúvida o maior desafio que tivemos, ainda assim reformulei o programa performativo e segui em frente.

Confesso que lançar um programa performativo de fotoperformance em meio a uma pandemia me deixou por diversas vezes em estado de aflição. Tinha dúvidas se alguma mulher artista aceitaria experienciar um processo em arte em meio ao caos que estávamos vivendo. Para minha surpresa, os resultados foram mais que positivos. Acho que isso se deve à capacidade que a arte tem de nos permitir respirar, de nos permitir ser livres mesmo quando estamos presos.

Percebo ganhos imensuráveis com a modificação da proposta, um deles se refere aos objetos. O que antes ficaria restrito aos objetos selecionados por mim, Tieta Macau e Juliana Rizzo, com o novo formato foi possível explorar uma gama de objetos contidos no interior da casa de cada mulher artista, trazendo assim, uma diversidade imagética.

Outro ganho relaciona-se à questão do tempo. Na proposição que antecede a pandemia, cada mulher teria pouquíssimo tempo para elaborar suas respostas imagéticas, com a reformulação do programa performativo, as participantes convidadas dispunham de um tempo significativo de maturação para a construção de cada fotoperformance.

Revela-se/Rebela-se trouxe consigo a expansão do Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana. Agora, não éramos somente três, mas várias, de diversas partes do Brasil, juntando-se na construção de outras imagens de maternidade, de feminino e de corpo na cidade, gerando imagens que nos representem.

3.3 Procedimentos metodológicos para a criação

Ao longo de um processo de criação muitos saberes vão se manifestando no decorrer da construção de uma obra de arte. Esses saberes emergem à medida que o artista vai se debruçando em materializar o seu desejo de pôr obras no mundo. Entretanto, por vezes, tais compreensões não são explicitadas ficando envoltas nas complexidades que cercam o processo criativo.

É importante que cada vez mais, nós artistas, nos dediquemos a investigar e sistematizar traços dos nossos percursos criativos, a fim de que os saberes advindos de tais processos possam ser compartilhados e assimilados, contribuindo assim, na produção de conhecimento em artes. Ao desenvolvermos esses momentos de partilha, estaremos tanto fortificando a prática artística enquanto ciência, como estaremos formulando novos entendimentos sobre o gesto criador.

Como afirma Salles (2008, p.13), “cabe àqueles que se interessam pela criação artística entender os procedimentos que tornaram essa construção possível”. Nesse sentido, tendo em vista a importância da investigação e do compartilhamento de processos, explanarei ao longo desse tópico três procedimentos metodológicos vivenciados no Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana que viabilizaram a criação da intervenção urbana *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* e da ação de fotoperformance *Revela-se/Rebela-se*, são esses: mapeamento, programa performativo e estado coringa.

Mapeamento

Michel de Certeau, em seu livro *A Invenção do Cotidiano: arte do fazer* (2014), investigando as práticas culturais cotidianas a partir de uma visão que coloca em primeiro plano os modos como os sujeitos comuns se apropriam, individualizam e reinventam a cultura de massa, afirma que existem dois tipos de operações: as estratégicas e as táticas. A primeira, ele define como “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado” (CERTEAU, 2014, p. 93). Ou seja, as estratégias podem ser compreendidas como procedimentos estabelecidos e realizados por sujeitos de poder

e querer dentro de um território delimitado: é nesse espaço onde serão geridas suas relações com uma exterioridade.

Já as operações do tipo tática se definem como sendo:

[...] a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. [...] A tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia Von Bullow, e no espaço por ele controlado. [...] Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas (CERTEAU, 2014, p. 94-95).

Desta forma, fica compreendido que a ausência da delimitação de um território que lhe pertença faz com que a ação tática se operacionalize dentro do lugar do outro, dentro do espaço que está inserida, mas que não lhe pertence. Esse tipo de ação investiga e se utiliza daquilo que lhe é imposto, seja o tempo ou o espaço, portanto, não produz nada novo, apenas joga, manipula e altera. Desobedece às leis do lugar, gerando uma desordem, um certo caos (CERTEAU, 2014), conseqüentemente, pode-se dizer que as ações que se desenvolvem a partir de tais mecanismos são ações subversivas.

