



edição 20 • junho de 2023

ISSN: 2358-2529

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM ARTES VISUAIS

PARALELO31

Editorial

O dossiê em torno dos trabalhos apresentados no VII SIGAM – Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória “Esperanças como potência e prática de resistência” (Pelotas, nov. 2022), reafirma nosso compromisso com a partilha do conhecimento nessa área tão cara ao grupo de pesquisa Caixa de Pandora e ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Conferências, palestras e apresentações de pesquisadoras nacionais e internacionais foram sistematizadas na forma de artigos, ensaios visuais e resenhas, devidamente submetidos ao processo de avaliação editorial da revista, para ampliar diálogos e debates a partir deste espaço consolidado de divulgação proporcionado pela Paralelo 31.

Destacamos a variedade de objetos, a experimentação com diferentes linguagens artísticas e o domínio de abordagens segundo as vertentes do feminismo, buscando refletir e, sobretudo, visibilizar a pluralidade e a potência da pesquisa, em viés transdisciplinar. As pesquisas e ações na linha de arte e gênero incorporam, cada vez mais, outras áreas e saberes, apontando para atravessamentos de ordem ética, estética, étnica, política e filosófica que tensionam o campo.

Protagonismos, inovações e transgressões anunciam outros modos de perceber, de atuar, de se inscrever no mundo. Um movimento crescente que viemos acompanhando desde o surgimento do I SIGAM em 2008, um marco de nossas iniciativas

feministas na arte e na academia, visando ativar o papel social da universidade, contribuindo para a formação, revisões e implementação de mudanças.

Este dossiê constitui mais uma iniciativa para fomentar o debate cultural acerca da produção artística em consonância com sua diversidade atual. Desejamos que os textos aqui apresentados referenciem outros estudos e desdobramentos e que reverberem em prol da inclusão e da igualdade

Comissão editorial

Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Pelotas, junho de 2023

Expediente

Edição 20
junho de 2023

Organização do Dossiê

Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil
Ursula Rosa da Silva, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil
Vanessa Cristina Dias, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Comissão editorial

Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil
Cláudia Brandão, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil
Marco Aurelio da Cruz Souza, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Conselho editorial

Adriane Hernandez, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFGRS, Porto Alegre, Brasil
Analice Dutra Pillar, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFGRS, Porto Alegre, Brasil
Angela Raffin Pohlmann, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil
Daniel Enrique Monje Abril, Universidad Manuela Beltrán/UMB, Bogotá, Colômbia
Fernanda Pereira da Cunha, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil
Gonzalo Vicci Gianotti, Universidad de La República/UdelaR, Montevideo, Uruguai
Helena Galán Fajardo, Universidad Carlos III de Madrid/UC3M, Madrid, Espanha
Laura Inés Catelli, Universidad Nacional de Rosario/UNR, Rosario, Argentina
Leonardo Charréu, Universidade Federal de Santa Maria/UFSM, Santa Maria, Brasil
Leonardo José Sebiane Serrano, Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador, Brasil
Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS, Brasil
Mirian Nogueira Tavares, Universidade de Algarve/UALG, Faro, Portugal
Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil
Otto Rosales Cárdenas, Táchira-Universidad dos Andes/ULA, Mérida, Venezuela
Paulo Silveira, Universidade Federal de Rio Grande do Sul/UFGRS, Porto Alegre, Brasil
Paz Lopez, Universidad Diego Portales/UDP, Santiago, Chile
Raimundo Martins, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil
Ricardo Cristofaro, Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF, São Pedro, Brasil
Ursula Rosa da Silva, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Revisão linguística: espanhol

Rosângela Fachel de Medeiros

Revisão linguística: inglês

Alice Jean Monsell

Revisão linguística: português

Adriane Hoffmann; Elisângela Bertolotti

Revisão metodológica e de normas técnicas

Adriane Hoffmann; Elisângela Bertolotti e Fábio Ortiz Goulart

Editoria de arte e diagramação

Dhara Fernanda Nunes Carrara

Núcleo de Apoio aos Periódicos - NAP/UFPeI

Design gráfico

Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira
Projeto Web: Adriana Silva da Silva



Capa: Transbordamento. Fonte: Stela Soares Kubiaki

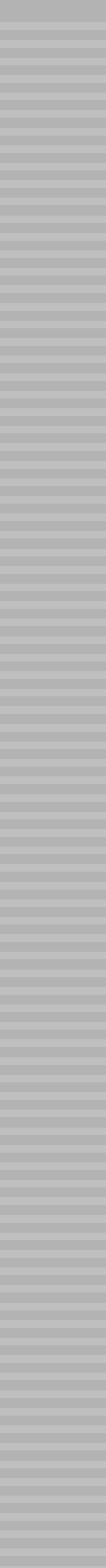
Contracapa: Bordando no jardim: oficina e prática de escuta. Fonte: Júlia Petiz Porto

Sumário

| | |
|--|-----|
| Editorial | 2 |
| Expediente | 4 |
| ARTIGOS | |
| A história do Simpósio Internacional Gênero Arte e Memória – SIGAM <i>Nádia da Cruz Senna; Ursula Rosa da Silva</i> | 8 |
| Cuerpos, espacio público y activismos de género: la politización de las jóvenes en Argentina <i>Silvia Elizalde</i> | 30 |
| La mujer y la migración transfronteriza en el sur de México <i>Paula Ivette Pegueros Vidal</i> | 60 |
| Escritoras latinoamericanas: ficciones de (des)esperanzas del siglo XXI <i>Paula Daniela Bianchi</i> | 80 |
| Os enigmas de A casa da paixão (2022), de Nélide Piñon <i>Eliane Campello</i> | 104 |
| Cumplicidade no processo de criação de Axêro <i>Maria Fonseca Falkembach; Gessi Almeida Könzgen</i> | 122 |
| Performar em solicitude: quando o ambiente vira corpo <i>Tatiana Cardoso da Silva</i> | 148 |
| ENSAIOS VISUAIS | |
| Transbordamento <i>Stela Soares Kubiaki</i> | 164 |
| Bordando no jardim: oficina e prática de escuta <i>Júlia Petiz Porto</i> | 172 |
| RESENHA | |
| Mostra CineVersatil - Pessoas migrantes e refugiadas LGBTQI+ <i>Larissa Schip</i> | 186 |



artigos



Nádia da Cruz Senna
Realizou estágio Pós-Doutoral na Universidade do Algarve (2016), Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2008), mestre em Múltiplos pela Universidade Estadual de Campinas (1999). Professora associada do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, atuando junto aos cursos de graduação e ao Programa de Pós-graduação em Artes. Participa do Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora: Estudos de Arte, Gênero e Memória. Coordena o Projeto Arte na Escola - Polo Pelotas. É Membro da Federação de Arte/Educadores do Brasil.

A história do Simpósio Internacional Gênero Arte e Memória – SIGAM

La historia del Simposio Internacional Género, Arte y Memoria – SIGAM

Resumo: O trabalho apresenta um breve histórico do SIGAM, desde o primeiro evento realizado em 2008, até a última edição em 2022. Destacamos a iniciativa pioneira do grupo de pesquisa “Caixa de Pandora: estudos em arte, gênero e memória” ao conceber esse espaço de partilha, reflexão e prática na perspectiva da representatividade feminina na arte e na cultura. O panorama construído apresenta temas e desdobramentos que orientaram as edições dos simpósios, dando a ver as interações e a expansão da rede de pesquisadoras, contribuindo para a consolidação da linha de pesquisa em arte e gênero.

Palavras-chave: gênero; arte; memória.

Abstract: Este texto presenta una breve historia del SIGAM, desde el primer evento realizado en 2008, hasta la última edición en 2022. Destacamos la iniciativa pionera del grupo de investigación “Caja de Pandora: estudios en arte, género y

memoria” al concebir este espacio para compartir, reflexionar y practicar desde la perspectiva de la representación femenina en el arte y la cultura. El panorama construido presenta temas y desarrollos que guiaron las ediciones de los simposios, mostrando las interacciones y ampliación de la red de investigadores, contribuyendo para la consolidación de la línea de investigación en arte y género.

Keywords: género; arte; memoria.

O Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória surgiu pela necessidade de constituir um espaço de discussão, crítica e visibilidade pautado no feminismo e nos estudos de gênero, visando ao resgate da memória de protagonismos femininos e feministas na Arte. A intenção foi estabelecer e fomentar uma rede de pesquisadoras, promover ações poéticas e educativas para superar silenciamentos na história da Arte, ativar revisões, motivar percepções, experiências e aprendizados. O evento, desde sua primeira edição, é organizado pelo grupo de pesquisa Caixa de Pandora, constituído em 2008, com interesse no estudo das mulheres artistas e mulheres pensadoras, formado por pesquisadoras, docentes, e discentes de pós-graduação e graduação em Arte e Humanidades da UFPel.

Em 2008 aconteceu o I SIGAM (Figura 1) decorrente das demandas da comunidade acadêmica, profissionais e interessados. O primeiro evento possibilitou a visibilidade do grupo de pesquisa e das práticas metodológicas experimentadas, calcadas na flexibilidade, para comportar acasos, encontros e inovações. As pesquisas abordaram protagonismos femininos na arte e na cultura, trazendo teorias, artistas e educadoras, cujo debate alcançou questões de representação e representatividade, relações de poder e interlocuções entre o público e o privado. Cabe ressaltar que este evento se instituiu por constatarmos a inexistência de grupos de trabalho com foco em arte e gênero, mesmo em seminários dedicados, como o Fa-

Ursula Rosa da Silva
Possui mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1992), Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2002) e Doutorado em Educação (UFPel/2009). Professora Titular da Universidade Federal de Pelotas, atuando nas graduações e no Mestrado em Artes Visuais (UFPel). É líder do grupo de pesquisa: Caixa de Pandora: Estudos em Arte, Gênero e Memória, junto ao CNPq. Coordena o SIGAM: Simpósio Internacional sobre Gênero, Arte e Memória. Atualmente é vice-reitora da UFPel.

zendo Gênero (UFSC, RS), do qual participamos desde as primeiras edições. Por conta dessa falta de “um teto todo seu” (WOLF, 2014) e do interesse crescente pela linha de estudos de gênero, organizamos o I SIGAM, com uma programação que incluiu 44 trabalhos apresentados nos eixos temáticos, por pesquisadoras palestrantes da UFPel, UFRGS, FURG e UNISINOS. A conferência de abertura sobre a “razão poética” no pensamento de Maria Zambrano foi realizada por Alcira Bonilla da UBA/Argentina.



Figura 1: Arte de divulgação do I SIGAM (2008). Fonte: Acervo do SIGAM.

O II SIGAM (Figura 2) ocorreu em 2009 e atingiu um maior número de participantes, com destaque para o caráter multidisciplinar dos trabalhos e adesão de pesquisadoras de áreas afins de Pelotas e da região da fronteira que participaram do evento. Nessa edição, organizamos Grupos de Trabalhos, com ementas e coordenados pelas pesquisadoras da UFPel: Filosofia e Educação - Diálogos e relações de Gênero e memória; História, gênero e memória; Gênero nos discursos e nas práticas midiáticas e estéticas; Gênero e memória em

uma perspectiva interdisciplinar. Contamos com 69 trabalhos apresentados e debatidos nos GTs. O apoio da FAPERGS e do Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural possibilitou trazer as palestrantes: Gladys Villegas Morales (Universidad Veracruzana, México); Joana Maria Pedro (História/UFSC); Ana Miriam Wuensch (UnB/DF); Rita Terezinha Schmidt (Letras/UFRGS) e Susana Alicia Rodríguez (Universidad Nacional de Salta/Argentina), que integraram as mesas de trabalho.



Figura 2: Arte de divulgação do II SIGAM (2009). Fonte: Acervo do SIGAM.

Destacamos o trabalho “Mujeres que miran: miradas de mujer” apresentado pelas pesquisadoras Laura Sacchetti, Maria Rosa Figari e María Marta Hovhannessian, do Programa de Investigación y Producción Cultural, Arte y Género da UNA/BA, que deu origem ao livro organizado por elas *Voces y miradas femeninas: cultura, arte y género*, publicado em 2011. Essa segunda edição do evento gerou um livro de ensaios, reunindo a produção das palestrantes e conferencistas *Gênero, Arte e Memória: ensaios interdisciplinares*, publicado em 2009, pela Editora da UFPel. O avanço das pesquisas

poéticas na linha de Arte e Gênero motivou a abertura de Edital para a realização da exposição “Todos os dons de Pandora” (Figuras 3 e 4), que aconteceu no Centro Cultural Adail Bento Costa, SECULT Pelotas, RS. Promovemos outras ações de ensino, pesquisa e extensão, como por exemplo o “Seminário Gênero e Docência: o feminino na arte e na filosofia” que envolveu professores atuantes junto às escolas de Pelotas e Região Sul do estado.



Figura 3: Arte de divulgação de informações sobre a mostra de arte do II SIGAM (2009). Fonte: Acervo do SIGAM.



Figura 4: Arte de divulgação de informações sobre a mostra de arte do II SIGAM (2009). Fonte: Acervo do SIGAM.

Nos anos que se seguiram, ampliamos as ações, promovemos oficinas, aulas abertas, ciclos de debates, mostras didáticas, exibição de vídeos e minicursos, buscando consolidar a pesquisa em Arte e Gênero junto a nossa instituição. Para dar visibilidade às pesquisas, organizamos o livro: *Imagens tangenciadas no tempo: estudos sobre representações femininas*, publicado em 2010, pela editora da UFPel. O livro reúne artigos elaborados em coautoria com as orientandas, em torno de representações visuais da mulher em diferentes períodos e contextos, refletindo sobre discursos e sentidos. É sobre esse fazer articulado com reflexão crítica que construímos a

base fundante para o evento maior. A interação com os grupos de pesquisa oriundos das instituições da região Sul e da fronteira, com destaque para pesquisadoras do Uruguai e Argentina, se fez notar nas ações em conjunto e na parceria para efetivação do SIGAM.

Constatamos o avanço da pesquisa nas diferentes linguagens da Arte, compreendendo questões de gênero e desdobramentos, na graduação e na pós-graduação. Acompanhamos o surgimento de coletivos de artistas feministas, grupos autônomos de mulheres, núcleos de estudos de gênero e programas de ações afirmativas. O grupo se reestruturou a partir do interesse dos novos participantes, com foco nas propostas transgressoras, nas expressões poéticas e reflexivas que questionaram padrões hegemônicos em busca da diversidade, outros modos de ver e estar no mundo. Mantivemos a interdisciplinaridade que nos caracteriza, a articulação com a comunidade e optamos pela realização bienal do evento, para dar conta das novas exigências.

O III SIGAM (Figura 5) aconteceu em 2011, compreendendo a educação do olhar sensível, para trazer as questões de Arte e Gênero relacionadas ao ensino da arte e a formação docente na contemporaneidade. Contamos com a presença de pesquisadores da região e da fronteira, parceiros desde sempre, e avançamos no intercâmbio com grupos de pesquisadoras de arte, gênero e comunicação, concretizados pela vinda da Profa. Miriam Tavares, Coordenadora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, Portugal, Profa. Silvana Sciortino Universidad Nacional de La Plata, Argentina, Kathrin Rosenfield e Magali Mendes de Menezes da UFRGS. Integraram a comissão científica, compuseram as mesas de trabalho, ministraram oficinas e coordenaram GTs pesquisadoras da UFPel, UFSM e FURG. A programação também compreendeu uma mostra de arte “Olhares de Pandora” e a apre-

sentação “Mulheres” de Maria Fonseca Falkembach resultante da disciplina Montagem de Espetáculo do Curso de Dança – Licenciatura/UFPel.



Figura 5: Arte de divulgação do III SIGAM (2011). Fonte: Acervo do SIGAM.

Devido ao calendário acadêmico extraordinário adotado em 2013 na UFPel, para recuperação das aulas e atividades, optamos pelo adiamento do evento, cuja nova edição ocorreu em 2014. O IV SIGAM (Figuras 6, 7 e 8) propôs desvelar narrativas e implicações, trazendo como tema “Desvelando Pandora: imagens, identidades e discursos”. O debate avançou sobre subjetividades, iconologias e discursos entabulados pelo feminismo e ativismo de gênero, conforme comparecem nas diferentes manifestações culturais e artísticas. A intenção foi alcançar dimensões políticas restritivas que persistem e se expandem através de dispositivos técnicos e simbólicos, apesar do protagonismo feminista e da arte insubordinada forjada pelas artistas, que incorpora diferenças e desconstrói normas e convenções culturais.



Figura 6: Arte de divulgação do IV SIGAM (2014). Fonte: Acervo do SIGAM.



Figura 7: Registro fotográfico do IV SIGAM (2014). Fonte: Acervo do SIGAM.



Figura 8: Registro fotográfico do IV SIGAM (2014) Fonte: Acervo do SIGAM.

Contamos com o apoio e a parceria das pesquisadoras: Luciana Gruppelli Loponte da UFRGS, Marlen de Martino e Eliane Campello da FURG e grupo de docentes e discentes da UFPel, que participaram de diferentes etapas que garantiram a efetivação e o engrandecimento do nosso evento. As professoras Yolanda Lopez Figueroa da Universidad de Puerto Rico e Alejandra Niedermaier, da Universidade de Palermo e Instituto Universitário Nacional de Arte da Argentina, foram nossas convidadas internacionais, fomentando o debate sobre experiências de transversalidades e polissemias nos estudos de gêneros latino-americanos. Compuseram a mesa de abertura representantes da Delegacia da Mulher; do Centro de Acolhimento às Mulheres Vítimas de Violência e do Conselho Municipal da Mulher, trazendo um panorama da rede de enfrentamento à violência contra a mulher em nossa cidade e região, discutindo metodologias de atenção integral, acompanhamento e promoção de autonomia às vítimas.

Essa edição se caracterizou pela participação de coletivos, ONGs, associações e líderes comunitários interessados nos temas

relacionados a trabalho, modos de fazer, modos de expressão, conflitos e possibilidades de compreensão das formas de representação dos gêneros através da história das culturas. A produção poética ganhou visibilidade através da Mostra de Arte “Desvelando Pandora”, que aconteceu no Espaço Cultural e Artístico da Laneira, Pelotas – RS, Brasil. Destacamos como ponto alto a instalação participativa de “Memórias Compartilhadas” realizada pela artista Isabela Siel-ski (IFSC). Consistiu em uma ação de imersão no barro de objetos guardados que a artista nos convidou para fazermos a partilha e o desapego, resultando em um imenso “tapete” de memórias.

O V SIGAM Transgressões de Pandora: subjetividades e poli-fonias (Figura 9 e 10), ocorreu em 2016, pautando o debate em torno das subjetividades, das memórias, do secreto e do confessional, da construção de acervos e arquivos, das práticas coletivas nas poéticas e nas escritas femininas e feministas. Para dar conta dos temas contamos com 12 Grupos de Trabalho, coordenados por pesquisadoras das instituições parceiras, com palestrantes e conferencistas nacionais e internacionais, oficinas e apresentações artísticas. O ponto alto dessa edição foi a manifestação artística que recriou a ceia de Judy Chicago. Convidamos 39 mulheres artistas, pesquisadoras e educadoras para homenagear artistas e pensadoras, das quais somos herdeiras, reverenciando trajetórias e processos em busca de legitimidade e reconhecimento. Compomos uma mesa triangular com as iguarias preparadas por nós, que distinguem as artistas, realizando uma ação artística, participativa e efêmera.



Figura 9: Arte de divulgação do V SIGAM (2016). Fonte: Acervo do SIGAM.

Resgatamos saberes e sabores de tempos passados na cozinha, reconhecendo a culinária como expressão cultural, como experiência que apela para todos os sentidos. Juntas comemoramos o legado dessas protagonistas, ousadas e transgressoras, cumprindo um ritual de confraternização que abriu os trabalhos, para dar lugar às presenças, para que as vozes se façam ouvir e os feitos reverberem.



Figura 10: Arte de divulgação da exposição realizada no V SIGAM (2016). Fonte: Acervo do SIGAM.

Essa edição celebrou a maturidade do grupo de pesquisa, a capacidade de reunir, colocar em diálogo, afetar, descobrir e provocar mudanças. Somamos forças, ampliamos a nossa rede de pesquisadores, estabelecendo conexões com grupos de diversas regiões do Brasil e de outros países. Do grupo internacional contamos com a presença da professora Ana Gabriela Vilela Macedo, da Universidade do Minho, Portugal, que proferiu a conferência de abertura, apresentando a pesquisa sobre a artista Paula Rego; do prof. Gonzalo

Vicci, da Universidad de La República de Uruguay, que apresentou o trabalho desenvolvido com alunos da rede escolar sobre produção em cultura visual, discursos e influências sobre corpos e comportamentos; e, da professora Roxana Gil Muñoz, Dirección General de Cultura y Educación La Plata, Buenos Aires, Argentina, que contribuiu com o debate sobre ações e políticas educacionais voltadas para a inclusão de jovens estudantes em situação de risco, exclusão e vulnerabilidade social.