Levando em consideração essa diferenciação entre estratégia e tática proposta por Certeau (2014) e buscando assimilá-la à realidade que se inscreve nesta pesquisa, acredito que a intervenção urbana, com seus processos e procedimentos transgressivos opera a partir de movimentos táticos, justamente por emergir e se operacionalizar em um espaço que não lhe é próprio, no caso a cidade.

Nesse palco de disputas e, também, de pauta de lutas, tal prática, com seus processos e procedimentos táticos, promove golpes sobre o controle exercido em determinado território e consegue suspender o fluxo ordenado do cotidiano e, assim, proporcionar experiências estéticas e políticas de caráter formativo e discursivo, tanto para os/as artistas que as realizam, quanto para os/as transeuntes, fazendo com que a cidade seja uma plataforma de criação e fruição. Nesse sentido, um dos procedimentos que joga com o domínio desse espaço é o mapeamento.

O mapeamento para a intervenção urbana é um procedimento tático de mapear a cidade acima do mapeamento da biopolítica, ou seja, é um processo de encontrar espaços urbanos onde os sistemas de controle e de vigilância sobre os indivíduos encontram-se dispersos ou até mesmo ausentes. Seria “o desafio de encontrar no

mapa, espaços não alcançados pelos olhares panópticos, exercitando táticas para transformar o ato de fabricação de identidades em espaços de reinvenção de subjetividade (ANDRÉ, 2011, p.104).

Para mapear taticamente é necessário adentrar o espaço urbano com um olhar e um tempo extracotidiano. Um olhar e um tempo que fuja daquele a que somos submetidos diariamente. É preciso gerar um caminhar menos acelerado, que para e se demora, um olhar disperso e ao mesmo tempo focado, um corpo mais poroso, suscetível a atravessamentos. Portanto, o estado de mapear é a possibilidade do encontro com o lugar de experiência.

Experenciamos as diferentes cidades da cidade enquanto nos deslocamos: a cidade da velocidade, a cidade vista a pé, a cidade vista da janela do ônibus, a cidade espetáculo, a cidade favela, a cidade bairro. Andar pela cidade, atitude subjetiva e singular, abre um canal incrível de possibilidades de infinitas transgressões. Através do ato de caminhar atualizamos e reinventamos o espaço urbano em nosso cotidiano. Como um pequeno ato revolucionário que corrompe, na prática, uma certa ordem instituída. Para muitas pessoas, a experiência nas cidades se dá apenas a partir de seus automóveis. A paranoia da segurança incutiu em nós o medo do desconhecido, o medo da rua, e nos afastou da esfera pública. Andar pela cidade se tornou um ato radical, na medida em que nos colocamos em contato com seu corpo físico e urbano: em movimentos lentos, durante a caminhada, sem rapidez (aceleração) ou orientação, e tão somente pela presença física. A cidade deixa de ser o lugar de trânsito e passa a ser o lugar da experiência (CAMPBELL, 2015, P.27).

Nós, artistas intervencionistas, mapeamos porque sabemos que nossas ações são disruptivas, ou seja, são “capazes de provocar estranhamento ou até mesmo causar uma interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade” (ARAÚJO; ALICE, 2013, p.13), fugindo daquilo que é normalmente instituído. Mapeamos porque atuamos em um território que não nos é próprio, jogamos com a lei do outro e não queremos ser apreendidos, tampouco que nossas ações não aconteçam. Mapear é um ato de guerrilha.

No Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana o ato de mapear foi fundamental para entendermos a viabilidade ou não dos lugares elencados. A partir das observações realizadas em cada lugar, definíamos se a ação seria executada ali ou se partiríamos em busca de um outro lugar que correspondesse às necessidades que nosso processo criativo demandava. Desta forma, ao passo que mapeávamos, fomos descobrindo e sentindo partes de uma Fortaleza que ainda não conhecíamos.

Programa Performativo

Outro procedimento metodológico utilizado no Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana foi o programa performativo. De acordo com Fabião (2013, p.4), podemos compreendê-lo como “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio”.

No contexto do laboratório a elaboração dos programas performativos foram essenciais para o encaminhamento dos processos criativos vivenciados. Sem as formulações de tais programas certamente não conseguiríamos dar prosseguimento ao que nos propúnhamos a fazer, justamente, por ser o programa performativo um “ativador de experiências” (FABIÃO, 2008, p. 237).

O conceito de experiência a partir de Larrosa (2017, p.18) está intrinsecamente relacionado àquilo que nos passa, que nos acontece, que nos toca. Portanto, compreender o programa performativo como um impulsionador de experiências, significa entendê-lo como um possibilitador de acontecimentos que nos gera atravessamentos, que nos cria marcas, que nos transforma. Diante disso, podemos dizer que tanto aquele que executa o programa, no caso x performer, como aquele que presencia sua execução, no caso x espectadorx, estão suscetíveis a serem afetados por tal acontecimento.

Para que a prática do programa possa fluir é imprescindível que o enunciado da ação seja conciso e claro para que não haja dúvidas sobre aquilo que será realizado. Digo isso, pois esses dois aspectos foram intensamente considerados por mim, Tieta Macau e Juliana Rizzo à medida que íamos elaborando o programa da intervenção urbana *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* e da ação *Revela-se/Rebela-se*. Ter total domínio e clareza daquilo que realizaríamos era fundamental para nós.

A precisão e a clareza do programa performativo se tornaram ainda mais importantes quando a ação *Revela-se/Rebela-se* foi reformulada em razão da pandemia de covid-19. Nessa nova configuração, precisávamos que o programa estabelecesse uma comunicação direta e precisa com as mulheres que o realizariam, não abrindo espaços para dúvidas, pois não estaríamos juntos delas no momento da execução.

Hoje ao analisar os dois programas desenvolvidos, percebo que intuitivamente partimos de uma mesma perspectiva que era considerar as materialidades que nos cercam. De forma espontânea, eu, Tieta Macau e Juliana Rizzo passamos a explorar objetos que estavam presentes no nosso cotidiano. Nesse sentido, não buscamos inventar qualquer parafernália para compor os nossos processos criativos, muito pelo contrário, apenas deslocamos objetos por nós utilizados diariamente para fazerem parte das criações do laboratório.

Percebo que esse mesmo modo de operar lançamos para as mulheres artistas quando propomos que elas, por sua vez, criassem fotoperformances com objetos presentes no interior de suas residências. Inconscientemente, através do programa, estávamos convidando-as a fazer o mesmo processo investigativo que tínhamos feito, ou seja, lançar um olhar outro para as materialidades que cotidianamente nos cercam e ressignificá-las.

Além do programa performativo ser um impulsionador de experiências, compreendo-o como um desnormalizador. Digo isso considerando que o pensamento que circunda a elaboração de uma performance nunca é uma proposição de encaixe na realidade que vivemos, muito pelo contrário, as ideias que permeiam as ações performáticas são sempre disruptivas, subversivas, transgressoras do meio no qual estamos imersos.

Esta é a potência da performance: desabituar, desmecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2008, p.5)

Nesse sentido, todas as vezes que nos sentamos para desenvolver os programas performativos foi buscando encontrar caminhos que gerassem dissonâncias na cidade, nos outros e principalmente, nas mulheres. Queríamos possibilitar-lhes, ainda que efemeramente, a construção de outras realidades.

Estado Coringa

No contexto do laboratório, a palavra artista sempre veio acompanhada por outras palavras. Éramos sempre artistas e mais alguma outra coisa. Desta forma, dependendo de dada situação, podíamos ser artistas-propositoras, artistas-

intervencionistas, artistas-produtoras etc. Desempenhávamos o papel de artista, ou seja, aquele que inventa obra de artes, mais alguma outra função.

Às vezes essas duplas substantivações passavam por acréscimos, criando-se, assim, uma expressão com três substantivos ou mais, como: artista-propositora-intervencionista ou artista-propositora-produtora, ou artista-agente cultural-intervencionista-produtora. Quem determinava esses arranjos era o próprio processo de criação.

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc”. (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.) (BASBAUM, 2013, p. 167).

A cada processo de criação do laboratório, o substantivo podia se modificar ou não, podia se acumular ou não. Isso dependia da própria demanda do processo que estava se instaurando. Desta forma, não havia entre nós uma função fixa, ninguém era unicamente responsável por determinada tarefa, todas ficávamos no que eu nomeei de *estado coringa*.