Destacamos a palestra da professora Ingrid Cyfer da UNIFESP, São Paulo, sobre reivindicações e reverberações do movimento feminista frente às políticas, grupos sociais e culturais na contemporaneidade; e, a palestra da professora Luana Tvardovskas, UNICAMP, Campinas, sobre arte, ativismo e crítica feminista em torno da obra de Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado. Contamos com participações de pesquisadoras da UFPEL, UCPEL, UFRGS, FURG, UFSM, UNIPAMPA, IFSUL e IFRS que ampliaram e engrandeceram a programação para além dos três dias inicialmente previstos. Oficinas, rodas de conversa e atrações culturais aconteceram no pré-evento. Foram 97 trabalhos apresentados, distribuídos entre os 12 GTs, também tivemos sessões de autógrafos e lançamento de livros. A exposição “Transgressões de Pandora” aconteceu na galeria de arte “A sala”, CA/UFPeL com espaço para performances, vídeos, mediação e fala com artistas.

O V SIGAM possibilitou ampliar intercâmbios e firmar convênios, confirmando a consolidação do evento como espaço de discussão e de visibilidade para a pesquisa em arte, gênero e memória. Constatamos o interesse crescente na própria UFPeL, com a formação de grupos e núcleos de pesquisa integrados a outras unidades, que se vincularam ao “Observatório de Gênero e Diversidade”, programa extensionista, criado em 2016. Esse grupo maior investiu em ações

integradas, atendendo às demandas acadêmicas e da comunidade em geral. Contudo, destacamos a articulação com a graduação, pela oferta da disciplina “Estudos de Gênero e Diversidade”, formatada em regime de colegiado e disponibilizada pelo banco universal da UFPel.

O observatório foi encerrado em 2018, porém, outros espaços e núcleos foram instituídos e a oferta da disciplina se manteve. Colaboramos com a disciplina até 2019, pois em 2020 formatamos e oferecemos a disciplina “Arte e Gênero”, também de acesso universal, inicialmente ofertada em modo remoto e atualmente em formato presencial.

O evento e as ações ganharam repercussão na forma de artigos, apresentações e demais publicações como o e-book “Transgressões de Pandora: subjetividades e polifonias”, reunindo ensaios e artigos selecionados, disponibilizado no repositório da UFPel, em 2018.

Em função da crise política, greve de trabalhadores e da falta de recursos, adiamos a nova edição do evento para 2019.

O VI SIGAM (Figura 11) teve como tema Protagonismos de Pandora: mulheres artistas, professoras e pesquisadoras voltado para as contribuições pioneiras de arte educadora no âmbito regional, nacional e internacional, com destaque para a dimensão feminina e feminista implicada nas realizações. Revisitamos esses onze anos de existência do grupo de pesquisa para dimensionar trajetórias, contemplar avanços e retrocessos, revelar ousadias e táticas de atuação em prol da expressão de gênero e superação de disparidades instituídas. Dessa vez não contamos com o apoio financeiro da FAPERGS, apesar do reconhecimento do mérito da proposta. Experimentamos o formato da palestra em videoconferência para nossa convidada internacional, a professora Africa Cabanillas, da Universidade Na-

cional de Educação a Distância, Madri, que apresentou a pesquisa sobre arte e crítica em torno de mulheres pintoras da Espanha.



Figura 11: Arte de divulgação do VI SIGAM (2019). Fonte: Acervo do SIGAM.

Contamos com a participação de egressas do nosso curso, professores e professoras do CA/UFPel, UFRGS e IFSUL que nos brindaram com palestras/apresentações artísticas que homenagearam as artes educadoras: Arlinda Nunes, Iara Cava, Inah Costa, Therezinha Röhrig, Assunção Gonçalves, Dona Conceição dos mil sambas entre outras. Destacamos a vinda da professora Ana Paula Simioni, USP, São Paulo, que nos brindou com a palestra sobre artistas mulheres na história da arte brasileira, pesquisa que originou várias publicações, como a obra *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, leitura de referência na linha de estudos de arte e gênero. Foram apresentados e debatidos 64 trabalhos nos 12 GTs. A exposição “PANDORA” (Figura 12) integrou a programação, ocupando a Galeria “A Sala” e a mostra de ilustrações “Arte Educadoras do Sul” ocupou a Galeria Suldesign do CA/UFPEL.



Figura 12: Arte de divulgação da exposição realizada no VI SIGAM (2019).
Fonte: Acervo do SIGAM.

O VII SIGAM (Figura 13) aconteceu em 2022, de forma híbrida, com atividades presenciais e remotas. Nessa edição evocamos a “Esperança como potência e prática de resistência” para refletir sobre o momento atual da Terra, assolada por um modo de vida insustentável, com excessos de toda ordem que ameaçam a sobre-

vivência das espécies, das comunidades, a nossa própria existência¹. Para reativar a conexão com a natureza, força geratriz, alteridade e transformação, contamos com a motivação e a participação ativa da comunidade acadêmica para experimentar, compartilhar e praticar o pensamento sensível. A esperança preservada por Pandora é a confiança de que é possível alcançar aquilo que se deseja. A esperança é uma abertura, para o futuro, para outras experimentações, possibilitando aprendizados, partilhas, para no coletivo construirmos alternativas.



Figura 13: Arte de divulgação do VII SIGAM (2022). Fonte: Acervo do SIGAM.

O evento inaugurou um formato híbrido, com atividades presenciais e remotas, otimizando recursos e aproveitando a experiência adquirida na organização de eventos pela Internet. Essa moda-

[1] A programação completa do evento pode ser conhecida no site do evento: <https://www.even3.com.br/vii-simposio-internacional-de-genero-arte-e-memoria-267815/>

lidade oportunizou a participação de pesquisadoras internacionais do México e da Argentina, bem como de pesquisadores nacionais em rodas de conversa e com trabalhos inscritos nos GTs. A programação também compreendeu conferências, mesas de debate, apresentações culturais, oficinas, mostra de curtas, lançamento de livros e a exposição “Esperançar” (Figura 14).



Figura 14: Arte de divulgação da exposição realizada no VII SIGAM. Fonte: Acervo do SIGAM.

As articulações promovidas nas mesas de trabalho, com debates reunindo autoridades reconhecidas pela pesquisa que desenvolvem em arte, gênero e memória, em níveis nacional e internacional, trouxeram questões contemporâneas que ultrapassam fronteiras para resgatar o direito à vida, para educar e pensar as experiências humanas em prol de um futuro mais igualitário e harmonioso. Nesse viés destacamos as palestras “La mujer y la migración transfronteriza en el sur de México”, proferida pela professora Paula Ivette Pegueros Vidal; “Cuerpos, espacio público y activismos de género. Politización y performatividad en la experiencia de mujeres jóvenes

en la Argentina” pela professora Silvia Elizalde (UNA/AR); e a mesa “Transfronteiras Baldias”, coordenada pela professora Paula Daniela Bianchi, com a presença das pesquisadoras María Fernanda Piderit e Lucia Caminada do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET/AR.

Sobre feminismo, inovações ético/poéticas protagonizadas pelas artistas brasileiras contemporâneas contamos com a presença das professoras Talita Trizoli (USP/São Paulo), Roberta Barros (UFRJ/Rio de Janeiro) e Daniela Rosendo (UFSC/Santa Catarina). A equipe reuniu professoras, graduandas e pós-graduandas da UFPEL e das instituições da região que garantiram a realização do evento, se envolvendo com as diferentes atividades previstas e as extraordinárias que se apresentaram durante o evento. Foram 199 participantes que acompanharam a programação conforme interesses e disponibilidades.

Como pré-evento apresentamos a Mostra de Curtas Festival Cineversatil, no auditório do CA/UFPEL e para além da programação aconteceu a exposição “Esperançar” no Espaço de Arte Corredor 14. Contou com performances, vídeos, instalações e objetos. Nessa edição distribuímos material didático com informações sobre artistas e obras. O VII SIGAM gerou o presente dossiê na revista Paralelo 31, reunindo artigos, relatos e ensaios visuais referenciados nas conferências e palestras destacadas pela equipe editorial. A professora Thays Tonin organizou e publicou o catálogo da exposição “Esperançar” que apresentou o projeto curatorial, artistas e obras, com comentários e especificações, textos das artistas selecionadas, breve histórico sobre o SIGAM e material educativo produzido.

O SIGAM conformou um espaço de discussão iniciado em 2008, para abrigar a reflexão crítica e compartilhar pesquisas, produções artísticas e ações educativas que ultrapassam fronteiras hegemôni-

cas, denunciando a lógica de dominação e exclusão para assegurar direitos e protagonismos. Somos pautadas pelo pensamento feminista, pela valorização da diversidade, das práticas colaborativas e proposições que instauram outros modos de pensar e experienciar arte e vida.

Nosso evento se destaca pelo debate e visibilidade que proporcionou para essa linha de pesquisa, fomentando o intercâmbio com os grupos de pesquisa e Instituições da região e da fronteira latina, com quem temos desenvolvido pesquisas, eventos e residências artísticas, fazendo avançar o conhecimento na linha de arte e estudos de gênero. A participação de pesquisadores e grupos de pesquisa ativou parcerias, gerando convites para partilhar experiências e inovações que devem reverberar sobre a comunidade acadêmica, egressos, coletivos e interessados.

REFERÊNCIAS

FIGARI, María; HOVHANNESIAN, Maria; SACCHETTI, Laura. **Voces y miradas femeninas: cultura, arte y género**. Buenos Aires: Ediciones Borromeo, 2011.

SENNA, Nádia da Cruz; SILVA, Ursula Rosa da. **Transgressões de Pandora: subjetividades e polifonias**. Pelotas: Editora da UFPel, 2018. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/4190>>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SILVA, Ursula.; MICHELON, Francisca; SENNA, Nádia (Org.). **Gênero, arte e memória: ensaios interdisciplinares**. Pelotas: Ed. UFPel, 2009.

SILVA, Ursula.; MICHELON, Francisca; SENNA, Nádia (Org.) **Imagens tangenciadas no tempo: estudos sobre representações femininas**. Pelotas: Ed. UFPel, 2010.

TONIN, Thays (Org.). **Esperanças: catálogo visual**. Pelotas: UFPel, 2023. Livro digital.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Silvia Elizalde
Doutora em Filosofia e Letras pela Facultad de Filosofía y Letras (FFyLL) da Universidad de Buenos Aires (UBA). Professora de "Comunicação e Recepção". Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPCS), Universidad Nacional de La Plata. (UNLP). Directora Académica do Programa de Atualização em Comunicação, Gêneros e Sexualidades (PACGES/UBA). Pesquisadora Independente do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Instituto de Pesquisas e Estudos de Género, da UBA.

Cuerpos, espacio público y activismos de género: la politización de las jóvenes en Argentina

Corpos, espaço público e ativismo de género: a politização das jovens na Argentina

Resumen: En este artículo analizo parte del proceso de expansión de los activismos de género y feministas en la Argentina -que está en diálogo con lo que viene sucediendo en gran parte de América Latina- y el papel de las mujeres jóvenes en estas dinámicas de politización. De los muchos aspectos que estos procesos involucran elijo aquí abordarlos desde su dimensión simbólica -representacional y de significación-, en cruce con la pregunta por los cuerpos, los afectos y las condiciones epocales. Materialidades que hacen de la coyuntura reciente y actual de las luchas contra el patriarcado una zona de profunda experimentación política y cultural, con importantes resonancias para el conjunto de las democracias latino-americanas.

Palabras-clave: cuerpo; espacio público; activismo de género; jóvenes argentinas

Resumo: Neste artigo, analiso parte do processo de expansão dos activismos de gênero e feministas na Argentina – que está em diálogo com o que vem acontecendo em grande parte da América Latina – e o papel das mulheres jovens nessas dinâmicas de politização. Dos muitos aspectos que estes processos envolvem, opto aqui por abordá-los a partir da sua dimensão simbólica - representacional e de significação -, em intersecção com a pergunta pelos corpos, pelos afectos e pelas condições de época. Materialidades que fazem da situação recente e atual das lutas contra o patriarcado uma zona de profunda experimentação política e cultural, com importantes ressonâncias para todas as democracias latino-americanas.

Palavras-chave: corpo; espaço público; ativismo de gênero; jovens argentinos



Figura 1: Marcha 8M, 2020, por Silvia Elizalde
Fonte: Registro y acervo de la autora

Introducción

En este artículo analizo parte del proceso de expansión de los activismos de género y feministas en la Argentina -que está en diálogo con lo que viene sucediendo en gran parte de América Latina- y el papel de las mujeres jóvenes en estas dinámicas de politización.

De los muchos aspectos que estos procesos involucran elijo aquí abordarlos desde su dimensión simbólica -representacional y de significación-, en cruce con la pregunta por los cuerpos, los afectos y las condiciones epocales. Materialidades que hacen de la coyuntura reciente y actual de las luchas contra el patriarcado una zona de profunda experimentación política y cultural, con importantes resonancias para el conjunto de las democracias latinoamericanas.

Con este propósito, incluyo en este trabajo algunas fotografías de una amplia selección previa, que pertenecen a distintos eventos de las agendas de género en mi país, desarrollados entre 2018 y 2022, como las marchas del #NiUnaMenos, el paro internacional de mujeres, el día internacional de eliminación de la violencia contra las mujeres, el 8 de marzo, y otras manifestaciones –marchas, acampes, performances- asociadas a las luchas por la legalización del aborto, finalmente convertida en ley en 2020, así como al repudio de expresiones de odio contra lesbianas y disidencias. Las fotografías, con excepción de la que encabeza este trabajo, que tomé con mi celular, son autoría de dos miradas comprometidas con el feminismo y los derechos. Por un lado, las imágenes de la manifestación del llamado “8A” pertenecen a Agostina Chiodi, fotógrafa y politóloga especialista en género, masculinidades y salud adolescente, quién hizo la cobertura fotográfica de la jornada del 8 de Agosto de 2018 en la que miles de mujeres y activistas feministas se autoconvocaron en las inmediaciones del Congreso de la Nación, en la ciudad de Buenos Aires, donde se discutía el proyecto de interrupción legal del embarazo. Al final de ese día, la Cámara de Senadores votó en contra de ese derecho, demorando dos años más su aprobación y desoyendo el reclamo masivo de jóvenes y adultas, de “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir”.

El otro conjunto de imágenes son autoría de “Matria”, un colectivo feminista mediactivista que funcionó desde 2017 hasta su disolución en 2021 como un medio colaborativo, auto-gestivo y multi-medial con el foco en la promoción de la paridad de género, la lucha contra los estereotipos y el fin de la violencia machista. Me interesan particularmente las imágenes que capta en la calle este colectivo de comunicadoras, y su red de colaboradorxs, por el tipo de mirada que construye sobre quienes marchan y protestan. “No importa a través de qué mires el mundo, si no qué hagas con eso”, dicen sus integrantes en las redes y página web de “Matria”.

[1] IG: quevivalamatria;
web: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com>



Figuras 2: 8M, 2020, por Josefina González para Matria.
Fuente: Disponible en: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figuras 3: 8M, 2020, por Josefina González para Matria.
Fuente: Disponible en: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figuras 5: 8M, 2020, por Josefina González para Matria.
Fuente: Disponible en: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figuras 4: 8A, 2018, por Foto Agostina Chiodi
Fuente: Acervo de Agostina Chiodi



Figuras 6: Marcha del Orgullo, 2016, por Teresa Mir para Matria
Fuente: Disponible en: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figuras 7: 8M, 2020, Cobertura colaborativa para Matria
 Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figuras 8: Tetazo, 2017, por Anna Vallverdú para Matria
 Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figuras 9: Visibilidad lésbica, 2017, por Rocío Curia para Matria
 Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>

De manera elocuente, lo que “vemos” en estas fotografías es lo que las mujeres jóvenes y las disidencias están creando juntas y en las calles. Una praxis que es siempre política y a la vez, una manera de mirar y construir un horizonte presente y un futuro posible. En su entorno, me interesa compartir algunas reflexiones que tienen como objetivo resaltar ya no lo “viejo” y lo “nuevo” de la política callejera feminista, si no las articulaciones y las alianzas que se tejen entre las coyunturas pre y pos pandemia sobre los modos de habitar el espacio público. Pero también, el espesor histórico de las formas sostenidas de “poner el cuerpo” en las luchas por el reconocimiento de derechos, la visibilización de todos los cuerpos, la soberanía sexogenérica y el despliegue del deseo y de la afectividad como dimensiones vitales de la política. Y no como el “afuera” de ella, su sobrante o su exceso, como cierta retórica purista intenta argumentar para despreciar así el

componente visceral y erótico de la afectación mutua de los cuerpos en lucha. De la condición en-carnada de sus demandas en el despliegue performático de las danzas, los cantos, las pelucas fluorescentes y los torsos desnudos tatuados con glitter que atraviesan –y conmueven- el espacio público en clave feminista.

En lo que sigue, focalizo mi análisis alrededor de tres ejes. El primero, referido al papel cultural y político de las jóvenes en las reivindicaciones de género y en la recreación de una memoria de luchas feministas en la contemporaneidad. El segundo, vinculado con el lugar de los cuerpos juveniles y el espacio público pre y pos pandemia. Y el tercero, asociado a los afectos movilizados y a las marcas estéticas impresas por las jóvenes en los procesos de politización de género.

I. Poner el cuerpo, reinventar la memoria

En la Argentina, los activismos de género surgidos de la coyuntura que instaló el movimiento #NiUnaMenos, en 2015, señalan un hito en la historia de la participación de las nuevas generaciones de mujeres en el proyecto cultural y político del feminismo local. Aquella gran movilización masiva contra la violencia de género abrió el camino a una agenda más amplia de reivindicaciones en clave de derechos e inauguró un clima social que encontró a las jóvenes con una inusitada apertura, disponibilidad y habilitación colectiva para sumarse a los tópicos históricos del feminismo. Pero también, a incorporar otros, propios de su experiencia vital, como el acoso callejero, los micromachismos, la exigencia de más educación sexual en las escuelas, y el lenguaje inclusivo como respuesta al binarismo y al androcentrismo lingüísticos.

Rápidamente el impulso inicial del #NiUnaMenos profundizó su alcance y se tradujo en miles y miles de chicas tomando las cal-

les, poblando marchas, asambleas y organizaciones, participando en “pañuelazos”, multiplicando acciones de militancia y debate en sus escuelas, universidades, barrios, familias y redes sociales. El conjunto de estas condiciones creó un caldo de cultivo que les dio valor para salir a la calle, alzar los puños en alto al grito de “Vivas nos queremos” y desplegar un rico y heterogéneo universo de lenguajes, estéticas y prácticas culturales para la expresión pública de su hartazgo ante los femicidios, el acoso y otras formas transversales de agresión de género. Y para demandar a viva voz por la legalización del aborto en la Argentina.





Figura 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17: 8A, 2018, por Agostina Chiodi
Fuente: Acervo de Agostina Chiodi

El 13 de junio de 2018 fue la noche previa a la votación en la Cámara de Diputados del proyecto de ley por la legalización del aborto impulsado por la Campaña Nacional por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito, luego de reiterados intentos, durante años, para que esa propuesta feminista fuera tratada en el Congreso de la Nación. Con la convicción de acompañar y hacer “fuerza” para que el proyecto fuera aprobado en ese recinto, miles y miles de jóvenes (se habló de un millón) se reunieron frente a la sede del Congreso, en la capital porteña, para pasar la noche en vigilia. Esta presencia masiva no sólo confirmaba la importancia del aborto entre las jóvenes, en su mayoría estudiantes de escuela secundaria y universitarias, sino también su emergente rol estratégico como sujeto político de presión en aquel escenario.

Sin conocer, en muchos casos, la densidad histórica del combate feminista por este derecho, esa noche las chicas montaron un pernocte de “aguante” donde pusieron -como nunca antes en la trayectoria pública de las mujeres jóvenes en este país- el cuerpo propio y el cuerpo colectivo de su generación para pedir por lo mismo que venían bregando las pioneras. En efecto, por primera vez de manera masiva, articularon su demanda urgente por una vida sexual desvin-

culada de la reproducción con la consigna largamente sostenida por las militantes mayores, en un inédito y potente diálogo intragenero e intergeneracional con ellas.

Así, mientras en la calle las “pibas” prendían fogatas para darse calor y el mate circulaba entre todas bajo el enorme manto verde de sus insignias pro aborto, adentro, en el recinto de la Cámara legislativa, varios diputados y diputadas invocaban la metáfora de las “hijas” para nombrar el vínculo cultural, político y afectivo que reunía a jóvenes y adultas en un reclamo común.