Na perspectiva de Basbaum (2013, p. 215), “a figura do artista, a imagem do artista, o tipo de artista está sendo produzido no momento mesmo de produção da obra”. Ele diz que não é x artista que vai escolher a forma de atuar, mas o campo vai exigir delx uma determinada atuação. Desta forma, x artista contemporâneo está em constante estado de deslocamento, de reinvenção de si, pois os processos de criação na contemporaneidade o obrigam a essa mutabilidade.

Nesse sentido, o *estado coringa*, a partir da experiência do laboratório, foi assimilado nessa compreensão de inconstância e fluidez que atinge xs artistas contemporâneos. Definiu-se com a possibilidade de intercambiar nas mais variadas funções dentro de um processo de criação e não ficar restrito a uma única frente de atuação. A acumulação de funções, para além do ser artista-artista, nos proporcionou um entendimento mais complexo e mais aprofundado sobre aquilo que estávamos fazendo. Obviamente, isso nos demandava mais trabalho, em contraponto, vivenciávamos juntas todas as fases dos processos de criação.

O *estado coringa*, em partes, assemelha-se ao Sistema Coringa vivenciado pelo Teatro Arena de São Paulo. Esse sistema se constitui por quatro técnicas, sendo que o conceito de duas, estão mais próximas ao que fora experienciado no laboratório

através do *estado coringa*, são esses: a desvinculação ator-personagem e a “interpretação coletiva”.

No contexto do Arena, a desvinculação do ator-personagem se deu como um rompimento da fase realista, anteriormente vivida pelo grupo, onde cada ator se dedicava exclusivamente a um personagem, aprofundando-se nas suas questões psicológicas. Nessa nova fase, o que se apresentou em jogo foi a possibilidade de cada personagem ser interpretado por vários atores, a partir de uma decodificação de ações e reações. “Em Zumbi, cada ator foi obrigado a interpretar a totalidade da peça e não apenas um dos participantes dos conflitos expostos” (BOAL, 2005, p. 259).

O que se assemelha a esse modo de operar do grupo em relação à vivência do laboratório é justamente a não limitação a um papel/uma função. Todos passam a fazer parte do processo de forma mais integral, criando uma visão mais complexa e completa sobre a criação e sua obra. Esse outro modo de fazer induziu a segunda técnica do Arena: “interpretação coletiva”.

Como os atores transitavam na representação de todos os personagens e não ficavam mais restritos a um, passaram a ter uma compreensão mais ampla e aprofundada sobre as narrativas apresentadas. O que levou a um alinhamento de discurso e de perspectiva coletiva. Todo o trabalho passou a ser direcionado sob a ótica daquilo que o grupo queria falar e não mais sob os pontos de vistas fragmentados advindos de cada personagem.

Fazendo-os com que todos os atores representassem todos os personagens, conseguia-se o segundo objetivo técnico dessa primeira experiência: todos os atores agrupavam-se em uma única perspectiva de narradores. O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos: “Nós somos o Teatro de Arena” e “nós, todos, juntos, vamos contar uma história, naquilo que semelhantemente pensamos sobre ela”. Conseguiu-se assim um nível de “interpretação coletiva” (BOAL, 2005, p.259).

No contexto do laboratório essa “interpretação coletiva” foi imprescindível, essencial, já que estávamos tratando de questões que nos perpassavam, que atravessavam outras mulheres e que por vezes adentravam um campo íntimo, trazendo à tona memórias doloridas. Alinhar o discurso e buscar uma voz uníssona em cada temática abordada, em cada elaboração de programa performativo, em cada processo criativo nos foi fundamental. Tínhamos um comprometimento com a escuta, assim como com a diferença.

Ao mesmo tempo que consigo perceber traços que se assemelham entre o Sistema Coringa e o *estado coringa*, tenho clareza de que um abismo os separa. Diferente daquele utilizado pelo Arena, o *estado coringa* não esteve atrelado a uma busca de um fazer diferente, de um outro modo de operar, de um novo caminho metodológico. O *estado coringa* existiu para mim, Tieta e Juliana a partir de uma precariedade, de uma necessidade. Intercambiávamos entre todas as funções, porque somente dessa forma conseguiríamos realizar as ações. Não havia outra possibilidade, não havia quem desenvolvesse as outras funções demandadas pelo próprio processo. Ou nos colocávamos para fazer o que precisasse ser feito, ou não avançávamos nos processos criativos e nas obras.

Ser somente artista-artista está longe da realidade de muitos de nós artistas. Para sobrevivermos fazendo arte, temos que nos dispor a viver em um eterno *estado coringa*. Ou aprendemos a fazer o que é necessário ser feito para a construção de uma obra ou estagnamos no processo de criação e a partir daí nada acontece.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fiz essa pesquisa porque há em minha garganta um nó que surgiu desde quando passei a me entender mulher dentro da realidade que vivemos. Esse nó que passou a residir meu corpo, não me permite ficar quieta, não me deixa engolir facilmente as coisas. Portanto, foi por não digerir o que cotidianamente a sociedade diz e dita para nós mulheres que decidi fazer esse trabalho.

Tudo o que foi explanado até aqui é um minúsculo pedaço de uma grande luta que vem resistindo há séculos. Escrever esse texto acadêmico sobre arte e sobre mulheres só foi possível porque inúmeras mulheres anteriores a mim transformaram tanto o lugar das mulheres nas artes, como na própria academia, fazendo com que nossas experiências e nossas vozes de alguma forma habitem esses lugares.

Como essa luta não cessa, me ponho à disposição dela fazendo arte, tentando descobrir e transformar o mundo para as mulheres. E no decorrer dessa longa caminhada vou compartilhando os saberes que vou adquirindo, para que o nosso arsenal estético, político e social se fortifique. Sendo assim, todo trabalho artístico que faço gira em torno da tentativa de se construir outras realidades, porque essa que vivemos, ou melhor dizendo, sobrevivemos, é insuportável.

Pretendi com essa pesquisa investigar esteticamente os modos de sermos mulheres na cidade, tendo a clareza de que esse território não nos é próprio (Certeau, 2014), de que não foi pensado por e para nós. Para tanto, criei com Tieta Macau e Juliana Rizzo o Laboratório Feminino de Práticas de Intervenção Urbana, onde passamos a gerar processos e procedimentos de criação que tinham como foco questões relacionadas a nós mulheres, foram esses: a intervenção urbana *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* e a ação de fotorperformance *Revela-se/Rebela-se*.

Hoje ao observar o percurso traçado, percebo que o objetivo do laboratório em nenhum momento foi de dar respostas limitadoras, muito pelo contrário, o que fizemos foi impulsionar e possibilitar espaços para que as mais diversas mulheres pudessem expressar as suas formas de existir, tensionando assim, os discursos e as práticas que buscam homogeneizar nossos modos de ser.

Tanto a intervenção urbana *Mulher, seja nossa convidada! É grátis!* como a ação de fotoperformance *Revela-se/Rebela-se* oriundas do laboratório, surgiram como espaços possibilitadores de experiência e expressão feminina. Ainda que cada uma possua um contexto próprio, o objetivo principal em ambas foi de promover um espaço onde as mulheres pudessem transparecer aquilo que são, aquilo que as compõem.

Mulher, seja nossa convidada! É grátis! foi uma ação que nos mostrou o quanto ainda é imprescindível o encontro entre nós mulheres, o quanto ainda temos o que aprender umas com as outras, o quanto a troca ainda nos fortifica. A conclusão que chegamos ao final de tal ação foi de que ainda precisamos pensar, elaborar e construir uma cidade que nos acolha, que nos olhe, que escute nossas demandas e que no meio desse processo caótico, nós mulheres, possamos servir, ainda que momentaneamente, de porto seguro umas para as outras.

Já a ação *Revela-se/Rebela-se* nos permitiu ver o quanto nós mulheres somos singulares e plurais ao mesmo tempo, o quanto somos tecidas de formas distintas. A partir das perguntas norteadoras, cada mulher artista investigou a si, trazendo à tona memórias, marcas, percepções de si, do outro e do mundo. Essa ação me ensinou a fluir no processo de criação, não tentando dominá-lo.