De hecho, el fenómeno recibió el nombre de “la revolución de las hijas” por parte del periodismo feminista local, y esta designación operó por mucho tiempo como una representación in toto de las jóvenes “empoderadas”. Sin dudas, la magnitud e intensidad de aquella presencia multitudinaria, pacífica y de una notable dimensión estética y performática de las jóvenes impactó en la arena pública y mediática, que las ungió como las protagonistas de una “marea verde”. Metáfora visual de la profunda transformación cultural impulsada por las mujeres en torno de la autonomía del cuerpo y la capacidad de decidir sobre la propia vida sexual y reproductiva, lograda en parte con la sanción de la ley de interrupción voluntaria del embarazo, dos años después de aquella vigilia.

Por su parte, las luchas contra las violencias de género también se transformaron de manera impactante en la Argentina de la mano de las jóvenes. “La única sangre que debería correr es la menstrual”, decía uno de los cientos de carteles que se alzaron en las primeras marchas del #NiUnaMenos. “Si tocan a una, nos organizamos todas”, decía otro. Como signos de provocación y, a la vez, de protesta, ambas consignas condensan parte de las respuestas culturales de las jóvenes ante un contexto de relaciones de poder que, aún hoy, las vulnera reiteradamente en sus derechos, pese a que ellas se piensan

y se sienten más “empoderadas” que nunca.

Cierto es que este “empoderamiento” juvenil femenino ocurre en condiciones epocales muy precisas. En el presente, las jóvenes –sobre todo las más favorecidas en términos de capital cultural e inclusión social, pero de ninguna manera todas– cuentan con un contexto que las habilita a vivir más libremente su sexualidad, a no estar confinadas a la esfera doméstica como único destino, a ampliar sus márgenes de autonomía económica, a construir sus propias definiciones de pareja e hijos, e incluso, a expandir sus oportunidades y circunstancias de maternidad gracias a las nuevas tecnologías reproductivas. Como en otros países de América Latina, en Argentina, estas posibilidades están hoy respaldadas por distintas leyes en materia de género y sexualidad, que son resultado de largos años de luchas feministas por parte de mujeres, quienes precedieron por décadas a las jóvenes en la ocupación del espacio público para hacer oír sus reclamos. Al mismo tiempo, como indicamos, las chicas también han ido librando recientemente sus propias e intensas batallas contra el patriarcado, en una clave específicamente generacional.



Figura 18: Marcha Justicia por Anahí, 2017, XXX, por Teresa Mir para Matria
Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 19: Ni Una Menos, 2017, por Evelyn Delgado para Matria
Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 20: Ni Una Menos, 2017, por Evelyn Delgado para Matria
Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 21: Ni Una Menos, 2017, por Evelyn Delgado para Matria
Fuente: Disponible en: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 22: Ni Una Menos, 2017, por Evelyn Delgado para Matria
Fuente: Disponible en: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 23: Marcha Miércoles Negro, 2017, por Rocío Curia para Matria
Fuente: Disponible en: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>

Ahora bien, pese a ello, la subordinación de género, el sexismo y la experiencia de la desigualdad —aunque modificadas— siguen siendo parte persistente de la vida cotidiana de muchas jóvenes cada vez que quieren transitar libremente por la calle, vestirse como quieran, salir de noche o viajar sin compañía masculina. También permanecen en una posición vulnerable porque la ausencia sistemática de políticas públicas específicas para ese sector las sigue alejando, sobre

todo a las más pobres, de toda chance de inclusión social sustentable. Y porque siguen siendo objetos de abusos y de violencia sexual, toda vez que la violación es una de las primeras causas de los embarazos de chicas menores de 15 años en el país (CLADEM, 2018; Ministerio de Salud de la Nación, 1018), y que el 30% de los femicidios en la Argentina es contra adolescentes y jóvenes entre 15 y 25 años, a quienes además mayoritariamente se las secuestra y se las agrede sexualmente antes a darles muerte (MuMaLa, 2017 y sucesivos).

“Las pibas asesinadas, además de la edad, tienen algo en común: aparecen muertas después de protagonizar escenas de placer, de puro goce mundano como ir a bailar, comer un asado, disfrutar con otros amigos o amigas. Frente esos cuerpos femeninos empoderados y deseantes y los machos que las matan, hay un hiato. Y en ese hueco encuentra lugar el femicidio”, describió elocuentemente la periodista Florencia Alcaraz (2017, digital), en referencia al asesinato de Araceli Fulles, una joven de 22 años cuyo cuerpo fue hallado 25 días después de su desaparición, en un contexto plagado de elementos macabros y de irregularidades manifiestas en el proceso de intervención policial.

Como se advierte, la reacción social a la mayor soberanía de las mujeres sigue siendo la violencia machista que, de modo ya indisimulado, asume un carácter fuertemente aleccionador para el conjunto. La plenitud de las mujeres se vuelve, de este modo, insostenible.

Por todo esto, las jóvenes hoy siguen experimentando alguna forma de impotencia –miedo, bronca, vulnerabilidad, indignación- ante la violencia de género que puede activarse a cada paso. Pero junto a esto, muchas de ellas encontraron en las luchas feministas -sobre todo, en su dimensión callejera de protesta- la posibilidad de recrear e inventar nuevos lenguajes expresivos desde los cuales desafiar con fuerza el argumento del castigo inminente si se sublevan contra

el control masculino o si se muestran plenas, libres, vitales. Más aún: ensayan distintas respuestas a las prácticas opresivas que insisten en responsabilizarlas del deseo que suscitan. Se resisten a volver la violencia sobre sí mismas y a sentirse culpables, sucias o mancilladas. Por el contrario, se reconocen potenciadas en su valentía compartida para reclamar acciones concretas, justicia y compromiso del Estado, así como para interpelar a los varones en su endeble mascarada de dominio sin fisuras.

II. Des/carnadas. Impactos de la pandemia

¿Dónde quedaron los cuerpos juveniles durante la pandemia por Covid 19? ¿Qué pasó con ellos? ¿Qué políticas corporales fueron posibles en este contexto para las chicas? Si algo dejó claro la instalación del aislamiento como medida sanitaria preventiva para la reducción de los contagios por Covid 19, a comienzos de 2020, fue la centralidad otorgada al control de los cuerpos y el estatuto “riesgoso” que adquirió su eventual circulación por el espacio público y social. Espacio en el que, paradójicamente, los sujetos fundan el significado más básico y “necesario” de comunidad mediante la interconexión tangible con lxs otrxs.

Para el caso de les jóvenes, quienes en su mayoría, en la Argentina, manifestaron al inicio del aislamiento un alto nivel de acuerdo con la medida, la pandemia conmovió profundamente el sentido de sus corporalidades en movimiento: a) para el encuentro y la sociabilidad; b) para la autonomía expresiva y la sexoafectividad; c) para la lucha política contra las desigualdades de género (Elizalde, 2022).

El confinamiento obligatorio enfrentó a les jóvenes a una experiencia extrema en-carnada en sus cuerpos -entendidos por el discurso sanitario como “vectores de contagio”-: la puesta en suspenso de muchos de sus resortes libidinales y de vínculo con el mundo ex-

tra-doméstico. De forma casi inmediata a la interrupción de las clases presenciales y a la desaparición de miles de empleos informales o precarios, los jóvenes de todas las clases sociales dejaron de tener la vivencia corporal y sensible del encuentro con pares, con posibilidades cotidianas de intercambio, aprendizaje, sociabilidad, expresión pública y disfrute. Experiencias de afectación que sólo ocurren con la presencia de otros y que “solo se dan cuando el cuerpo está un poco más abierto –como dice el filósofo Vir Cano-, no tan temeroso ni ansioso por inmunizarse; allí donde nos recuerda eso que somos irremediablemente: vida-en-común (...) siempre algo más allá de nosotros mismos” (Cano en Dillon, 2020, digital).

Hace ya varios años, Judith Butler señaló el carácter político y social de los cuerpos (2002, 2006). Es decir, su dimensión invariablemente pública, dado el entorno de proximidad física original e involuntaria en el que los cuerpos nacen y se mueven. Dice Butler: “Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío. Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social; sólo más tarde, y no sin alguna duda, puedo reclamar mi cuerpo como propio” (2006: 52).

Como mencionamos al inicio, para muchas jóvenes, en los años previos a la pandemia, salir a la calle a protestar contra los abusos, el acoso y otras formas de violencias sexistas, así como por la legalización del aborto o por más educación sexual, significó una experiencia encarnada de alto contenido político, simbólico y emocional. “Poner el cuerpo”, como consigna y como metáfora de compromiso *visceral* con una causa colectiva, supuso reponer el lazo y la “forma original por la existimos, como cuerpo, fuera de nosotros y para otros” (Butler, 2006: 54).



Figura 24: 8A, 2018, por Agostina Chiodi
Fuente: Acervo de Agostina Chiodi



Figura 25: Tetazo, 2017, por Anna Vallverdú para Matria
Fuente: Disponible en: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 26: 8M, 2017, Cobertura colaborativa para Matria
Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 27: 8M, 2017, Cobertura colaborativa para Matria
Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 28: Justicia por Anahí, 2017, por Teresa Mir para Matria
Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 29: Tetazo, 2017, por Anna Vallverdú para Matria
Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>

Sin embargo, el sentido mismo de “movilizarse”, en su doble significado físico y político, cambió radicalmente de signo a partir de la pandemia y del aislamiento social. La presencia activa de los cuerpos juveniles, su exposición en el espacio público, y su predisposición para afectar y ser afectados a partir de sus reclamos, se vieron abruptamente frenadas. El exhorto de “quedate en casa” tuvo de inmediato su reverso incumplidor: transgredir la cuarentena pasó a ser algo riesgoso para todes, y casi un gesto “antipolítico”, en el sentido de poco solidario, extensible a cualquier concentración de cuerpos en esta coyuntura.

Aun así, no todes pudieron parar. Los cuerpos cuya función fue considerada “esencial” para el sostenimiento de la salud y de la vida, continuaron. Pero la diferencia entre quienes contaron con permiso para trasladarse, moverse y trabajar, y quienes se vieron sobrecargadas por el también esencial e incesante trabajo de cuidar a otros, pero puertas adentro, dejó un saldo negativo para el conjunto de las mujeres, reproduciendo estereotipos y mandatos sexistas.

En pandemia, lo sabemos sobradamente, el desarrollo de tareas domésticas y de cuidado, y la “carga mental” derivada de estas obligaciones se incrementaron enormemente y su reparto profundizó la inequidad entre los géneros, en detrimento de las mujeres, tanto adultas como jóvenes.

Por otro lado, durante el aislamiento social, la relación entre un “adentro” y un “afuera” operó como un parte aguas con profundas resonancias para los cuerpos, en su investidura sexogenérica. Si por un lado estar “afuera” (en la calle, en presencia de otrxs, a escasa distancia entre sí) nos exponía a riesgos, y la invitación a quedarnos “adentro” (“quedate en casa”) se presentaba como la mejor opción para la autoprotección y la protección de todes, ciertos “adentros” se constituyeron en enclaves de injusticias, dolor, peligro y riesgo de

muerte: abusos, violaciones, violencias, femicidios.

De este modo, y pese al protagonismo político de las jóvenes en los años previos, en reivindicaciones a favor de la autonomía de los cuerpos y contra las violencias, la pandemia significó para muchas chicas, así como para muchxs niños y niñas, un significativo retroceso. No sólo en el reconocimiento y ejercicio de sus derechos vinculados al respeto, la integridad y la dignidad de sus cuerpos, sino también en el plano de su sexualidad, intimidad y su adscripción sexogenérica. Con el mayor tiempo de convivencia con el grupo familiar debido al aislamiento, aumentó la exposición a situaciones de violencia en el hogar. Asimismo, en los inicios de la cuarenta, las búsquedas de mujeres desaparecidas y sospechadas de estar en situaciones de peligro, quedaron en suspenso.

En Argentina, durante los primeros 30 días de aislamiento se recibieron 835 llamados para pedir ayuda y denunciar situaciones de violencia; se reportaron 19 femicidios y las denuncias por violencia de género aumentaron un 39%. En el primer año de pandemia, fueron casi 11 mil los casos de violencias atendidos por la Justicia, de los cuales el 78% tuvieron a niñas, adolescentes y mujeres como víctimas. En el 96% de los casos se trató de violencia psicológica, el 61% de las denunciantes reportó violencia física y el 47% indicó que hubo violencia simbólica, lo que permite inferir el ejercicio simultáneo de distintos tipos de violencias de género sobre las niñas, chicas y mujeres afectadas (OVD, 2021, digital).

Claramente, el contexto de pandemia no habilitó esa posibilidad ni esa potencia expresiva, libre y ciudadana de los cuerpos juveniles que podemos reconocer en las fotografías que aquí reproducimos. En especial, para aquellas niñas y jóvenes que, sin poder salir de sus casas, vivieron el infierno de la violencia y la desigualdad por razones de género. Situaciones que aún hoy permanecen relativizadas en las

prioridades de atención integral del Estado.

Cabe entonces preguntarse y abrir a la reflexión: ¿qué cuerpos para quiénes? ¿Qué derechos, qué justicia, qué deseo para las jóvenes? ¿Cuándo, cómo, de qué modo?

III. Redes, filiaciones, afectos



Figura 30: Marcha Justicia por Anahí, 2017, por Teresa Mir para Matria
Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 31: 8A, 2018, por Agostina Chiodi
Fuente: Acervo de Agostina Chiodi



Figura 32: 8A, 2018, por Agostina Chiodi
Fuente: Acervo de Agostina Chiodi



Figura 33: 8m, 2017, Cobertura colaborativa para Matria
Fuente: Disponible en: <https://queivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 34: Justicia por Anahí, 2017, por Teresa Mir para Matria
Fuente: Disponible en: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>



Figura 35: Visibilidad Lésbica, 2017, por Rocío Curia para Matria
Fuente: Disponible en: <https://quevivalamatriablog.wordpress.com/fotos/>

Las fotografías que acompañan este texto y dialogan con él muestran de diversas maneras las marcas generacionales, estéticas y afectivas que las jóvenes le vienen imprimiendo a los activismos de género que protagonizan. Muestran también la dimensión espectacularizada de sus acciones y sus performances públicas, y cómo articulan fluida y constantemente sus interacciones cotidianas y de

praxis política con una variedad de lenguajes, soportes y mediaciones tecnológicas. Fueron llamadas por los medios de comunicación como “la generación *glitter*”, por los brillos y purpurinas que se ponen en el cuerpo, por el uso de pelucas llamativas, por sus cuerpos desnudos, sus maquillajes y sus prendas provocativas que procuran todo el tiempo concentrar la mirada en ellas. “Ahora que sí nos ven” es uno de los slogans favoritos para plantear a partir de ahí, de esa mirada fija en las jóvenes y de la honestidad de sus cuerpos rebeldes, furiosos y vitales, sus reclamos por derechos.

Otro signo novedoso de esta politización de género se vincula con las emociones y los afectos que circulan en estas formas de poner el cuerpo en el espacio público, que está relacionado con la complicidad y las alianzas que las jóvenes han establecido con las feministas más grandes, las históricas. Esta articulación intergeneracional se ha convertido en una actoría política doblemente enriquecida. Las mayores proveen estrategia, persistencia y argumentación sólida; las chicas, su potencia movilizadora y expresiva, la transversalización social de la agenda de género, la masividad de una lucha hecha cuerpo, y la visibilidad mediática y viral. Así, se han construido tramas de relaciones, sensibilidades y afectos de enorme significatividad; dinámicas de filiación política con madres, abuelas, y otras adultas a partir de la puesta en valor de sus saberes y experiencias de lucha contra la opresión patriarcal (Elizalde, 2018).

Estas nuevas genealogías políticas femeninas vienen construyendo memoria y marcos de reconocimiento, sororidad y referencia intragénero. Crean una malla de solidaridad, contención, apoyo mutuo y conocimiento legado de generación en generación en torno de una cultura femenina no competitiva sino empática, contraria a la violencia y a los mandatos opresivos del patriarcado, y promotora del propio poder.

“Somos las nietas de las brujas que nunca pudiste quemar”, pintan en carteles y remeras las pibas. Y también cantan: “Por nuestras ancestas estamos acá. Estamos en lucha, estamos acá”.

Sus voces –ese adelanto del cuerpo- llegan nítidas a nosotros/as, para ser escuchadas. Pero sobre todo, para interpelarnos.-

REFERÊNCIAS

ALCARAZ, Florencia. No la buscaron (el femicidio de Araceli Fulles). **Revista Anfibia**, Abril de 2017. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/no-la-buscaron/>. Acceso: 29 mar. 2023.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. **Vida precaria**: el poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CLADEM. Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de las Mujeres (CLADEM). **Datos sobre niñas y jóvenes madres en la Argentina**, 2018. Disponible en: <https://www.facebook.com/cladem.arg>. Acceso: 29 mar. 2023.

DILLON, Marta: Un diálogo desde la fragilidad y la incertidumbre. Entrevista a Virginia Cano y Tamara Tenenbaum. **Página 12**, 2020. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/258457-un-dialogo-desde-la-fragilidad-y-la-incertidumbre>. Acceso: 29 mar. 2023.

ELIZALDE, Silvia. Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes. **Revista Ensamblés**, año IV, n. 8, 2018.

ELIZALDE, Silvia. (Des)afectar el cuerpo: resonancias de la pandemia. *In*: VOMMARO, Pablo (editor). **Experiencias juveniles en pandemia**: ¿cómo habitan la pandemia las juventudes y qué cambió en su vida cotidiana? Buenos Aires: Grupo Editor Universitario, 2022. p. 59- 75.

Ministerio de Salud de la Nación. **Estadísticas Vitales (2010 a 2015)**: partos nacidos vivos de menores de 15 años. Dirección de Estadísticas e Información de Salud, 2018. Disponible en: <http://www.deis.msal.gov.ar/>. Acceso: 29 mar. 2023.

Mujeres de la Matria Latinoamericana (MUMALA). “Registro de Femicidios”, Observatorio de la Violencia contra las Mujeres, 2017, digital. Disponible en <http://www.observatorioniamenos.org.ar> Acceso: 29 mar. 2023.

Oficina de Violencia Doméstica (OVD). Corte Suprema de la Nación. **Casos atendidos durante la pandemia por Covid-19**. Buenos Aires, 2021. Disponible en: <https://www.ovd.gov.ar/ovd/archivos/ver?data=5340> Acceso: 29 mar. 2023.

Paula Ivette Pegueros Vidal
Doutora em Direito. Diretora de Área da Guarda Nacional, com foco na vinculação institucional e formação integral baseada em Direitos Humanos e igualdade de gênero na Coordenação de Atenção Integral à Migração na Fronteira Sul, no México. Foi Chefe de Articulação Institucional com autoridades federais encarregadas de reforçar a atenção às migrantes vítimas de crimes. Ministrou cursos e workshops sobre o uso da força, a dignidade policial, a prevenção e o atendimento ao assédio moral e sexual, o código de conduta e a perspectiva de gênero - voltados ao pessoal operacional, administrativo e de comando.

La mujer y la migración transfronteriza en el sur de México

Mulheres e migração transfronteiriça no sul do México

Resumen: La visibilización de la mujer en el contexto de movilidad tiene un despliegue paulatino que cae en lo execrable. Debido a estudios aproximados que destacan aspectos: antropológicos, demográficos, históricos y laborales; donde la carencia estadística de género, es el reto que enfrentan las investigaciones para la aplicación de un método acorde a la realidad social. Sobresale la problemática de la mujer migrante por la omisa atención del Estado Mexicano al incumplir con sus compromisos internacionales. El desplazamiento de origen de las mujeres en la frontera sur de México, se analiza desde el derecho humano a migrar y se basa en situaciones relacionadas con su entorno, que las incita a emprender un trayecto hacia un territorio ajeno que les brinde las posibilidades de desarrollarse integralmente. Las migrantes tienen prerrogativas inherentes a su condición que deben ser respetadas por encima de la situación de ingreso o tránsito en la que se encuentran.

Palabras clave: migración, mujer, desarrollo

Resumo: A visibilização da mulher no contexto de mobilidade tem um desdobramento gradual que se torna execrável. Os estudos comparativos que destacam aspectos: antropológicos, demográficos, históricos e trabalhistas; mas nos quais faltam estatísticas de gênero são o desafio enfrentado pela investigação para a aplicação de um método em sintonia com a realidade social. O problema das mulheres migrantes destaca-se pelo descaso do Estado mexicano ao não cumprir com seus compromissos internacionais. O deslocamento original das mulheres na fronteira sul do México é analisado sob a perspectiva do direito humano à migração e se baseia em situações relacionadas ao seu contexto, que as incitam a empreender uma viagem a um território estrangeiro que lhes ofereça a possibilidade de se desenvolver integralmente. As migrantes têm prerrogativas inerentes ao seu status que devem ser respeitadas independentemente da situação de entrada ou trânsito em que se encontram.