Confesso que essa pesquisa-criação a todo momento se fez para mim como um grande desafio. Criar e escrever ao longo de um mesmo processo, por vezes foi angustiante. Outros receios também me afligiram, como a possibilidade de que nada surgisse do laboratório ou mesmo não conseguir desenvolver a ação *Revela-se/Rebele-se* em razão da pandemia do Coronavírus.

Tenho essa pesquisa como uma experiência muito significativa e transformadora para mim, principalmente no que se refere à busca por entender os processos e procedimentos de criação que vão surgindo à medida que o gesto criador vai se desenhando. Em relação a esse assunto, pretendo continuar investigando e aprofundando os estudos que abordam os saberes oriundos das práticas artísticas.

Concluo essa pesquisa acreditando que nós mulheres, com nossos atos cotidianos de resistência, assim como a intervenção urbana, com seus processos e procedimentos transgressivos, operamos a partir de movimentos táticos. Essa crença

me vem por eu saber que nenhum desses dois, nem as mulheres e nem a intervenção urbana, possuem território próprio, tampouco fazem parte de um projeto globalizante. O que criam são brechas, fissuras em uma ordem. Aproveitam as ocasiões para emergirem e com a mesma habilidade se diluem, voltando a incidirem em outro lugar, em outro tempo. Abrimos pequenas rachaduras, desestabilizamos territórios. Cada vez mais novas frestas surgem dando possibilidade e espaços para o surgimento de mais outras e mais outras e assim por diante. Como afirma Certeau (2014, p. 95), “a tática é a arte do fraco sobre o forte”.

REFERÊNCIAS

ACTIONAID. **A cidade é de quem?** Um estudo sobre segurança urbana das mulheres envolvendo 10 países. Joanesburgo: S.I, 2017. Relatório. Disponível em: https://actionaid.org.br/wp-content/files_mf/1512135627DeQuemeaCidadeLow.pdf Acesso em: 6 set. 2021.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2019.

ALICE, Tania. **Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas**: a performance como @evolução dos afetos. Palco Giratório: Circuito nacional/Sesc Departamento nacional. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013.

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Teatro pós-dramático na escola** (inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula). São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ARAÚJO, Antônio; ALICE, Tania. **A ação disruptiva no espaço urbano**: um treinamento ativista. BEIGUI, Alex; MENDONÇA, Maria Beatriz; BRAGA, Bya (Org.). Treinamento e modos de existência. Natal: ED UFRN, 2013.

BARJA, Wagner. Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. **Revista Ibero-americana de Ciência da Informação** (RICI), v. 1, n. 1, p. 213-218, 2008.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BRASIL. **Código Penal Brasileiro**. Rio de Janeiro, 1940. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 15 set. 2021

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOGADO, Maria. **Rua**. In: Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade. Editora Companhia das Letras, 2018.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 21, n. 2, p. 337-349, 2009.

BUTLER, Judith. Vida Precária. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n. 1, p. 13-33, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CAETANO, Patrícia. **A dimensão performática do soma**: metodologia somática e pesquisa. Org. Das Artes e Seus Percursos Sensíveis. p. 123-129 São Paulo: Intermeios, 2016.

CASIMIRO, Lígia Maria Silva Melo de. **As mulheres e o direito à cidade**: um grande desafio no século XXI. *In*: Direito à cidade: uma visão por gênero. São Paulo: IBDU, 2017.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

COLLING, Ana Maria. A construção histórica do corpo feminino. **Cad Espac Fem**, v. 28, n. 2, p. 180-99, 2015.

DIAS, J. P. P. O ofício do ator – processos criativos e pedagogias no espaço do laboratório. **Anais ABRACE**, v.15, n.1, 2014.

DINIZ, Debora; MEDEIROS, Marcelo; MADEIRO, Alberto. Pesquisa nacional de aborto 2016. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 22, p. 653-660, 2017.

DINIZ, Debora; MEDEIROS, Marcelo. Aborto no Brasil: uma pesquisa domiciliar com técnica de urna. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 15, p. 959-966, 2010.

DOYON, Hélène; DEMERS, Jean-Pierre. **Tramar uma metodologia de pesquisa indisciplinar**. Org Das Artes e Seus Percursos Sensíveis. p. 177-192. São Paulo: Intermeios, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, n. 4, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008.