Palavras-chave: migração, mulher, desenvolvimento.

Introducción

Las personas se ven motivadas a dejar sus lugares de origen por situaciones que generalmente se derivan de su entorno y llevan a emprender un trayecto hacia un territorio ajeno que les brinde las posibilidades de abatir las circunstancias adversas y desarrollarse en todos los aspectos de su vida.

Las personas migrantes tienen prerrogativas inherentes a su condición de persona que deben ser respetadas por encima de la situación irregular en la que se encuentren al ingresar a México, tal y como lo supone la deontología jurídica bajo la perspectiva de los derechos humanos.

México lleva algunos años implementando un marco legal que garantice la protección de los derechos humanos de aquellos, lo cual ha sido patentado en mayor medida a partir del año 2004, en el que el Gobierno Federal emitió el Programa Nacional de Derechos Humanos 2004-2006, que han sido rediseñados para los periodos subsecuentes.

Así pues, es necesario analizar el papel de la mujer en la migra-

ción y ante todo el acceso a la justicia dentro del Estado Mexicano, que sirve de país de origen, tránsito, destino y retorno; por lo que en la propia normatividad constitucional se establece la garantía de tratar con justicia a las personas migrantes, por lo que, el derecho a la justicia es reconocido en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

La consagración de dicho numeral, va de la mano con el 1º Constitucional, que ha sido modificado en materia de respeto irrestricto de los Derechos Humanos, desde el 06 de junio de 2011.

1. Delimitación de la frontera sur de México

La frontera sur mexicana tiene una extensión de 1,149 kilómetros, donde conviven la marginación, la pobreza y la carencia de oportunidades. Este límite se encuentra dividido en 4 estados, atendiendo a la siguiente demarcación: Chiapas, 654 kilómetros; Tabasco, 108 kilómetros; Campeche, 194 kilómetros; y, Quintana Roo, 193 kilómetros, tal como puede observarse en la siguiente Tabla 1.

Cuadro 1. Estados y Municipios que conforman la Frontera Sur de México

| Tabasco (02) | Chiapas (18) | Campeche (02) | Quintana Roo (01) |
|-------------------------|--|-----------------------------|------------------------------|
| Balancán y Tenosique | Amatenango de la Frontera, Frontera Comalapa, Mazapa de Madero, Motozintla, Cacahoatán, Frontera Hidalgo, Suchiate, Tuxtla Chico, Unión Juárez, Tapachula, La Trinitaria, Ocosingo, Las Margaritas, Palenque, Benemérito de las Américas, Maravilla Tenejapa, Metapa y Marqués de Comillas | Candelaria y Calakmul | Othón P. Blanco |

Fuente: Elaboración por la autora.

En este territorio fronterizo habitan un promedio de 1.6 millones de personas y la mayor incidencia delictiva de la zona se encuentra en los estados de Chiapas y Tabasco. La atención e intención de México para velar por los derechos humanos de las personas y en especial de los migrantes con base en los estándares internacionales, inició el 10 de junio de 2011, cuando se publicó en el Diario Oficial de la Federación, el Decreto de reforma, por el cual se modificó la denominación del Capítulo I del título primero de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, así como reformas a diversos artículos del mismo ordenamiento.

2. La feminización de los flujos migratorios.

“La Organización Internacional de las Migraciones (OIM, 2020) establece que la creciente participación de la mujer en el desplazamiento humano ha cobrado formalidades de ser una variable constante debido a su desapego de la tradicional posición familiar en comparación de la figura masculina.

La relevancia de los movimientos migratorios y su impacto social, económico y político, hace necesario fortalecer políticas estratégicas que tienen como resultado disminuir los efectos negativos a los que son sujetos tanto las comunidades o territorios receptores como los propios migrantes, particularmente las mujeres.

La OIM reconoce que lugares en el sur de México, como Chetumal, Quintana Roo y Tenosique, Tabasco son 2 de los 16 sitios pequeños a nivel mundial que detonan un contexto de movilidad por la existencia del flujo migratorio. Existen tres vías utilizadas por las personas del Triángulo Norte de América Central (TNAC) y nacionales que gravitan de México a Estados Unidos: el primero inicia en Tapachula, Chiapas; el segundo en Tenosique, Tabasco; y el tercero en Chetumal, Quintana Roo.

La migración femenina, como transgresión del orden de género limita la movilidad de este grupo cuando viajan solas, cuando son parte de las trabajadoras agrícolas o sexuales en la frontera sur en virtud de la falta de capacidad de los entes de gobierno de salvaguardar su integridad (Bronfman, Uribe, Halperin, et al., 2001, p. 15-31)¹. De acuerdo a cifras oficiales de la Unidad de Política Migratoria de la Secretaría de Gobernación (UPMRIP, 2020)², Tabasco es el segundo estado con mayor número de extranjeros que son retornados a su país de origen, el primer lugar es ocupado por Chiapas, que por su extensión territorial justifica dicha posición al contar con 18 munici-

pios fronterizos; el tercero, Campeche y el cuarto, Quintana Roo.

Cuadro 2. Fiscalías Especializadas para atención a migrantes en la frontera sur de México (elaboración propia).

| Estado | Denominación | Fecha de Creación |
|--------------|---|--------------------------|
| Campeche | Fiscalía Especializada en Atención al Migrante. | 14 de mayo de 2015. |
| Chiapas | Fiscalía Especializada en Delitos Cometidos en Contra de Inmigrantes. | 05 de junio de 2008. |
| Quintana Roo | Fiscalía Especializada en Delitos Cometidos en Contra de los Migrantes. | 02 de Diciembre de 2014. |
| Tabasco | Fiscalía Especializada para la Atención a Migrantes. | 29 de diciembre de 2014. |

Fuente: Elaboración por la autora.

Los brotes de mayor incidencia delictiva, violación de los derechos humanos y conductas discriminatorias focalizadas a los migrantes, se detectan en la zona Tabasqueña y la zona del Soconusco (Chiapas), por lo que las acciones de rescate y atención de los 118 kilómetros debe contemplar cuatro puntos vitales que son: migración, salud, seguridad pública y educación, que involucran a los países de Honduras, el Salvador y Guatemala, para velar por la atención integral de las personas que inician su viaje a México con fines de tránsito, toda vez que son el área de mayores puntos de movilidad.

La situación de los países del Triángulo Norte los focaliza como áreas de expulsión natural, ya que durante el último medio siglo, Guatemala, Honduras, Nicaragua y El Salvador han sufrido: Guerras, Revoluciones, Golpes de estado, Terremotos, Huracanes y Sequías.

[1] Mario Bronfman; Patricia Uribe, David Halperin y Cristina Herrera, Mujeres al borde vulnerabilidad a la infección por VIH en la frontera sur de México. México: ECOSUR/Plaza y Valdés/COLSON/COLEF. 2001, 15-31.

[2] Unidad de Política Migratoria, Registro e Identidad de Persona. Información por año, sexo y entidad, (México: UPMRIP, 2020) Disponible en: http://www.politicamigratoria.gob.mx/es/PoliticaMigratoria/Cuadros_MyH?Anual=2018&Secc=3. Acceso: 05 jun. 2020.

Por lo anterior, y tal como se señala en la Declaración de Sentimientos de Séneca Falls:

Decidimos: que todas las leyes que impidan que la mujer ocupe en la sociedad la posición que su conciencia le dicte, que la sitúen en una posición inferior a la del hombre, son contrarias al gran precepto de la naturaleza y, por tanto, no tienen ni fuerza ni autoridad (Amnistía Internacional Catalunya, 2020).³

En la siguiente Gráfica 1, se presentan los Eventos de mujeres extranjeras presentadas ante la autoridad migratoria de los estados que componen la frontera sur 2017 al 2019, de acuerdo a la Unidad de Política Migratoria:

Gráfica 1. Mujeres extranjeras presentadas ante la autoridad migratoria de 2017 al 2019. (elaboración propia)



Fuente: Unidad de Política Migratoria, Registro e Identidad de Persona. Información por año (México: UPMRIP, 2020) http://portales.segob.gob.mx/es/PoliticaMigratoria/Boletin_MyH (05 de junio de 2020).

A continuación se referirá el tema por estados de la frontera sur:

a) *Caso Tabasco, un proceso en evolución.*

Tabasco es una entidad federativa del sur de México, con una población de 2 millones 395, 272, de los cuales 1 millón 223, 680 son hombres y 1 millón 171, 592 son mujeres (INEGI, 2020)⁴ cuenta con una extensión de 108 kilómetros de frontera con Guatemala en los municipios de Balancán y Tenosique.

En la última década ha existido un reconocimiento parcial por la entidad de ser un área de origen, tránsito, destino y retorno de migrantes, lo que se muestra en los rezagos que a continuación se señalan:

En el rubro de armonización legislativa, el 24 de octubre de 2013, fue presentada ante la Legislatura local la iniciativa denominada “Ley de Atención a Migrantes para el estado de Tabasco”, con el objetivo de regular la competencia concurrente entre el estado y sus municipios, en aras de salvaguardar y garantizar la protección de los derechos humanos de los migrantes en ésta entidad. Sin embargo, no ha sido aprobada aún (2020), por lo que Tabasco se encuentra en el grupo de los 17 estados de la República que no han creado leyes especializadas que coadyuven con la política migratoria nacional.

En otro rubro, como parte de la creciente incidencia delictiva en la zona fronteriza, donde la mujer migrante es multivulnerable (por su condición de género, etnia, religión, orientación sexual, discapacidad, nacionalidad, situación económica, calidad de víctima), el 29 de Diciembre de 2014 se crea de facto la Fiscalía Especializada en Delitos cometidos contra Migrantes con sede en el Municipio de Tenosique, con el objetivo de garantizar el acceso a la justicia de este grupo en forma inmediata, dicha medida enfatizó la importancia del tema y su creciente desarrollo, la cual fue incluida el 29 de agosto de 2015 en el Reglamento Interior de la Fiscalía General del estado de Tabasco.

Cabe señalar, que dicha respuesta institucional fue en el marco de la creciente diversidad de rutas de tráfico de personas (en espe-

[3] Amnistía Internacional Catalunya (España: AI, 2020). Disponible en: <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/docs/e-hist-senecafalls-1848.html>. Acceso: 05 ene. 2021.

[4] Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Información por entidad: Tabasco, (México: INEGI, 2020) Disponible en: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/tab/>. Acceso: 02 may. 2020.

cial mujeres) que posteriormente son comercializadas por los grupos delictivos de la zona y transnacionales.

Los esfuerzos aislados locales no consolidan la integralidad de la atención de los flujos migratorios y menos en los casos de mujeres que regularmente son víctimas de delitos como tráfico de personas, trata, violación, feminicidio, lesiones y demás conductas ilícitas.

En primer lugar, los recursos internos para proteger y garantizar los derechos humanos deben existir en la legislación, pero ante todo deben ser eficaces; sin embargo, la atención de las acciones por esta localidad ha sido endeble, justificándose en el principio de la progresividad de los Derechos Humanos, a pesar de contar con el andamiaje de organismos públicos que podrían coadyuvar a cumplir con el compromiso solidario hacia las mujeres migrantes, a través de la inclusión en sus planes de trabajo de medidas emergentes en los casos de mujeres violentadas en la zona fronteriza. La aplicación de una Política Migratoria Nacional es ineludible, pero deberá enfatizarse la visión regionalizada que reconozca la multiculturalidad y desarrollo de la zona sur de México.

La calidad migratoria es un elemento fundamental para los migrantes en general y para las mujeres en particular. El carácter “indocumentado” de la migración que ubica a los individuos en una condición de violación de las leyes, vulnera profundamente sus derechos ante los Estados y en las relaciones sociales. Ello aplica específicamente para las mujeres, las cuales, al estar en la hipótesis mencionada, tienden a una mayor afectación (Lutz, 2007)⁵.

Entendiendo que el rol de género ha mutado en las diversas teorías sobre migración y trabajo forzado, desarrollo sostenible, reunificación familiar, red productiva y social, debido al poder que asume la mujer en el contexto de la movilidad humana al convertirse en una fuente de ingreso (eventual o permanente) para la protección de su

núcleo, lo que tiene aparejado dos enfoques, el primero relacionado con el empoderamiento al adquirir confianza y generar el confort de la autosuficiencia; y el segundo, el de la victimización por el nulo o escaso apoyo social, viviendo situaciones de impotencia, depresión y desesperación.

Por lo anterior, la apatía o invisibilidad de la mujer migrante en la zona ha generado estrategias aisladas a nivel local que duplica funciones federales o exime la aplicación de recursos para mejorar sus condiciones o garantizar el respeto de sus derechos humanos durante su tránsito, excluyéndolas de su bienestar.

b) *Chiapas, el modelo regional.*

En el caso de Chiapas, por su posición geográfica representa el 3.74% del territorio nacional (INEGI, 2020)⁶ cuenta con 18 municipios fronterizos, por lo que ha sido un parteaguas en el tema migratorio por realizar acciones sustantivas que le han valido reconocimiento internacional.

Su extensión de frontera sur es de 654.5 kilómetros, lo que beneficia el flujo migratorio irregular, existiendo sólo ocho puntos formales de internamiento a territorio nacional y más de 300 puntos informales, a través de los cuales, día con día ingresan migrantes que van en busca del denominado “sueño americano”.

Chiapas, es la frontera sur más amplia del país, representa el 68% de los límites con Centroamérica, a través de los cuales inician las principales rutas migratorias, como son la del golfo, pacífico y meseta Comiteca.

Atendiendo a dicha problemática y como un acto de justicia a este grupo altamente vulnerable por su condición irregular, crean en junio de 2008 la Fiscalía Especializada en Delitos cometidos en Contra de Inmigrantes, como órgano dependiente de la Procura-

[5] Bruno Lutz, Migración femenina transnacional. México frente a los tratados internacionales (México: Veredas, 2007).

[6] Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Información por entidad: Chiapas (México: INEGI, 2020) Disponible en: <<http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chis/default.aspx?tema=me&e=07>>. Acceso: 02 may. 2020.

duría General de Justicia del Estado, que encuentra como principal misión la persecución de delitos cometidos en su contra para garantizar plenamente la seguridad jurídica, integridad física y patrimonio de los migrantes que viven, transitan o visitan la entidad.

La Fiscalía Especializada (de junio de 2008 al 31 de mayo de 2018) detuvo 2,184 personas, consignando a 838 por delitos como: extorsión, robo, tráfico y trata de personas, asalto, feminicidio, homicidio, privación ilegal de la libertad y violación.

Entre otras acciones destacan la desarticulación de bandas delictivas y, la detención de 111 personas de las pandillas Barrio 18 y MS 13, logrando así el rescate de 1134 migrantes (41% mujeres), en su mayoría de países como: Guatemala, El Salvador, Honduras, Cuba, India, Bangladesh, Nepal, Ecuador, Somalia, Nicaragua y Pakistán.

En materia de prevención del delito, la Fiscalía de Chiapas realiza recorridos con autoridades conjuntas, principalmente en La Arrocera de Huixtla, patio de maniobras del ferrocarril de Arriaga y Palenque; La Concordia, Ciudad Hidalgo y zona fronteriza de Comitán.

Sin embargo, a pesar de estas prácticas, la particularidad de su frontera y extensión hace latente el peligro que diariamente viven las mujeres migrantes, por ser en su mayoría trabajadoras domésticas, agrícolas o comerciales que ven en esa zona la garantía de contar con un sustento económico para su familia. Así se ve reflejado en la Encuesta de Migración en la Frontera Guatemala-México (EMI-F-GUAMEX), la cual muestra el aumento de la población femenina proveniente de Honduras y El Salvador a partir del 2008.

Se ha estimado que alrededor del 16% del total de trabajadores agrícolas son mujeres, menores de 30 años, con una edad promedio de 25 años, cerca de la mitad es analfabeta, siendo el promedio de escolaridad tercero de primaria, las cuales migran porque “aquí pagan mejor que en Guatemala” (64 %), porque “hay trabajo seguro”

(38 %) y porque “aquí dan comida” o “hay cambios de comida” (11 %) (Wiesner, Cruz, 2002)⁷.

Lo anterior, deriva de la dependencia económica y laboral de la mano de obra Centroamericana para las plantaciones características de la región, como el café, cacao y plátano, así como para el servicio doméstico. En este sentido, las mujeres migrantes que acceden al ingreso regulado utilizan los documentos como la Tarjeta de Visitante Regional (TVR) o la Tarjeta de Visitante Trabajador Fronterizo (TVTF) emitidas por el Instituto Nacional de Migración.

c) *Campeche: una agenda pendiente.*

La entidad federativa representa el 2.93% del territorio nacional, con una población de 899 931 habitantes, es decir, el 0.8% de la totalidad del país (INEGI, 2020)⁸, la mayor parte de su población (75%) es urbana.

Campeche cuenta con dos municipios fronterizos: Candelaria y Calakmul, éste último con una reserva de la biosfera descubierta a principios de la década de los 30's del siglo pasado, pero es hasta la década de los 80's que las investigaciones sistemáticas permiten descubrir la esencia de esta ciudad como una de las más importantes del Clásico de la cultura Maya. Las investigaciones más recientes han concluido que Calakmul es la ciudad más importante del Clásico Maya y junto con Tikal y Palenque encabezaban la organización política de las tierras altas.

Al abordar el tema de migración femenil existe un desierto de acciones reconocidas como parte de la cultura de dicha zona geográfica, a pesar de contar con límites internacionales definidos que han dado muestra de tráfico de personas vía terrestre en la mayoría de los casos.

La manera de proyectar la acción afirmativa es mediante leyes

[7] Martha Rojas Wiesner y Hugo Angeles Cruz, Participación de mujeres y menores en la migración laboral agrícola guatemalteca a la región del Soconusco, Informe Técnico al Sistema de Investigación Benito Juárez (SIBEJ). (Tapachula, Chiapas: El Colegio de la Frontera Sur, 2002).

[8] Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Información por entidad: Campeche (México: INEGI, 2020) Disponible en: <<http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/camp/default.aspx?tema=me&e=04>>. Acceso: 02 may. 2020.

que promuevan la igualdad y la equidad de esos grupos (conocidas como leyes de igualdad real), acompañada de políticas públicas, planes o programas dirigidas a la sociedad civil para sensibilizar sobre la realidad discriminatoria que por razones y patrones históricos ha estado incrustada en la cultura de los países.

El reconocimiento por parte de Campeche de que las mujeres migrantes han sido objeto de múltiples discriminaciones históricas, sociales, económicas o culturales, y que las ha marginado del resto de la población ha sido durante la última década inexistente, por lo que a raíz de la política migratoria nacional y la presión de organizaciones internacionales para crear instancias que beneficien el acceso a la justicia, el 25 de mayo de 2015 inicia labores la Fiscalía Especializada para la Atención al Migrante, mediante Acuerdo interno número A/006/2015.

Este primer esfuerzo ha sido un parteaguas en la zona, pues debe tener como consecuencia inmediata el construir una estrategia integral en la entidad para sumar planes y programas para la visibilización y atención del flujo migratorio femenino. Debido a que no existe dentro de los planes estatal y municipales registro alguno para incluir a este grupo vulnerable como parte de la población, a pesar de que Campeche encabeza la lista de entidades federativas que firmaron el Convenio de Colaboración con el Gobierno Federal (10 de diciembre de 2014) para fortalecer el trabajo conjunto contra todo tipo de discriminación hacia las mujeres en México.

Sin embargo, dentro de los servicios que prestan a través de las instituciones públicas de salud y el Instituto de Atención a la Mujer para promover, elaborar y ejecutar las políticas públicas locales a favor de las mujeres, resultan contradictorios. Uno de los esquemas de apoyo en materia de salud es el denominado Unidad Mujer Móvil, sin embargo, requiere un documento de identificación nacional para

prestar el servicio, situación contraria a la igualdad de derechos consagrada en la Carta Magna.

d) Quintana Roo, movilidad comercial.

Quintana Roo representa el 2.26% del territorio nacional y cuenta con una población de 1 millón 501,562 habitantes (INEGI, 2020)⁹. La particularidad geográfica de la zona, caracteriza la movilidad bajo una visión y perspectiva comercial con Belice.

El municipio comercial y fronterizo de Othón P. Blanco, cuenta desde el 02 de diciembre de 2014 con una Fiscalía Especializada en Atención a Migrantes, cuya sede se encuentra en el paso de la localidad denominada Subteniente López, debido al tránsito diario de migrantes locales e internacionales.