FAJARDO, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Introdução**. *In*: Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980. Catálogo. Curadoria e textos: FAJARDO, Cecília; GIUNTA, Andrea. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ-Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1 – 17, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREITAS, Tharyn Stazak de. **(B)order drama**: Narrativa de uma viagem entre docência, pesquisa e criação em teatro. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro. Universidade Federal de Bahia, Salvador, 2017.

GASPAR, Mônica. **A vida é um laboratório de criação**. In: SILVA, Soraia Maria (Org). *Diálogos: afetos compartilhados*. Brasília: UnB/PPG-CEN, p.71-83, 2019.

GEHL, Jan. **Cidades para as pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. Editora Companhia das Letras, 2018.

JUVENAL, Rodrigo Vignoli. Sobre o espaço e a percepção no minimalismo: notas sobre obras de Robert Morris e Dan Flavin. **Aisthe**, v. 2, n. 3, p. 96-103, 2008.

LARROSA, Jorge. **TREMORES**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LE MOS, Carolina Teles. Religião e Patriarcado: elementos estruturantes das concepções e das relações de gênero. **Revista Caminhos-Revista de Ciências da Religião**, v. 11, n. 2, p. 201-217, 2013.

MARQUEZ, Renata Moreira. Hélio Oiticica: desdobramentos do corpo no espaço. **Revista Vivência. ISSN**, p. 0104-3064, 2009.

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo. **Teia** – 2002/2012. 1ed. Belo Horizonte: Teia, v.1, p. 307-316, 2012.

MORENO, Renata. **Entre o capital e a vida**: pistas para uma reflexão feminista sobre a cidade. In: *Reflexões e práticas de transformação feminista*. Org. MORENO, Renata. São Paulo: SOF, 2015.

MORGANTE, Mirela Marin; NADER, Maria Beatriz. O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico. **Anais do. XVI Encontro Regional de História da ANPUH**, 2014.

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

PEÑA, Julia Antivilo; MAYER, Mónica; ROSA, María Laura. **Arte feminista e “artivismo” na América Latina**: um diálogo entre três vozes. In: *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. Catálogo. Curadoria e textos: FAJARDO, Cecília; GIUNTA, Andrea. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PERREIRA, Abimaelson. **Transgressões estéticas e Pedagogia do Teatro: o Maranhão no século XXI**. São Luís: EDUFMA, 2013.

RAUSCHER, Beatriz. **Tecer o real: o lugar como território sensível**. Org. Das Artes e Seus Territórios Sensíveis. p. 81-97. São Paulo: Intermeios, 2014.

RISÉRIO, Antônio. **Mulher, casa e cidade**. São Paulo: Editora 34, 2015.

ROCHA, Thereza; RIBEIRO, Walmeri. **Por uma poética do pensamento e da criação em artes**. Org. Das Artes e Seus Territórios Sensíveis. p. 15-20. São Paulo: Intermeios, 2014.

ROSSI, João Victor; BECKER, Simone. “Humano que não se pode consertar”: a necropolítica dos corpos femininos. **Revista Nanduty**, v. 7, n. 10, p. 159-174, 2019.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte. 2008.

SANTOS, Abimaelson. **Transgressões estéticas e Pedagogia do Teatro: o Maranhão no século XXI**. São Luís: EDUFMA, 2013.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco: os laboratórios teatrais na Europa – São Paulo: Perspectiva, 2012.**

SCHMIDT, Suzanna. A ação cultural e a dimensão criadora. **Urdimento**, n. 17, p.151-156, 2011.

SOARES, Gilberta. Experiências reprodutivas e desejos de maternidade em lésbicas e bissexuais. In: **conference Fazendo Género 9**, 2010.

SOGABE, Milton. **Arte e pesquisa na academia**. Org. Das Artes e Seus Territórios Sensíveis. p. 21-31 São Paulo: Intermeios, 2014.

VIANNA, Cynthia Semíramis Machado. **Significados distorcidos, ideias retrógradas**, 2009. Disponível em:
http://www.observatoriodaimprensa.com.br/armazemliterario/significados_distorcidos_ideias_retrogradadas/ Acesso em: 17 jan. 2022.