En el marco del principio de colaboración institucional, Quintana Roo firmó el Convenio para apoyar a las mujeres en su desarrollo social, civil y profesional el 03 de agosto de 2015 con el Instituto Nacional de las Mujeres y junto con el Instituto Quintanarroense de la Mujer¹⁰ con la finalidad de reconocer y empoderar a las mujeres de la región.

La región fronteriza de Quintana Roo (Othón P. Blanco) tiene una particularidad comercial debido a la intensidad de actividades, que, por su dimensión, adquiere el carácter de binacional (México-Belice) y aliado mercantil para coadyuvar y detonar el desarrollo económico de la zona, sin embargo, no existen medidas focalizadas que adviertan el flujo migratorio femenino y su debida atención ante el crecimiento constante por el nicho económico que incrementa en la localidad.

Las acciones que se advierten son genéricas en brindar servicios de salud supeditados en casos de violencia y capacitación sobre pautas de actuación y contención emocional.

[9] Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Información por entidad: Quintana Roo (México: INEGI, 2020) Disponible en: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/qroo/default.aspx?tema=me&e=23>. Acceso: 02 may. 2020.

[10] Creado mediante Decreto número 124 publicado en el Periódico Oficial el 15 de mayo de 1998, como un organismo descentralizado con el objetivo de promover y fomentar las condiciones que posibiliten la no discriminación, la equidad, la igualdad de oportunidades, de trato entre los géneros, de la toma de decisiones y de los beneficios del desarrollo; el ejercicio pleno de todos los derechos de las mujeres y su participación equitativa en la vida política, económica, social, cultural y familiar del estado.

Conclusiones

La doctrina ha establecido una distinción entre derechos humanos y derechos fundamentales, tomando a los primeros como las prerrogativas inherentes a toda persona que son anteriores a la norma y poseídos por el sólo hecho de nacer; mientras que a los derechos fundamentales se les considera como aquellas prerrogativas transvasadas o agregadas en la norma, es decir, reconocidas en la ley.

La reforma constitucional en materia de Derechos Humanos de 2011, ha hecho por lo menos en teoría, evolucionar a nuestra Constitución Federal de una perspectiva constitucionalista a una iusnaturalista, en la que los derechos humanos ya no son dados por el Estado sino reconocidos por éste, con la obligación de todos los niveles que lo componen de promover, respetar, proteger y garantizar los derechos humanos de conformidad con los principios de universalidad, interdependencia, indivisibilidad y progresividad; además de prevenir, investigar, sancionar y reparar las violaciones a esos derechos.

Sabemos bien que la Constitución se compone de disposiciones generales cuya materialización corresponderá a las leyes que de ella emanen, las cuales tendrán que recorrer el sendero hasta la realización efectiva de esas normas. Al efecto, antes incluso de la reforma en Derechos Humanos a la que se alude, el estado Mexicano comenzó su travesía para adaptar su marco legal a estos nuevos tiempos, lo cual se demuestra con la expedición de la Ley de Migración el 25 de mayo de 2011 (16 días antes de la modificación constitucional) en la que ya se contemplaba que todo lo relativo al ingreso, salida y estancia de mexicanos y extranjeros al territorio nacional se realizaría en un marco de respeto, protección y salvaguarda de los derechos humanos (SEGOB, 2020) ¹¹.

En el tema de la migración se vive a nivel internacional una

pugna por el reconocimiento y respeto del derecho humano a migrar y la seguridad nacional. Irónicamente ambos son señalados (el segundo como limitante del primero) en el artículo 11 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y prescritos también en Tratados Internacionales como la Convención Americana sobre Derechos Humanos (artículo 22). El llamado derecho de circulación y residencia tiene un origen antropológico en el que se le atribuye un papel importante en el acto de la población y culturización mundial, mientras que la restricción a éste por causas de seguridad nacional es tomada desde la perspectiva misma de la preservación de la soberanía y la paz de los integrantes del país receptor. Eventos violentos recientes en el mundo incrementan esta discusión ocasionando una colisión de derechos que, al manifestarse, como estima Robert Alexy al exponer sus reglas de ponderación y hace necesario impedir ciertas intervenciones en los derechos fundamentales para que sean evitables sin costo para otros principios (Óptimo de Pareto) (Alexy, 2002)¹².

Concentrar los esfuerzos hacia una alineación normativa y estructural a la intención de la reforma constitucional en Derechos Humanos de 2011 nos permitiría conseguir el establecimiento de un sistema integral de acceso a la justicia para los migrantes, cuyas implicaciones posicionarían a México como una nación en donde se garantice este respeto, lo que seguramente permeará en todos los aspectos relativos a la justicia y fortalecerá su adecuada impartición.

El gobierno mexicano ha pugnado por el establecimiento de mecanismos para lograr el acceso a la justicia para los migrantes, pero algunos hechos demuestran que la sola existencia de las instituciones no garantiza que quien resulte ser víctima o imputado de un delito la obtenga.

Esto es así pues a pesar de que acuden ante las instancias

[11] Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. Ley de Migración, artículo 1º (México: SEGOB, 2020), http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LMigra_210416.pdf. Acceso en: 18 jun. 2020.

[12] Robert Alexy, "La fórmula del peso" en *Argumentación Jurídica. El juicio de ponderación y el principio de proporcionalidad*, editado por Miguel Carbonell (México: Porrúa-UNAM, 2002).

encargadas de su atención, algunas veces no se cuentan con los mecanismos adecuados que permitan una protección completa, que evite que quien ha resentido un hecho delictivo, no se revictimice con la desatención de la autoridad o con alguna otra conducta realizada en venganza de la denuncia, o que siendo señalado como autor de un delito no pueda ejercer todos los derechos que como imputado le corresponden, originando que el proceso se encuentre viciado de origen y consecuentemente se actualicen sentencias alejadas de la realidad.

No existe una estructura ordenada y coordinada que haga efectivo ese derecho humano de acceso a la justicia para las personas migrantes, en especial las mujeres. Las condiciones de porosidad de la frontera sur, y su falta de acciones afirmativas focalizadas para la atención de migrantes (mujeres) demanda la implementación de políticas concretas y efectivas.

El combate a la problemática de la frontera sur, debe realizarse en el marco normativo que determine la actuación de los niveles de gobierno, dictaminando el alcance de la problemática y la aplicación de acciones de mejora que se realicen en conjunto con autoridades municipales, estatales y federales para que la frontera sur del denominado Triángulo Norte sea atendida y canalizada.

Como lo alude la Proclamación de Teherán, *“la discriminación de que sigue siendo aún víctima la mujer en distintas regiones del mundo debe ser eliminada”*, los derechos humanos no tienen frontera, porque son el motor que dan vida a la paz mundial, esta paz no sólo significa ausencia de violencia, significa el derecho a los valores, ser tolerantes a los demás, no discriminar y respetar independientemente del estatus migratorio que se tenga. Se necesita Paz para derrumbar las fronteras imaginarias y no geográficas, esas que existen en el interior de los seres humanos; los migrantes son seres

humanos que tienen derechos en una tierra tan ancha y tan grande como la esperanza de las mujeres en el mundo.

Por lo anterior, se debe considerar:

- Sensibilizar a la sociedad en los estados de la frontera sur para erradicar conductas xenofóbicas, discriminatorias y de intolerancia global;
- Coordinación interinstitucional para beneficiar a la población femenil migrante y acceder a servicios públicos gratuitos, independientemente de su condición de internación en el país;
- El binomio género y migración es un tema prioritario para organismos internacionales en materia de Derechos Humanos, por lo que su atención oportuna evitaría recomendaciones futuras si se cumple con el respeto establecido en el derecho doméstico e internacional;
- Generar registros institucionales sobre la presencia de mujeres en la migración, debido a que no existe una estadística de género en contexto de movilidad gubernamental real;
- Prevención de la Violencia para la población femenil en condiciones de multivulnerabilidad; y
- Consolidar una visión de reconocimiento cultural de la migración en México y sus beneficios.

REFERÊNCIAS

ALEXY, Robert. La fórmula del peso. In: CARBONELL, Miguel (ed.).

Argumentación Jurídica: el juicio de ponderación y el principio de proporcionalidad. México: Porrúa-UNAM, 2002, 1-16.

AMNISTIA INTERNACIONAL CATALUNYA. España: Amnistia Internacional Catalunya, 2020. Disponible en: <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/docs/e-hist-senecafalls-1848.html>. Acceso en 08 ene. 2021.

ANAYA MUÑOZ, Alejandro. **Los derechos humanos en y desde las relaciones internacionales.** México: CIDE, 2014.

BRONFMAN, Mario; URIBE, Patricia; HALPERIN, David; HERRERA, Cristina. **Mujeres al borde... vulnerabilidad a la infección por VIH en la frontera sur de México.** México: ECOSUR/Plaza y Valdés/COLSON/COLEF, 2001.

CÁMARA de Diputados del H. Congreso de la Unión. Constitución Política de los Estados Mexicanos. México: SEGOB, 2020. Disponible en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_080520.pdf. Acceso en 15 jun. 2020.

CÁMARA de Diputados del H. Congreso de la Unión. Constitución Política de los Estados Mexicanos. México: SEGOB, 2020. Disponible en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_080520.pdf. Acceso en 15 jun. 2020.

CÁMARA de Diputados del H. Congreso de la Unión. Ley de Migración, artículo 1º. México: SEGOB, 2020. Disponible en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LMigra_210416.pdf. Acceso en 15 jun. 2020.

Cumbre Judicial Iberoamericana. Reglas de Brasilia sobre el acceso a la justicia de las personas en condición de vulnerabilidad, *Disponible en:* <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2009/7037.pdf>. Acceso en 15 jun. 2020.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Información por entidad: Tabasco. México: INEGI, 2020. Disponible en: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/tab/>. Acceso en 15 jun. 2020.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Información por entidad: Chiapas. México: INEGI, 2020. Disponible en: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chis/default.aspx?tema=me&e=07>. Acceso en 15 jun. 2020.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Información por entidad: Campeche. México: INEGI, 2020. Disponible en: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/camp/default.aspx?tema=me&e=04>. Acceso en 02 may. 2020.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Información por entidad: Quintana Roo. México: INEGI, 2020. Disponible en: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/qroo/default.aspx?tema=me&e=23>. Acceso en 02 may. 2020.

LUTZ Bruno. **Migración femenina transnacional:** México frente a los tratados internacionales. México: Veredas, 2007.

Organización Internacional de las Migraciones. Suiza: OIM, 2020. Disponible en: <https://www.iom.int/es/genero-y-migracion>. Acceso en 15 jun. 2020.

Organización Internacional de las Migraciones (Suiza: OIM, 2020). Disponible en: <https://www.iom.int/es/genero-y-migracion>. Acceso en 05 mar. 2023.

REYES CALDERÓN, José Adolfo; LEÓN DELL, Rosario. **Victimología.** México: Cárdenas, 1988.

ROJAS WIESNER, Martha; ÁNGELES CRUZ, Hugo. **Participación de mujeres y menores en la migración laboral agrícola guatemalteca a la región del Soconusco:** informe técnico al Sistema de Investigación Benito Juárez (SIBEJ). Tapachula, Chiapas: El Colegio de la Frontera Sur. 2002.

TAMBORREL SUÁREZ, Guillermo. **Qué pueden hacer las ciencias penales por los grupos vulnerables.** México: INACIPE, 2010.

Unidad de Política Migratoria, Registro e Identidad de Persona. Información 2017 y entidad. México: UPMRIP, 2020. Disponible en: http://www.politicamigratoria.gob.mx/es/PoliticaMigratoria/Cuadros_MyH?Anual=2017&Secc=3. Acceso en 15 jun. 2020.

Unidad de Política Migratoria, Registro e Identidad de Persona. Información 2018 y entidad. México: UPMRIP, 2020. Disponible en: http://www.politicamigratoria.gob.mx/es/PoliticaMigratoria/Cuadros_MyH?Anual=2018&Secc=3. Acceso en 15 jun. 2020.

Unidad de Política Migratoria, Registro e Identidad de Persona. Información 2019 y entidad. México: UPMRIP, 2020. Disponible en: http://www.politicamigratoria.gob.mx/es/PoliticaMigratoria/Cuadros_MyH?Anual=2017&Secc=3. Acceso en 15 jun. 2020.

Unidad de Política Migratoria, Registro e Identidad de Personas. Información por año, sexo y entidad. México: UPMRIP, 2020. Disponible en: http://www.politicamigratoria.gob.mx/es/PoliticaMigratoria/Cuadros_MyH?Anual=2018&Secc=3. Acceso en 15 jun. 2020.

Paula Daniela Bianchi
Doutora em Letras
pela pela Faculdade
de Filosofia e Letras da
Universidade de Buenos
Aires - UBA. Atua como
professora na Cátedra
de Literatura Latino-
Americana II e Teoria
dos Estudos Literários
e Feministas da UBA. É
pesquisadora do Instituto
de Literatura Hispano-
Americana, onde codirige
o "Grupo de Estudos de
Literatura da América
Central" e do Instituto de
Pesquisas em Estudos
de Gênero, e também
do Conselho Nacional
de Pesquisas Científicas
e Técnicas - CONICET.
Em 2019, publicou
*Cuerpos marcados;
literatura, prostitución
y derecho* pela Editora
Didot, Argentina.
<https://orcid.org/0000-0001-6262-0721>

Escritoras latinoamericanas: ficciones de (des) esperanzas del siglo XXI

Escritoras latino-americanas: ficciones (des)esperanzas do século XXI

Resumen: Parte de la literatura latinoamericana del siglo XXI se centra en problemáticas cruciales del presente en las que la concepción de los modos de vida vivibles y posibles se tornan esenciales. Me centro en producciones literarias del presente que exploran estrategias para narrar subjetividades y sus haceres en relación con las territorialidades y ciudadanías baldías en un contexto atravesado por la globalización, por la transnacionalización y por la dilución de las fronteras geopolíticas, subjetivas, lingüísticas, corporales y sociales. La literatura latinoamericana del presente, producida por escritoras nacidas a partir de los años 70 abordada en este artículo, trama una red literaria y crítica que implica nuevos modos de leer y de enunciar, transformaciones estéticas innovadoras y categóricas diferentes que operan en la construcción de subjetividades, cuerpos y escenarios transfronterizos creando nuevas redes ficcionales latinoamericanas inscriptas en la (des)esperanza.

Palabras-clave: literatura latinoamericana del presente, siglo XXI, subjetividades, baldíos y ciudadanías, escritoras latinoamericanas

Resumo: Parte da literatura latino-americana do século XXI centra-se em problemáticas cruciais do presente, nas quais a concepção de modos de vida vivíveis e possíveis torna-se essencial. Concentro-me nas produções literárias do presente que exploram estratégias para narrar as subjetividades e seus fazeres em relação às territorialidades e cidadanias baldias em um contexto atravessado pela globalização, pela transnacionalização e pela diluição do geopolítico, do subjetivo, do linguístico, do corporal e do social. A literatura latino-americana do presente, produzida por escritoras nascidas a partir da década de 1970, que é abordada neste artigo, tece uma rede literária e crítica que implica novos modos de ler e de enunciar, transformações estéticas inovadoras e categóricas diferentes que operam na construção das subjetividades, corpos e cenários transfronteiriços, criando novas redes ficcionais latino-americanas inscritas na (des)esperança.

Palavras-chave: literatura latino-americana do presente, século XXI, subjetividades, terrenos baldios e cidadanias, escritoras latino-americanas

[...] mi desamparo sería menor acaso... Todavía aquí estoy, y acá es el mundo posible... Sólo una cosa está acima de la duda: la muerte. Lo restante es todo ficción, dramas, televisiones, literatura. Wilson Bueno

Introdução

En este artículo reflexiono respecto del armado de redes¹ ficcionales de escritoras latinoamericanas del presente centradas en la concepción de los modos vivibles y posibles de vidas frágiles y de subjetividades baldías (Bianchi, 2019). Estas ficciones están situadas en el contexto latinoamericano actual en el que se infringen violencias expresivas y se aplican pedagogías de la crueldad sobre los cuerpos feminizados (Segato, 2018), de la misma manera que se impulsan prácticas extractivistas desmedidas sobre los recursos del planeta. Conjuntamente los movimientos feministas, comunitarios, de campesinas, de aborígenes y de diversidades sexuales pueblan las calles en toda América Latina al grito de “Ni una menos”, “Vivas nos queremos”, “Somos las hijas de las campesinas que no lograste

[1] El concepto redes me permite armar series literarias del presente no lineales, sino plurales y diversas que actúan como tejidos de palabras, subjetividades y escenarios.

esterilizar”, “El violador eres tú”, y “Ele não”. Sin dudas, los cuerpos vulnerables y frágiles ocupan el centro de disputas que se actualiza en el intento de autonomía y defensa –ante el *horrorismo* (Cavarero, 2009) de los femicidios, travestisticidios y transfemicidios, de las desapariciones de personas, del tráfico de mujeres y de niñas, de violencias por medios sexuales– en el amparo y en el resguardo de encontrar ciudadanías menos baldías que las del presente-. De este modo, pieles y cuerpos disruptivos devienen posibles subjetividades *que cuentan* a pesar de constituirse como sujetos abyectados (Butler 2006; 2010) hacia territorios peligrosos. Estas ficciones también lo son porque desafían los binarismos, recorren otros modos de recuperar la memoria, especulan futuros, reescriben pasados, formulan contactos multiespecies.

Las figuras narrativas desviadas, esas que habitan en los márgenes o en los intersticios de las comunidades dominantes, continúan siendo sujetos de interés ficcional, debido a los debates críticos y culturales vigentes que pugnan por los derechos de garantizar una ciudadanía plena y una vida vivible posible. La multiplicidad representacional de los personajes y de los problemas de violencias subjetivas, corporales y medioambientales abordados en las ficciones latinoamericanas ultracontemporáneas resaltan el complejo entramado que vehiculizan las ciudadanías baldías (Bianchi, 2019), las estructuras de las violencias, la urgencia de las autonomías, la aceptación de los tecnocuerpos, la persistencia de las necropolíticas (Valencia, 2010; Mbembe, 2011) que, a su vez, posibilitan la disponibilidad de las necroescrituras (Rivera Garza, 2013) como la vertebración de redes afectivas y de cuidado diversificadas en un intento de desterritorialización² corporal, subjetiva y lingüística, y el forjamiento de nuevos baldíos geocorporales, jurídicos, ciudadanos

y afectivos (Bianchi, 2021). En las formas ficcionales emergen nuevos modos de leer, de mirar, de figurar, de enunciar y de desterritorializar el mundo de las consideradas no ciudadanas. Es decir, se teje la figuración de la fragilidad en espacios transfronterizos baldíos y heterogéneos configurados como estados de excepción que brindan las formas probables de la vida en común y que propician, por tanto, otros modos de vinculación.

En este árido escenario germinan las ficciones del presente, compuestas de estéticas diversas, que pendulan entre la pena y la esperanza pero ¿qué implica producir desde el presente narrativas des-esperadas? o en otras palabras: “¿Cómo trazar nuevas fronteras o diseminar el adentro y el afuera de lo literario para decir el presente?” (Monteleone, 2018: 12). Es en este sentido que en algunos relatos se identifican las fronteras como un dispositivo filtrable en continua redefinición de geoespacialidades. Entonces, cada abordaje en este artículo bordea, franquea y traza fronteras vacilantes que establecen una problemática distinta que nos permite registrar los pliegues biopolíticos y la debilidad de idear y de fortalecer afectos en las comunidades actuales, ya que los deseos de los protagonistas de los relatos seleccionados y las imágenes que se suceden se difuminan en la fugacidad de la palabra. Las fronteras circunscriben un límite que insta atajos que les permite a los personajes permanecer de un lado o del otro o en un lugar de indeterminaciones y, al mismo tiempo, demarca geoespacialidades precisas. El examen de escenificaciones literarias de las violencias infligidas en cuerpos y subjetividades feminizados y “multiespecies” (Haraway 2018) situados en territorios de fronteras y la interrogación sobre el acceso de las mujeres a la ley y a la justicia y su recurrencia a la literatura como ámbito donde imaginar y oponer otras legalidades se perfilan en las

[2] Tomo el concepto de territorio reuniendo definiciones de la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2018) donde el territorio no es un mapa que delimita fronteras impuestas por los varones desplegando un espacio de dominación, sino que el territorio funciona como un tejido, como un aporte comunitario feminizado. En este sentido, la categoría de desterritorialización proveniente de las teorías elaboradas por Gilles Deleuze y Félix Guattari (2006) se potencia con la idea de tejido unida a la de rizoma.

escrituras recientes que advierten la transformación escritural en actos políticos de resistencias. Precisamente, porque los espacios descentrados de la literatura actual provocan nuevos cruces de lenguajes y de figuraciones con líneas del pasado y del futuro. Si tomamos en cuenta la era del Antropoceno, se sigue trabajando con figuras y escenas vertebradas con la herida colonial donde la depredación se asocia con las prácticas extractivistas y con la desterritorialización que arrojan escrituras de la distopía, de la utopía y de finales entre catastróficos y reparadores. .

Entonces, desde estas condiciones de producción de visiones distópicas y horribles, pero también con un dejo de utopía surge la pregunta respecto de cómo pensar la esperanza y desde la esperanza en la literatura del siglo XXI. ¿Es posible acaso? Silvia Rivera Cusicanqui (2017) afirma que oscila entre la pena, la esperanza y el horror. Esa oscilación responde al movimiento, a la puesta en marcha, a los períodos históricos cíclicos y extensos de la historia del Continente. Por eso, a pesar del horror y de la profunda pena se mueve con esperanza, apostando al desplazamiento y al movimiento. Por su parte, Vilma Piedade (2021) señala la concepción de esperanza como una necesidad para poder vivir, sobrevivir y, sobre todo, para creer en el futuro ante las pérdidas irreparables del mundo pandémico y violento. Piedade enfatiza que esa esperanza está sostenida en la posibilidad de dialogar y más en la capacidad de escucha. Ticio Escobar al referirse al arte de lo bello de una flor en su planta o cortada de esta y enlazado esto sobre el arte de Yuki en Paraguay advierte que lo bello contemporáneo “se nutre perversamente de esa condena que no termina de ejecutarse. En esa zona de espera (de amenaza, de esperanza)” (2012, p. 58). Es decir, la esperanza está por un lado, orientada hacia el futuro de una espera, por el otro, a la pasividad de esa espera futura respecto de un pasado lejano y

de un presente sumergido en la incertidumbre de lo que vendrá. De este modo, la esperanza nos sitúa en una temporalidad suspendida donde “cada tiempo se encuentra expuesto, en principio, a sí mismo en su fragilidad, en su fuga” (Nancy, 2022, p.102). La fragilidad reside en el principio de incertidumbre que nos hace esperar la esperanza desesperada con la mirada puesta hacia el futuro.



Figura 1. Puerta entornada, mirada al futuro y en espera. Bianchi (2015). Fonte: Acervo da autora.

Narrativas del presente

Diferentes narrativas ficcionales se pueden disponer en series literarias móviles y en permanente reposición referidas a la esperanza y a la pena y a su contracara, la desesperanza. De este modo, armar rizomas transfronterizos baldíos nos permite visibilizar ciertas escrituras, personajes y problemáticas que ponen de relieve la circulación de discursos de la precariedad y de la esperanza latinoamericana en permanente edificación. El prefijo "trans" lo utilizo aplicado a "fronteras" porque las considero no fijas, sino que trascienden cualquier categoría posible de fusiones. El concepto de "fronteras móviles" lo asumo a partir de algunas críticas que toman la noción de frontera como una línea flexible siempre en redefinición de subjetividades y de cuerpos. La frontera marca un límite que establece una línea que nos permite estar de un lado o de otro, pero al mismo tiempo delimita zonas concretas. Pero ¿qué sucede cuando ese límite no es fijo y puede desplazarse? ¿Qué ocurre si nos situamos en medio de la línea? ¿En qué lugar nos ubicamos? En este sentido, Gloria Anzaldúa (1987) señala las limitaciones existentes entre las lenguas, las naciones, las ciudadanías e identidades y qué valor político tiene en esas condiciones la frontera (en este caso entre México y Estados Unidos). Anzaldúa traslada a la frontera más allá de esa *punte* que separa dos o más espacios geográficos y la ubica en un tránsito entre saberes y su producción entre indígenas, mestizas y chicanas que fragmenta cuerpos femeninos en dos culturas heteropatriarcales, colonizados, a los que se los trata de censurar, negar o rechazar desde la identidad en la que se "para" cada subjetividad. Por su parte, Marisa Belausteguigoitia leyendo a Anzaldúa afirma que "[l]as fronteras separan, unen, delimitan, marcan la diferencia y la similitud, pero también producen espacios intersticiales, nuevos espacios que inauguran relaciones. Pueden ser burladas, acatadas, cruzadas, transgredidas, imaginadas,

reales, reinventadas y destruidas. Confinan y liberan. Protegen y torturan" (2009). Es por ello, que Belausteguigoitia se encarga de traducir de modo político pedagógico al castellano la obra *Borderlands* (Anzaldúa 1987) escrita originalmente en *spanglish*. También pienso en las fronteras simbólicas para comprender el funcionamiento de los mecanismos de exclusión a partir de los que se define la ciudadanía y entender las fronteras como zonas que se desestabilizan de modo geográfico, como sucede entre los lazos personales, públicos, íntimos y políticos. Saskia Sassen (2003) asegura que asistimos a un desbarajuste de las fronteras nacionales de modo tradicional y que las ciudades globales demarcan otros límites. Manifiesta que "es probable que entre las instancias más estratégicas de esa desarticulación se cuente la ciudad global, que opera como plataforma parcialmente desnacionalizada para el capital global y, al mismo tiempo, emerge como lugar clave de concentración de una enorme variedad de personas de todo el mundo" (2003). Así el territorio es concebido como un espacio de apropiación y de subjetivación que puede desterritorializarse al poder abrirse en líneas de fuga que fisuran los modelos hegemónicos de poder, y como "un laberinto fúnebre de la frontera" (Calderón Le Joliff- Zárate 2020, 33). Entonces, no solo se desterritorializa el territorio mismo, sino también las sexualidades, ciudadanías, cuerpos y subjetividades en un proceso deconstructivista.



Figura 2. Del otro lado, Bianchi (2016). Fonte Acervo da autora.

Los territorios también pueden asumirse como espacios de intervención política. Nelly Richard (2011) diseña el territorio como una zona en la que arbitra lo político como un campo de fuerzas “atravesado por relaciones de poder que gobiernan a prácticas, discursos, representaciones, cuerpos e identidades mediante sistemas de imposición, subyugación y exclusión de lo que no se ajusta a sus reglas de dominancia” (2011, p. 159). Este momento político es un período importantísimo para la literatura y las artes audiovisuales donde desde lo jurídico y lo político se producen leyes y regulaciones claves para el tratamiento de las fronteras. En los que estas ficciones se vinculan con las ciudadanía y con el lenguaje del derecho entrelazadas y expuestas como una necesidad imperiosa de visibilización de desigualdad de derechos civiles y penales para los cuerpos que transitan y habitan las transfronteras baldías. Los territorios y los cuerpos dispuestos en comunidades, e intervenidos por las prácticas glo-

balizadoras, neoliberales, políticas extractivistas presentan tensiones con las prácticas del cuidado de los otros y de la naturaleza donde los cuerpos feminizados son una prolongación de esta.

En este sentido, el “baldío” irrumpe como una categoría crítica que propongo a partir de leer noticias donde las desapariciones y los cadáveres de mujeres, de trans, de niños, de migrantes, de negros, de marrones, de mestizos, de indios, de campesinos, de disidentes sexuales y de vulnerables son frecuentemente descartados en un espacio baldío, a la intemperie rodeados de basuras y restos u ocultos para siempre en alguna zona inexplorable. La espacialidad baldía (física, afectiva, geopolítica) socava los cuerpos y delinea subjetividades en varios personajes de textos literarios del presente. Con respecto al concepto de “baldío” es una categoría crítica que “define el forjamiento de la intemperie, del vaciamiento y del desierto fronterizo provocado en los cuerpos, subjetividades y territorios [...]. Es decir, las corporalidades se distinguen en un estado de vulnerabilidad baldía situada en una zona de fronteras que se organizan dentro de un espacio de enunciación y de posicionamiento políticos” (Bianchi 2019). De este modo, se genera el baldío jurídico para territorios y cuerpos arrojados en una excepcionalidad estatal.

Es decir, las corporalidades se distinguen en un estado de vulnerabilidad baldía situada en un cruce de fronteras que se organizan dentro de un espacio de enunciación y de un posicionamiento políticos. Además, lo que liga a estas escrituras e imágenes del presente se expresa en una violencia de abandono del propio cuerpo, y en una articulación de “fronteras prismáticas” y solitarias, en que los cuerpos frágiles se reducen en un plano que fusiona lo viviente con los vestigios de un territorio redefinido, habitado apenas. Es decir, aquello que nos interpela de modo continuo: “porque la diferencia entre el amparo y la intemperie es esa línea delgada” (Rivera Garza 2017, p. 13).



Figura 3. Zena, Bianchi (2020). Fonte: Acervo da autora.

De este modo, la organización de lecturas pensada en este artículo se propone como un recorrido variable que no busca agotar nombres, sino que pretende establecer tramas de significaciones y de fronteras móviles y, en consecuencia, determinar recorridos de lo político. Las fronteras móviles como lindes crean herramientas de lectura crítica que reformulan los planteos políticos, literarios y audiovisuales. Las fronteras delimitan, pero también crean zonas confusas y porosas y, muchas veces, implican órdenes jerárquicos demarcando así exclusiones, separando lo desechable y lo abyecto que quedan situados en las líneas liminares. Como señalé anteriormente, las fronteras originan líneas flexibles de discursos y de representaciones que circulan y se entrecruzan con características específicas en cada eje propuesto, vinculado a los imaginarios de la precariedad y a la relación jurídica ciudadana de los sujetos, a las prácticas de la violencia y a los estatutos performáticos de la precariedad ligados a los cuerpos y

subjetividades que transitan dichas territorialidades disímiles. El baldío ciudadano entonces se sitúa en esa manera de habitar el desamparo, sin elección posible, que abandona a los personajes en la vulnerabilidad, siempre a pérdida, y ¿qué es lo representable entonces? Las vidas en estado de precariedad porque justamente representan aquello innombrable, no mostrado, no dado, que origina espacios exteriores. Es como la frontera nepantla que establece Gloria Anzaldúa, ese *borderland* que no nos habilita posibilidad de refugio.

Por eso trazo en este recorrido grandes zonas que delimitan pero permanecen en contacto, ciertas zonas de la frontera en un entre-lugar (Santiago) discursivo, en un entre-lugar que mestiza lo nacional con lo descolonial y lo cosmopolita, con la lengua y con los modos de construir maneras de pensar el campo literario y crítico. Es decir, el entre-lugar en tránsito permanente de flujos.

Para ello, emergen *baldíos jurídicos* que desde diferentes abordajes traman temas del pasado reactualizados con una lente poderosa que podemos ver en las lenguas mordaces de *Hojarascas* (2017) de Susy Shock (1968), o *Travesti: una teoría lo suficientemente buena* (2019) de Marlene Wayar (1968) y *Transkestein* (2022) de la entrerriana Victoria Antola donde la monstruosidad debe instar a “monstrificar lo mostrable” para desnaturalizar aquello innominable, horroroso y siniestro para así habitar espacialidades *entre, trans, border*. Lograr esos objetivos depende de los modos de mirar, de mirarse, de mirarnos. Si lo monstruoso construye una operación de ocultamientos, de mostramientos, y de tachaduras, la figura de la bruja, de la curandera y de la chamana desde su existencia hasta la actualidad nos proporciona lo que la ecuatoriana Mónica Ojeda (1988) exhibe en los cuentos de *Las voladoras* (2020) y que enfatiza la ecuatoriana Natalia García Freire (1991) en *Trajiste contigo el viento* (2022) en medio de ecos y de voces que se pasean por el poblado sobrevolando la de-

sesperanza colectiva y se verbaliza en *Brujas* (2020) de la mexicana Brenda Lozano y en *El hombre víbora* (2013) de la uruguayana Irina Ráfols (1967) donde se definen campañas de terrorismo respecto de la caza de brujas que en el presente se reaviva como la posibilidad de compartir prácticas comunitarias, en contacto con la naturaleza, con la oralidad y con la reivindicación del término bruja desde una propia mirada esperanzadora. En estas ficciones estalla la rabia para replicar en resabios de voces reparadoras de las agresiones el intento de sobrevivir.

Se puede leer en clave de *baldíos corporales y desobediencias* los relatos de *Pétalos y otros cuentos incómodos* (2008), *El matrimonio de los peces rojos* (2013) y *Los divagantes* (2023) de la mexicana Guadalupe Nettel (1973). En estos cuentos las asfixias de lo no dicho astillan el presente narrativo que intenta dilucidar si existe la esperanza en la intimidad opresiva de las casas y de los lazos de familias que obturan la posibilidad de esperar el final feliz que no es posible porque sus personajes habitan la violencia descalza de la pérdida y del desamparo. Comer, devorar, masticar, tragar con *Avidez* (2023) de la chilena Lina Meruane (1970) pone en tensión los cuerpos humanos con los no humanos en una ligazón multiespecie y amenazante. Poner o exponer el cuerpo implica dañarlo o mutilarlo para escapar a los patrones heteronormativos y de los vínculos pseudo-amorosos, como sucede en “Domitila” de *Gran cabaret demenzial* (2007) o en los cuentos de *Os anões* (2010) de la brasileña Verónica Stigger (1973), asociarlo a una necroescritura amorosamente falaz como ocurre en los relatos de *Sacrificios humanos* (2020) de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero (1976) o aunarlo a la desesperación de conservar un hilo de posibilidad territorio-corporal comunitario como sucede en *Enterre seus mortos* (2018) y *De cada quinhentos uma alma* (2021) de la brasileña Ana Paula Maia (1977) o acariciar las presencias tecnocorpo-

rales en *Kentukis* (2018) de la argentina Samanta Schwblin (1978) donde los cuerpos humanos y cybercuerpos deconstruyen imaginarios sexoafectivos hegemónicos mientras triunfa la soledad acompañada de muñecos cyborgs vigilantes.

O ver esos cuerpos que pueblan *Las malas* (2019) de la argentina Camila Sosa Villada (1982) donde la comunidad recupera el protagonismo en la trama, por un lado, y donde cuerpos no regulados por los Estados nacionales se actualizan de modo permanente, por el otro, como ocurre en los cuentos de *Para comerte mejor* (2017) de la boliviana Giovanna Rivero (1972) a partir de los *baldíos afectivos y de las memorias fragmentadas*. Así, se puede profundizar desde los discursos y desde las figuraciones que circulan y se entrecruzan en las narrativas ficcionales con características específicas de las literaturas del presente que se analizan, vinculados a los imaginarios de la pérdida, de la falta, del abandono y a la relación jurídica ciudadana de los sujetos y a aquellos que permanecen fuera de la ley como sucede en *El verbo j* (2018) de la salvadoreña Claudia Hernández (1975) donde la migración ilegal y la transición género sexual del cuerpo y de la subjetividad de J se torna una novela de pasajes baldíos pero políticos. En *El sistema del tacto* (2018) de la chilena Alejandra Costamagna (1971) las historias se tejen en tránsitos de cuerpos y de memorias que vibran en el pasado y que luego se desvanecen en un contacto de generaciones y de fusiones de fronteras que dejan huellas como vestigio de lo que fue.

Los *baldíos dictatoriales* se vinculan con el salto hacia las prácticas de la violencia civil e institucional y a los estatutos dictatoriales ligados a los cuerpos y subjetividades que transitan dichas territorialidades disímiles en *baldíos de excepción* como las poesías que se encuentran en *La nación más mala del mundo* (2022) y en los trabajos performativos de la guatemalteca Regina José Galindo (1974). Prácti-

cas sistemáticas de la violencia que muestran los diferentes estadios que permean el estado de excepción como también podemos ver en las ficciones que reúnen las memorias de diversos genocidios y exterminios como *La sangre de la aurora* (2013) de la peruana Claudia Salazar Jiménez (1976), *A veces me despierto temblando* (2022) de la mexicana Ximena Santaolalla (1983) que describe la muerte de un nahual, de la lengua y de la planificación sistemática para exterminar la población maya ixil en Guatemala. O *El bosque de tu nombre* (2014) de la peruana Karina Medrano Pacheco (1969) que de otro modo violento pero esperanzador rescata y revaloriza la memoria del genocidio guatemalteco bajo la dictadura sangrienta de Efraín Ríos Montt. O *La dimensión desconocida* (2016) de la chilena Nona Fernández (1971) que expone los fragmentos oscuros de la dimensión dictatorial chilena y su crueldad..

Violencias que se perciben entre cuerpos y espacialidades reconfiguradas como los mataderos, las minas y las fronteras en *De gados e homens* (2013) de la ya mencionada Ana Paula Maia o en *Desierto Sonoro* (2019) de la mexicana Valeria Luiselli (1983) donde estar dentro o fuera de la ley arroja un baldío legal. En medio de futuros distópicos y utópicos en simultáneo, ¿es posible que las vacas se suiciden en un acto humanimal? Cruzar el desierto sin documentos y con hambre ¿refuerza las prácticas de la deshumanización de quienes deportan y encarcelan? Cuando de políticas extractivistas se trata, relatos como *Mugre rosa* (2020) de la uruguaya Fernanda Trías (1976) o las minas de *La compañía* (2019) de la mexicana Verónica Gerber Bicecci (1981), o *La autobiografía del algodón* (2020) de Cristina Rivera Garza o *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin (1978) o *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022) de la boliviana Liliana Colanzi (1981) configuran resquicios que se producen a partir de la desorientación, de la duda, de la pérdida en la trama de mundos que anticipan

el desastre de la catástrofe recuperada en una posible deriva de la esperanza.



Figura 4. Zapatos baldíos, Bianchi (2020). Fonte: Acervo da autora.

Entre baldíos (des)esperanzados podemos leer en *El sonido de la H* (2014) de la boliviana Magela Baudoin (1973), en *Las aventuras de la China Iron* (2017) y en *Las niñas del naranjel* (2023) de la argentina Gabriela Cabezón Cámara (1968) la transformación de la desesperanza en finales esperanzados, mientras los cuerpos mutan y el deseo se pronuncia en la mudez de la H, en las confluencias de los ríos, en las lenguas de las sexualidades transexuales, en los fragmentos de la tierra. De ese modo, los cuerpos torsionan hacia otras identidades y

se funden entre afectos y territorios.

El *baldío de la justicia* se abre camino como forma de intervención político–ficcional en el espacio de la calle y en las ciudades o en ciertas periferias que para algunos personajes funcionan como sitios seguros, mientras que para otros se tornan peligrosos. Las calles pueden protegerlos o exponerlos a altas vulnerabilidades. Los personajes según el sitio que ocupan y el modo en que se desplazan por los recorridos errantes de las urbes, siempre ubicados en las periferias o en la incomodidad del género se esparcen por las calles. *No aceptes caramelos de extraños* (2011) de la chilena Andrea Jeftanovic (1970) o en *Historias selectas* (2021) la paraguaya Patricia Camp (1983) deambulan en busca de verdades, saberes y justicia y habitan las intermediaciones de las casas y de las calles. En *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011) y *El invencible verano de Liliana* (2021) de la mexicana Cristina Rivera Garza (1964), los recorridos hacia la obtención de justicia son detallados hasta el espanto y la desesperación de la sordera judicial ¿Cuántas son las horas que se precisan para recorrer el sistema la ley? ¿Cuántas para obtener justicia?

En este contexto de baldíos jurídicos que aún se están intentando rellenar y reactualizar surgen las *fronteras resignificadas* que podemos apreciar en *Los abismos* (2021) de la colombiana Pilar Quintana (1972), en *Cometierra* (2019) de la argentina Dolores Reyes (1978) y en *Malasangre* (2020) de la venezolana Michelle Roche Rodríguez (1979) con relatos que exploran los itinerarios de los cuerpos que permanecen expuestos a la intemperie a merced de lo inhóspito y que son sometidos a una “atmósfera del desafecto” delimitando recorridos diferentes siempre sexualizados y arrojados al “desagüe libidinal”.

Desde los *baldíos afectivos* la novela de la peruana Katya Adaui (1977), *Quiénes somos ahora* (2023) y *Humo* (2018) de la ecuatoriana Gabriela Alemán (1968) astillan los restos de la memoria en los

pasillos, recovecos y laberintos dimensionando la importancia de la desigualdad de género y la urgencia de descolonizar las prácticas de las mujeres aprendiendo de otras en comunidad y remarcan la necesidad del amor o la caída en el desamor. Indagan respecto de la precariedad en la que transitan los personajes e introducen una literatura que alerta sobre el mundo mestizo, africano, indígena insertos en la gran urbe. En *Huaco retrato* (2021) la peruana Gabriela Wiener (1975) establece los modos en los que los cuerpos originan límites a partir de la continua desestabilización que genera su propia condición itinerante que se mece entre la rabia y el afecto. Y cómo en esos devenires los cuerpos se disponen como una espacialidad de amparo edificando la percepción de la fragilidad y el despliegue de un territorio baldío propio.

Finalmente, este artículo llega a este punto del recorrido que no necesariamente vaticina un final sino que establece una parada para continuar luego y definir pasajes hacia las *comunidades baldías y espacios de fronteras*. De ese modo, la mexicana Fernanda Melchor (1982) en *Páradais* (2020) y *Temporada de huracanes* (2017) hilvana una reflexión política y estética que se puede extender a todo el continente de América Latina. En las dos novelas se advierte que más allá de las políticas neoliberales que imponen un aglutinamiento de cuerpos y de subjetividades hegemónicas no queda de lado la germinación del deseo desde los personajes entramados en algo que excede a las prácticas capitalistas. Expone Melchor que “a veces la esperanza es lo más terrible que puede existir” (2021, s/p) porque, de ese modo, el deseo se transforma en impotencia y deviene muerte. Al menos es lo que ocurre con los dos personajes varones de *Páradais* cuando los protagonistas cometen un femicidio manteniendo la esperanza de escapar de puniciones jurídicas y propias. En ese sentido, la argentina Luciana Sousa (1986) articula conceptos muy significativos como la

sororidad tensionándolos de modo político y comunitario en la escenificación de los feminismos comunitarios en *Luro* (2018). De la misma manera que la guatemalteca Denise Phe-Funchal (1977) distingue modos en los que ciertos personajes femeninos desde el espacio del hogar pueden filtrar pequeñas fisuras para revertir la condición de personajes oprimidos y encerrados en el espacio doméstico. Señala las maneras de recrear zonas y aventurar “tretas de las débiles” para poder subvertir señalamientos ya impuestos por el orden heteropatriarcal y así descolonizar la imagen de mujer “ángel del hogar” en *Las flores* (2007). Para terminar, la nicaragüense Catalina Murillo (1970) nos insta a reflexionar respecto de la urgencia de transformarlo todo en su novela *Maybe Managua* (2018) como Giovanna Rivero ilumina la posibilidad de tramar contactos en *Tierra fresca de su tumba* (2021) a pesar de la inestabilidad afectiva y de la aproximación del horror.



Figura 5. Mataderos, mujeres, Bianchi (2023). Fonte: Acervo da autora.

Esperanza que nos dejan en el movimiento, en la escritura colectiva, en la militancia y en las voces que recuperan genealogías con otras anteriores tejiendo redes ficcionales entre escritoras del presente con otras escritoras como Clarice Lispector, Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles, Josefina Plá, Raquel Saguier, Renée Ferrer, Mariela de Adler, Susy Delgado, Alicia Yánes Cossío, Eugenia Viteri, Lucía Guerra, Diamela Eltit, Iverna Codina, Amalia Jamilis, Libertad Demitrópulos, Irma Cairolí, Estela Dos Santos, Luisa Levinson, Hebe Uhart, Sylvia Molloy, Tununa Mercado, Luisa Valenzuela, Reina Roffé, Lohana Berkins, La bella Otero, Carmen Naranjo, Eugenia Estenssoro, Mercedes Cabello de Carbonera, Teresa de la Parra, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Elena Poniatowska, Margo Glantz, Marosa Di Giorgio, Cristina Peri Rossi, Ana María Rodas, Claribel Alegría, solo por mencionar algunas. De este modo, se construyen diálogos desde el presente que tienden puentes al pasado resignificando presentes y futuros, dejando así una puerta entornada a lo que vendrá y las ventanas abiertas de par en par ventilando las sábanas y las salas que unen la casa con el afuera terreno y extraterreno en una frontera (Trigo) de movimientos ondulantes del fondo del fondo del fondo porque la esperanza es la última en salir de la caja y lo último que se pierde.



Figura 6. Presente, genealogías. Fonte: Bianchi (2015).



Figura 7. Pasado, genealogías. Fonte: Bianchi, 2023.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer** I. Valencia: Pretextos, 2003.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera**. The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BIANCHI, Paula Daniela. **Cuerpos marcados**: prostitución, derecho y literatura. Buenos Aires: Didot, 2019.

BUTLER, Judith. **Vida precaria**: el poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2006.

BUTLER, Judith. **Marcos de guerra**: las vidas lloradas. Buenos Aires: Paidós, 2010.

BUTLER, Judith. Crear un mundo habitable. **Revista Disenso**, 23 abr. 2021. Disponible en: <https://revistadisenso.com/crear-un-mundo-habitable/>. Acceso en 15 jan. 2023.

CALDERÓN LE JOLIFF, Tatiana; ZÁRATE, Julio (2020). El laberinto fúnebre de la frontera y la deshumanización del migrante en Las tierras arrasadas de Emiliano Monge. **Literatura y Lingüística**, n.41, p.15-35, 2020. Disponible en: <http://ediciones.ucsh.cl/index.php/lyl/article/view/2260>. Acceso en 15 jan. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil mesetas**: Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos, [1976]2006.

ESCOBAR, Ticio. El fin de la flor. In: ESCOBAR, Ticio. **La belleza de los otros**: arte indígena del Paraguay. Asunción: Servilibro, 2012.

HARAWAY, Donna. **Seguir con el problema**. Bilbao: Consonni, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Madrid: Muselina, 2011.

MONTELEONE, Jorge. **Una literatura en aflicción. Historia crítica de la literatura argentina**. Vol. 12. Buenos Aires: Emecé, 2018.

OLEA, Raquel. Ciudadanía en el miedo. In: Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual. **Nación golpeadora**: manifestaciones y latencias de la violencia machista. Santiago de Chile, 2009, p. 7-15.

PIEIDADE, Vilma. **Doloridad**. Buenos Aires: Mandacarú, 2021.

HARD, Nelly.. Posfacio/deseos de... ¿Qué es un territorio de intervención política?
In: Por un feminismo sin mujeres: fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual. Santiago de Chile: Territorios Sexuales ediciones, 2011, p. 156-178.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Genealogía de la motivación El subtexto de la pena: la esperanza. Entrevista por Laura Sarmiento. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, v.15, n.2, p. 1337-1342, 2017.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible:** ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta y Limón, 2018.

RIVERA GARZA, Cristina. **Los muertos indóciles. Necroescritura y desaparición.** Ciudad de México: Tusquets, 2013.

RIVERA GARZA, Cristina. **Había mucha neblina, o humo** o no sé qué. Buenos Aires: Random, 2017.

RODRÍGUEZ, Ileana Ciudadanía abyectas: intervención de la memoria cultural y testimonial en la Res publica. RODRÍGUEZ, Ileana; SZURMUK, Mónica (eds). **Memoria y Ciudadanía.** Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998, p.15-37.

SABSAY, Leticia. **Fronteras sexuales:** espacio urbano, cuerpos y ciudadanía. Buenos Aires: Paidós, 2011.

SASSEN, Saskia. **Contra geografías de la globalización:** género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres.** Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **A Critique of Postcolonial Reason:** toward a history of the vanishing present. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore.** Madrid: Muselina, 2010.

Eliane Campello
Doutora em Literatura Comparada (UFRGS). Membro permanente do PPGLetras-História da Literatura (FURG). Membro do GT "A mulher na Literatura: crítica feminista e estudos de gênero" e do Grupo de Pesquisa (CNPq) "Crítica Feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade". E-mail: elianecampello@gmail.com.

Os enigmas de *A casa da paixão* (2022), de Nélida Piñon

Resumo: Neste trabalho, pretendo fazer uma leitura do romance *A casa da paixão* (1972), de Nélida Piñon (1937-2022), para que venha a acentuar sua relevância para o espectro da Literatura Brasileira escrita por mulheres. Utilizo a sua quinta edição, de 2022. Por essa obra, Piñon recebeu o Prêmio APCA, da Associação Paulista de Críticos de Arte, devido ao seu domínio da linguagem. Com vistas a explorar os sentidos do romance, valho-me, entre outras/os, da posição crítica das expressivas estudiosas da obra de Piñon: Naomi Hoki Moniz e Dalma Nascimento. Busco, também, explorar os múltiplos sentidos dos nomes, dos comportamentos, das relações pessoais e sociais entre as/das personagens, bem como do espaço (a casa e a natureza) e dos valores semânticos que provocam/escondem e multiplicam os enigmas que se referem à Marta, a protagonista, envolta em/pelas surpresas que emanam do corpo, do sol e da paixão.

Palavras-chave: *A casa da paixão*; Nélida Piñon; iniciação sexual da protagonista; caracterização das personagens; corpo.

Resumen: En este trabajo, pretendo leer la novela *A casa da paixão* (1972), de Nélida Piñon (1937-2022), para destacar su relevancia en el espectro de la literatura brasileña escrita por mujeres. Utilizo su quinta edición, de 2022. Por esta obra, Piñon recibió el Premio APCA de la Asociación Paulista de Críticos de Arte por su dominio del lenguaje. Para explorar los significados de la novela, me baso, entre

otras, en la postura crítica de destacadas estudiosas de la obra de Piñon: Naomi Hoki Moniz y Dalma Nascimento. También busco explorar los múltiples significados de los nombres, comportamientos, relaciones personales y sociales entre los personajes, así como el espacio (la casa y la naturaleza) y los valores semánticos que provocan/ocultan y multiplican los enigmas que se refieren a Marta, la protagonista, envuelta en/por las sorpresas que emanan del cuerpo, el sol y la pasión.

Palabras clave: *A casa da paixão*; Nélida Piñon; iniciación sexual de la protagonista; caracterización de los personajes; cuerpo.

O feminino é uma consequência da minha condição de **mulher**. [...] Sou naturalmente feminista, e aspiro para a mulher, independentemente desenvolvida, capaz de integrar-se ao centro de decisões, de que esteve sempre excluída, e ajudar a tornar possível e melhor a vida comunitária dos nossos tempos (Piñon, 1999, p. 184).

E não seria uma lástima que eu não subisse destemida ao pódio do Texto? Logo eu que quis reger, embora ferida, os acordes da **paixão**. A paixão da minha humanidade, a paixão escondida nas minhas veias. Eu que busquei como escritora, a dissonância, a assimetria, os sons rascantes. E que era tudo o que eu sabia fazer. [...] Custa-me ainda hoje vencer os obstáculos da invenção ...” e chegar “ao **enigma** da criação” (Piñon *apud* Sharpe, 1997, p. 80).

Nélida Piñon, nascida a 3 de maio de 1937, em Vila Isabel (RJ), e falecida a 17 de dezembro de 2022, em Lisboa, Portugal, é ganhadora de inúmeros prêmios, tanto no exterior, quanto no Brasil. Entre esses, recebeu o Prêmio APCA - criado pela Associação Paulista de Críticos de Arte, pela publicação, em 1972, de *A casa da paixão*, devido ao seu domínio da linguagem. Em 2022, sai a 5ª. edição. Tanto nessa obra quanto em todas as demais, Piñon faz um trabalho de filigrana com a Língua Portuguesa.

Em *A casa da paixão* (2022)¹, em particular, Piñon reveste a trama entre a filha, “Marta”², nascida pelas mãos de Antônia³, a criada imunda da casa, que a arranca do ventre da mãe, a qual vem a falecer

[1] Neste trabalho, todas as citações são retiradas desta edição e serão indicadas pelo número da página.

[2] Significa "senhora da casa", "patroa" ou "dona de casa", "protetora do lar". Originou-se do aramaico *marta, mar e mara*. É irmã de Lázaro e de Maria, da Betânia, amigos de Jesus, que o acompanham na cruz. Em Lucas 10:40-42 [<https://www.biblionline.com.br/nvi/lc/10/40-42>], “Marta agita-se de um lado para outro, ocupada em muitos serviços. Aproxima-se de Jesus e diz: Senhor, não te importas de que minha irmã tenha deixado que eu fique a servir sozinha? Ordena-lhe, pois, que venha ajudar-me. O Senhor responde: Marta! Marta! Andas inquieta e te preocupas com muitas coisas. Entretanto, pouco é necessário ou mesmo uma só coisa, Maria escolheu a boa parte, e esta não lhe será tirada”.

[3] Significados: valiosa, sem preço, de valor inestimável, se oriundo do termo em latim *Antius*, pode significar “o que está na vanguarda”.

algum tempo depois do parto. O pai, de índole violenta e de comportamento estranho, desde sua aparição na narrativa, persegue Marta. Ele é o contratante de Jerônimo⁴, que passa a habitar a casa.

Somente essas três personagens – Marta, Antônia e Jerônimo – recebem um nome próprio e todos eles contêm pelo menos um resquício das significações bíblicas, descritas nas notas 3 e 4. Tais relações apontam em duas direções: à fundação dos significados, elementos primordiais e latentes e ao entrelaçamento que esses nomes próprios mantêm com a história, ou seja, à duplicação dos sentidos. Nesse segundo caso, vão aparecer como a transposição de algum comportamento, uma noção metaforizada com relação à personagem ou mesmo alguma característica sua, seja ela compatível ou não com o sagrado, na medida em que acumula em si, o bem e o mal, o místico e o profano.

A linguagem emblemática da narrativa percorre os caminhos mais recônditos da sexualidade no encontro homem/mulher, a começar pela recuperação de significados bíblicos, nos nomes das personagens, em especial, para chegar a releas comparações entre humanos e animais. Esse romance, não é exagero afirmar, parece ser construído sobre elementos tanto concretos – a casa, o corpo, o sol –, quanto os pertencentes à categoria dos abstratos, tais quais, a paixão e o desejo.

Relacionado ao “corpo” vale lembrar o posicionamento de Dalma Nascimento (2016, p. 116), que explora o elo entre pai e filha, colocando-o em dois níveis: um, o de Marta, que revive “rituais pagãos junto à energia primordial do cosmos”; e, o outro, o do pai da jovem, um “rústico ancião atormentado por sua paixão recalçada e proibida pela filha diante das interdições das leis do Cristianismo”. Para a teórica, esses dois níveis são sagrados. Enquanto Marta expõe seu

corpo ao sol – que representa Eros, a força vital –, caracteriza uma relação amorosa, “natural e normal na explosão dos instintos”, a qual lhe traz imenso prazer: é o “sagrado bem primitivo”, o “sacer primordial”. Já no nível do pai, o se rege pelo “sagrado dos preceitos judaicos e cristãos do [seu] universo atormentado por sua desgovernada paixão pela filha”. Aliás, vale lembrar que neste romance todas as personagens são obcecadas pelo arrebatamento do sexo.

Nélida Piñon abre a narrativa⁵, desvelando um dos enigmas da história, quando afirma que

Da terra, Marta escolhia qualquer recanto [...] amava o **sol**⁶ [...] Dava-lhe gosto olhar as pernas escancaradas sem que o homem ocupasse suas coxas, a obrigasse tomar sentindo mágicas distorções. [...] Proclamava: o triunfo do sol[...] O pai fingia não ver a rapidez com que fechava as pernas, escondendo tesouros[...] Ela escondia daquele homem seu precioso segredo [...] Apenas seu corpo conhecia a estranha exaltação, pertencer aos adoradores do sol (Piñon, 2022, p.15-16).

O corpo, uma das poderosas simbologias relacionadas diretamente à Marta, quando os sentidos dele emanados, o aproximam, simbolicamente, à “casa” do título do romance, o que ratifica a condição enigmática do texto:

Marta reconhecia-o, sua sombra e construiu aquela silhueta como quem levanta uma casa, projeção de sua vontade, iam crescendo portas, paredes, telhados mil, disfarçados em outros telhados, **enigmas** [ênfase acrescentada] soltos, todos abrigando intimidades. O pai aprendera a deslizar como índio... (Piñon, 2022, p.18).

[4] Significado: “que tem um nome sagrado”, a partir de São Jerônimo (nasceu na Dalmácia, ano 342 – morreu em Belém, em 30-09-420, com 73 anos).

[5] Narrada em terceira pessoa do singular.

[6] “Desde cedo, engravida-se no numinoso mistério solar e prepara-se para os sagrados ofícios. O sol passa a ser então o iniciatório das experiências sexuais; é o fogo purificante, limpo, iluminador, que desperta Marta para sua sexualidade, melhor dizendo, para as desbravadoras experiências da personagem”, afirma Maximiliano Torres (2002, p. 57).

Embora a procura minuciosa, o pai não conseguia encontrá-la: sua “busca malograda” (Piñon, 2022, p. 20-21), o leva a “Esconder [Escondendo] o rosto uma vez que o **enigma** de Marta não era seu **enigma**” [ênfases acrescentadas] (p. 21), conforme se comprova em: “A luta estabeleceu-se entre os dois. Marta, querendo fosforescência solar, fugia do pai para alargar as pernas, recolher intensas reservas de calor” (p. 48). Ao espiá-la, o pai descobre “os ritos da mulher, a sacramentação daquele corpo” (p. 50). O mistério de Marta incrustado em seu próprio corpo: um enigmático corpo de mulher.

O percurso da protagonista, em seu rito de iniciação é, estilística e metaforicamente, vinculado ao seu corpo⁷. Chegando à casa, o pai “tranca-se no quarto”, no auge de seu apetite sexual, sua perversão e com o “corpo em fogo”, na tentativa de acalmar-se, “rasgou a camisa, quero ar, preciso de perdão, ele gritava, e ia extraindo a roupa, atirando-se ao chuveiro até tremer de frio, preferia morrer, agora soube” (Piñon, 2022, p. 52).

Nessa esteira, alegoricamente, “a casa da paixão” é o próprio corpo da protagonista. Esse, por um lado, pode ser considerado obsceno e o lugar do pecado, enquanto que Nascimento (2016, p. 117), ao avançar para o significado cristão do corpo humano na Idade Média, o mostra como o “Templo de Deus” e, dessa forma, deveria se manter intocado. Assim aconteceu por um longo tempo, porque

Os homens a desejavam como se ela fosse bicho, Marta assegurava-lhes pelo olhar não desconhecer a verdade, mas não a teriam a menos que se decidisse, **do meu corpo cuidado eu** (ênfase acrescentada), seu olhar em chamas dizia[...] Os seios de Marta, sim, são fartos, os homens proclamavam (Nascimento, 2016, p. 26).

Porém, Marta encarava o olhar dos homens e o do próprio pai

que “a fixava, como se a desejasse” (p. 27): profanando-a. No entanto, ela está ciente de sua popularidade, dos olhares curiosos e lascivos, o que a leva a expressar: “– Eu cuido da honra da minha **casa**” (ênfase acrescentada). Em outros termos, se pode inferir que ela está se referindo a sua virgindade e à integridade de seu corpo.

Uma outra versão do corpo, totalmente desprovida de apelo erótico, ao contrário do de Marta, aparece quando Antônia, a empregada que age como parteira, arrancando-a da placenta da mãe, extraindo-a da vagina da mulher (p. 37), é descrita a partir de sua similitude com os animais, seu “rosto de cicatriz” e cabelos que pareciam penas, além de, ser fedorenta e malcheirosa, pois seu sexo “supurava” e não por “doenças de homens” (p. 34), andrógina (p. 38), um tipo de feiticeira. Marta, embora reconhecesse todos esses aspectos em Antônia, também considerava ser ela “um dos recursos mais fortes da casa” (p. 35).

Antônia é quem lhe permite viver, como ela própria diz: “...te extraí da vagina e seria fácil te mergulhar novamente no olvido, enfiando tua cabeça na água” (p. 37). Ela “se relaciona com todas as formas de vida dos mundos vegetal, animal e mineral” (Moniz, 1993, p. 74), por isso é vista como “sacerdotisa e bruxa”, além de ser “uma presença maternal, suave e envolvente” (Moniz, 1993, p.75), por quem Marta sente um fascínio arrebatador.

Ensina Chasseguet-Smirgel (1988, p. 33), que “a mãe é percebida de modo extremamente idealizado e habitualmente tida por bela, dotada e sedutora” (p. 204). Em um processo de transferência, Antônia passa à substituta da mãe, com toques acentuados de uma relação sexual carnal; entretanto, desde pequena, Marta sentia “o sexo pelo vestido” (p. 33).

Enquanto Marta não tem noção do pecado e recorre ao sol para

[7] Mary Del Priore o comprova, pois ao se referir a seu livro *Corpo a corpo com a mulher* (2000) afirma que “A ideia que o conduz é de que a história das mulheres passa pela história de seus **corpos**” (p. 13).

arrefecer, com prazer, seus impulsos sexuais de adolescente, o pai, fascinado por ela, expõe todo seu desejo interdito: “Passava os anos em busca da filha. Nenhuma distração substituiu aquela” (p. 45). Ele é um homem violento, insensível, animalesco, especialmente na cena que descreve sua “audácia”, em que busca “dilatar” a “vagina acanhada” da mãe,

não visando à passagem da criança, mas ao prazer que não dispensava e tanto que logo nascendo a criança poucos dias depois procurou a mulher, ela soluçando pela carga se desferia em seu corpo tão recentemente castigado, sem que o homem então subindo e galgando montanhas se desse conta do que praticava... (p. 18).

Já aqui, é anunciado que desde o nascimento de Marta, ele confunde o prazer com “a aspereza que a filha lhe jogava na cara”, ao invés de “alegria, algo mais grave espetava-se nos seus músculos” (p. 18). Isso porque, provavelmente, ao adivinhar que seu desejo pela filha é pecaminoso. Mais ao final, depois da chegada de Jerônimo, próximo ao casamento dele com Marta, o pai exclama: “(...) se Jerônimo a possuir, é na vergonha que ele a terá, agitava-se o pai, fingia mesmo ser ele Jerônimo, eu sou Jerônimo, ele fosse quem possuísse a filha, meu Deus, o que sofro para merecer esta privação” (p.108). O pai mostra uma consciência aguda de sua cupidez.

Surpreendentemente, Marta descobre que o pai esconde sua inumanidade, “tocando piano”⁸, o que consiste em uma imagem incongruente entre o exercício de uma arte tradicional e os seus atos de fúria. Além disso, a ele cabia o papel de tutor, ensinando-a a tocar piano e a plantar. Espalhava vasos pela casa e, em especial, sobre o piano, “alterando o som sempre que machucava as teclas” (p.19). O uso do verbo “machucar”, de certa forma, desfaz a incongruência

sentida na citação anterior, na medida em que tal verbo se coaduna perfeitamente com o barbarismo que qualifica o pai.

Ele “mal conhecera a mulher”, mas ocupou seu ventre com paixão. A mãe (também uma personagem sem nome próprio, somente “mãe”, com minúscula) não nasceu para o mundo, mas “para viver dentro dela mesma” (p. 97). Entretanto, temendo não sobreviver o suficiente para amar a filha, pede ao marido para nomear a filha de Marta, irmã de Maria, as duas mulheres da Bíblia (ver nota 3, neste trabalho). E, ainda, ela admoesta o marido com relação à filha, pouco antes de sua morte, não de parto, mas por sua própria escolha. Ela assim se expressa:

...sim, homem, mas cuidado com a filha Marta, ela é o meu espinho na terra, o que eu não fiz, ela fará, o prazer que não terei conhecido ela conhecerá com algum estranho, e ela se deixará reger por minúcias que não cultivei porque a terra não me deu tempo, e eu não soube pagar com sangue e inferno o presente da vida: (p. 97)

Após a morte da mãe e seu presságio, enquanto Antônia prepara o corpo, seguindo rituais pagãos, o pai repete “carne da minha carne” (p. 98), incessantemente, e rememora a cena em que estuprou a mãe, logo após o parto, conforme referido anteriormente. Nessa ocasião, ele ouve Marta, recém-nascida, gritar pela primeira vez e reconhece a autonomia da filha. Esse, talvez, seja o primeiro momento para Marta se adornar com a palavra, autonomamente e assumir a posição de sujeito. E, dessa posição, cumprir seu destino, anunciado pela mãe e falar em nome de todas as mulheres, na conquista de um novo paradigma feminino. O caminho para sair vitoriosa nesse percurso é por meio da exploração do corpo e o considerar não como a casa de Deus, mas o corpo como sendo “a casa da paixão”, de acor-

[8] Ver também a dominação paterna explícita no vínculo entre o pai e a filha por meio do piano (símbolo da repressão): “O pai ordenou indicando o piano: - Vamos, toque. – E eu obedeci, Marta respondeu. E por longo tempo se escravizaram à música” (p. 87).

[9] Apesar do nome Jerônimo levar à aproximação com o antigo patriarca da Igreja, se verifica que, bem ao contrário, suas crenças e funções neste romance se distanciam; mais do que isso, se opõem, na medida em que o santo rejeita o amor erótico, o desejo sexual e acredita ser pecado o gozo na relação sexual.

do com os moldes e a expectativa criada pela narrativa de Piñon.

Por esse motivo, Jerônimo⁹ é contratado pelo pai, para ser o parceiro de Marta, em substituição do sol, certamente, uma vez que ela tem consciência de que “Ele trouxe Jerônimo para que Jerônimo ocupasse meus quadris, internasse por minhas carnes, atingisse as estruturas iniciais do meu seio com sua carne imperecível e cristã” (p. 69). Porém, em contraste com a luz solar, Jerônimo detecta que “Havia naquela casa uma emoção de sombra...” (p. 76).

Quem sabe: a sombra do piano? O piano é um dos elementos mais enigmáticos da narrativa, provavelmente, porque decisivo. Para Jerônimo, que “não sabia explicar, mas a arma assassina era o piano, porque, quando Marta tocava, partes inteiras do seu corpo silenciavam, sem explicar a anestesia, seria acaso feitiço, ou [...]” (p. 84). O piano é um dos símbolos de significado mais extremo, porque passava no texto de Piñon como um elemento independente em termos icônicos. Marta coloca dois vasos sobre o piano: um para ela; o outro que ela “inventou” para Antônia. “Marta acariciando os dois vasos despertava a cobiça do pai” (p. 87), devido a serem eles os emblemas do anúncio de Marta – “Em dois dias serei mulher” (p. 86).

Os vasos, regados regularmente por Antônia, contêm “flores profundas” (p. 86). Ressalto, aqui, a estranheza dessa peculiar aproximação. Piñon, é provável que, com esse recurso, pretenda reforçar a significação imagística do piano com os vasos. Ao final, um deles é quebrado por Marta; o outro, por Antônia. São os signos que mais diretamente vão determinar o futuro de Marta. Nessa cena, reunidos ao redor do piano, enquanto tais sentimentos habitam fortemente a imaginação das personagens, Marta escapa noite adentro. O pai e Jerônimo, certos de que ela vai voltar, a aguardam ao redor do piano.

Antes da conjunção com Marta, ele tenta “esquecer o prazer” e nada violentamente para acalmar seu desejo sexual, nomeando

seu sexo de “pária. Pária de meu corpo” (p. 91), que se manifesta, indisciplinadamente, independente dele mesmo! Por vezes, Jerônimo mostra-se violento, como ocorre quando imagina que, “depois dele ninguém mais” a teria, por isso pensa em “cinto de castidade para tampar-lhe os orifícios” e em “injetar veneno” nos seus seios (p. 96).

No entanto, por ele estar ali para torná-la mulher, ou, como ela mesma decide, diferentemente, só após quebrar os dois vasos sobre o piano, ali colocados em um gesto simbólico, é que **“eu me faço mulher”** (p. 86, ênfase acrescentada). Corajosamente, Marta desafia e retorce o vaticínio do pai, conforme afirma Jerônimo: “- Verdade, o pai contratou-me, pediu que **eu fizesse a filha mulher**” (p. 86, ênfase acrescentada). Para provar estar apto para desempenhar tal função, no “altar do sacrifício”, ele exclama: “-Marta, minha mulher, disse baixo para ela ouvir” (p. 93). O tom é de posse! Ainda, sua ferocidade se manifesta aliada ao sentimento de monopolizar a mulher, ao enfrentar o pai pelo domínio da filha, no momento em que Antônia indica, para eles, o caminho tomado por Marta, como o diálogo seguinte evidencia:

Jerônimo abriu a porta:
- Por onde eu vou, ninguém vem atrás.
- Eu dou ordens, respondeu o pai.
- Desta vez, não. Eu sou o homem desta mulher. Eu decido por ela.
.....
- Talvez seja tarde, Jerônimo. Ela será de outro animal, igual a você.
Ele pisou o pé do pai. Escarrou em sua face.
- Não é presente, mas a mulher é minha, disse, e proclamo, quem cruzar a sua carne, eu mato. Mato pai, Antônia, todo bicho preciso (p. 100).

Quando o pai pergunta à Antônia qual o rumo de Marta, ela in-

[10] Maria Rita Kehl (1987, p. 482) é também jornalista, poeta, ensaísta, cronista e crítica literária. Ela ainda explica que “É só no simbólico, a partir da renúncia do domínio concreto do princípio do prazer, que eu “posso tudo”, posso viver de uma forma compatível com o pacto mínimo de renúncias que a cultura exige...”. Para Gérard Lebrun (1987, p. 24), “Se a palavra paixão [incluído também seu sentido de *pathos*] estar solidamente associada à da *repressão*, é porque já representamos o *logos* como uma lei...”.

[11] Dalma Nascimento (2016, p.133-134) se manifesta acerca da estrutura do monólogo interior, de Marta: na ed. de 1973, que vai da página 53 a 62, transcrição sem pontos entre as frases; na ed. de 2003, da p. 45 a 53, com pontos. Para a teórica, “Nesta publicação [a de 1973] inexistem parágrafos, havendo apenas o ponto final conclusivo do jorro turbulento e cascadeante do pensamento da jovem”. Ela prefere a escrita de 1973, “pois, igual a um rio, ela flui associando ideias, num todo único, apenas com vírgulas, cortando os caudalosos fluxos do solilóquio” (2016, p.133). Nessa passagem, embora considere mais expressiva a transcrição marcada apenas com vírgulas, da 3ª. ed., de 1978, da p. 53 a 62, utilizo a da 5ª. ed. de 2022, da p. 61 a 70, em que retornam os pontos entre as frases. Concordo, no entanto, com a Profa. Nascimento (2016, p. 133), que o impacto na recepção dessa passagem é a versão sem a pontuação tradicional, cf. diz ela: “Sendo um fluxo de consciência, a construção frasal – um dos mais expressivos e difíceis trabalhos de montagem – torna-se cada vez mais descontínua e surreal, mas com o viço da criação poética”.

dica o norte para ele. Caminho oposto ao de Jerônimo. O pai, só não encontra Marta antes de Jerônimo e deixa a nosso critério imaginar o que poderia ter acontecido, devido a esse inteligente engano de Antônia. Aqui, decorre, talvez, com fundamento na “sublimação, que é o mecanismo capaz de produzir os melhores subprodutos das paixões”, o que Maria Rita Kehl (1987, p. 482) conceitua. Para a psicanalista¹⁰, a transformação do estado sólido para o gasoso “é uma imagem perfeita do que ocorre na sublimação, quando o estado de concretude das paixões – que querem possuir, fundir, devorar, matar, aniquilar – se transforma numa outra expressão, mais leve que o ar, que é a expressão simbólica desses mesmos desejos” (p. 482).

Completando a cena, antes do encontro dos amantes, Marta, que tão bem conhecia a natureza, corre sozinha para encontrar o homem, pois “Dispersava forças, coragem é coisa de mulher também” (p.103). Contudo, o mais expressivo momento que ecoa o grito de liberdade de Marta se concretiza, quando ela desafia e escapa ao pátrio poder, tanto do pai quanto de Jerônimo, ao decretar: “Não cederei, e disse: sou livre para aceitar seu corpo, mas não me comande, homem” (Piñon, 2022, p. 116).

De acordo com Moniz (1993, p. 78), sendo o pai, interdito e o sol, imaterial, a presença de outro elemento masculino, “realça o caráter dramático” da história. Contudo, Marta rejeita essa dominação, o que fica aparente também no seu monólogo¹¹, conforme se pode ler nos excertos seguintes:

114

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

aceito a forma que ele [o sol] me dá. Sou a carne que ele desnuda. E a paixão da minha carne, afinal decidida à força dos raios, é semelhante aos que se destinam à morte. Morte eu queria, pelo prazer, [...], e eu gritaria para Antônia e o pai ouvirem, sem pedir socorro, a salvação de me perder. A salvação da alma está entre minhas pernas, pressenti já menina, quando os raios exaltados do sol me prenderam [...], fazendo-me mulher (p. 61-62).

Para Marta, na intuição do pai, o demônio a ocupava. Para ela, ao contrário, tanto o sol, como seus “mergulhos na noite” (p. 63), para escapar da perseguição do pai, ocorrem em busca do prazer. Para Chasseguet-Smirgel (1988, p. 194), o pai e todos os homens serão temidos como “perseguidores eventuais, o que provoca, em alguns casos, temores delirantes”. Ela faz uma apreciação da sua sexualidade, que comprova a afirmativa da psicanalista:

Homem que chegar ao meu corpo há de vir porque o sol veio primeiro, sondará meu ventre porque ali o sol esteve primeiro e plantou tais feitiços que para que me ofertem espasmos equivalentes será homem que os homens da região não são [...]. Sol é o meu ventre, sol é o pênis precioso da minha terra encantada [...] sou escrava do sol (p. 64-65).

A identidade, - sol = homem -, tão decantada por Marta, preocupa o pai que decide por ela e traz Jerônimo: “um garanhão de prata, moreno escuro, gigante da caverna, crocodilo da minha carne, serpente do meu ventre” (p. 65). Para Marta, que se dirige ao pai, Jerônimo é “escravo do pai, escravo da tua cristandade, pai, escravo do teu átrio, do teu arbítrio” (p. 67). A expressão “escravo do meu pai” (p. 81) aliada à “a eterna caça” (p. 81) reforça a perseguição do pai e a ansiedade de Jerônimo, “o homem grandão” (p. 84), em consumir o casamento com Marta.

115

edição 20 junho de 2023

Eliane Campello

Artigo recebido em 15 mai. 2023 e aprovado em 30 mai. 2023

Essa situação em que ela coloca Jerônimo como escravo de seu pai entra em paralelismo com a expressão anterior em que ela se nomeia escrava do sol. Parece haver uma insistência em Piñon, na repetição teimosa do substantivo “escravo” e “escrava”, fato que reforça o sentido de privação de liberdade, de submissão a outrem, de objeto pertencente a um/a proprietário/a. No entanto, de escravo do pai, Jerônimo passa a “servo de Marta, ela falou explicando” (p. 110), na medida em que é ela quem determina que eles devem esperar até o amanhecer para serem “homem e mulher”, uma vez que “- Sem o sol, meu corpo não se abrirá” (p. 110). E Jerônimo aceita, porque sabe o que quer: “Quero tua carne em fogo” (p.117).

Embora, ao final, vença a harmonização entre Marta e Jerônimo¹², a tensão poética se instaura aqui. Quando Marta e Jerônimo se encontram são arrebatados ao olharem os corpos nus como se se vissem “agora pela primeira vez” (p. 110). Ela não sabe como será quando o homem a “habitar”, uma vez que “debaixo do sol atrevida que sou fico muito tempo”, porque “sou carne vagabunda, pai (p. 68). Enquanto Jerônimo permanece “escravo do pai”, Marta consegue ler nos seus olhos, o convite para “copular” com a filha (p. 69). Esse seu pensamento salta para uma certa autopunição à “morbidez de [seu] desejo” (p. 69), que o sol derrete todas as manhãs, uma vez que ela se define como uma mulher que “tem sexo até nos olhos” (p. 69).

Considerações Finais

Nélida: “Escrever é uma tentativa de instaurar o novo, uma forma de quebrar a rigidez dos preconceitos, das coisas estabelecidas. Escrever é subverter as normas oficiais e também provar quanto o outro é riquíssimo” [Entrevista a Luiz Gonzaga Marchezan, para *A Folha de São Paulo*, em 11/12/1979]. “Nada de grande se fez sem paixão”. Nessas famosas palavras

de Hegel, paixão não tem o sentido que lhe damos na expressão “crime passionnal”. A “paixão” de que se trata não é um impulso que nos leva, *malgrado nosso*, a praticar uma ação. Ela é o que dá estilo a uma personalidade, uma unidade a todas as suas condutas. (Lebrun, 1987, p. 23).

Quero retomar o título do meu trabalho – “Os enigmas de *A casa da paixão*”, para salientar que, em cada palavra, por ser uma obra polissêmica, aberta, isto é, absorve múltiplas interpretações, é resultado da arte de Piñon em (des)construir os sentidos plurais e (re) (des)cobrir os enigmas presentes na construção poética das personagens e da trama.

O pai que traz Jerônimo para casa, reforça a noção da dominação do patriarcado. Porém, por meio da linguagem experimental de Piñon, neste romance e em sua obra em geral, não é demais afirmar que ela restaura a simbologia do corpo e valida o direito da mulher ao gozo, à satisfação sexual. A sexualidade feminina é restabelecida n*A casa da paixão* por meio de metáforas, da concretude de uma imagística que embasa associações de ordem visual e de materialidade alegórica.

Os enigmas de *A casa da paixão* são em grande número e podem iluminar os significados desta obra se explorados nos meandros de suas denotações e conotações da origem aos nossos dias. Bastaria até, nos atermos aos significados dos nomes das personagens. No entanto, penso que, neste trabalho, se focarmos apenas em Marta, unicamente com o sentido de “a soberana da casa”, poderemos vir a perder de vista o significado contido nas palavras da mãe, quando a identifica como “o espinho da terra” (p. 97). Ao ocupar ambas as posições, sua insubordinação se reforça concomitantemente à sua conscientização de quão robusta é sua rebeldia ao patriarcado, seja no

[12] Ver a bela análise de Naomi Moniz (1993, p. 80-81) acerca da ocorrência de “mitos clássicos, cristãos e orientais”, entre outros, presentes na cena do casamento sagrado, no “altar do sacrifício”, entre Marta e Jerônimo.

jogo de dominação do pai ou no de Jerônimo. Contratado para libertar Marta da “zona aflita do seu corpo”, nos alerta Dalma Nascimento (2016, p. 17): “ela destrona o pátrio poder, e usa de sua liberdade, para marcar a data de sua entrega e de como esta será”. Nesse seu texto analítico, a teórica complementa: “Não obstante de formação católica, este livro patenteia que Nélida, livre pensadora, é ecumênica” (2016, p. 165).

Embora não se tenha uma descrição física clara, nos moldes concretos, de Marta, é possível tornar sua presença factual por meio das descrições do uso que faz de seu corpo, o que me permite aplicar a ele a expressão inspirada no título “Talking bodies”, que, singularizado para *A casa da paixão*, converte-se em “corpo que fala”¹³. Para Naomi Moniz (1993, p. 86), essa é a proposta de Piñon, na qual a personagem feminina busca a sua identidade com o Outro pelo resgate do corpo. Ela antecipa, nesse texto, a proposta de Cixous¹⁴ a propósito de uma possível “escritura do corpo”:

Ela “não fala”. Ela lança seu corpo trêmulo ao ar, ela se abandona, voa, é toda inteira que passa na sua voz, é com seu corpo que sustenta vitalmente a “lógica” do seu discurso: sua carne diz a verdade. Ela se expõe. Na verdade, ela materializa carnalmente o que pensa, ela significa com seu corpo. Ela inscreve o que diz porque não recusa à pulsão sua parte indisciplinada e apaixonada da palavra.

Com esse romance, Nélida Piñon, além de reforçar a relevância da escrita de autoria feminina/feminista no Brasil, equipara a nossa Literatura às mais elevadas expressões de escritoras mulheres em Latino América, bem como, à criação literária universal.

Para Engelmann (1996, p. 115), em *A casa da paixão*, de Nélida Piñon, a “performance discursiva” da autora é a de “escrever/

falar com a voz do corpo”¹⁵. Para Moniz (p. 67), “*A casa da paixão* é uma meditação ética e estética sobre os enunciados maiores do fallogocentrismo”.

O *corpo*, aqui, é a *casa* que esconde segredos profanos, os sortilégios e os **enigmas** de Marta, afundada em raízes. Para ela, para as demais personagens e, inclusive para as leitoras e leitores: “Mudar o estado do corpo era alterar todo o pensamento”, diz a própria Nélida.

REFERÊNCIAS

CHASSEGUET - SMIRGEL, Janine. **Sexualidade feminina**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

ENGELMANN, Magda Shirley C. O halo de Eros nas vozes de Marguerite Duras e Nélida Piñon. *In*: ENGELMANN, Magda Shirley C. **O jogo elocucional feminino**. Goiânia: Ed. da UFG, 1996. p. 115-123.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. *In*: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 469-496.

MONIZ, Naomi Hoki. **As viagens de Nélida, a escritora**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

NASCIMENTO, Dalma. Nélida Piñon em *A casa da paixão* de uma escrita inaugural. *In*: NASCIMENTO, Dalma. **Aventuras narrativas de Nélida Piñon**. Niterói, RJ: Parthenon Centro de Arte e Cultura, 2016. p. 113-168.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. Tradução Mônica Fuchs. *In*: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 17-33.

LISPECTOR, Clarice. Nélida Piñon. *In*: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 179-185.

PIÑON, Nélida. **A casa da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

SHARPE, Peggy (org.). **Entre resistir e identificar-se**: para uma

[13] “Talking bodies”, título do Congresso Internacional realizado em Chester, Inglaterra, em 2023.

[14] Passagem retirada de Hélène Cixous et Catherine Clement, *La Jeune Née*, p. 170, marcada como sendo a Nota 31, cf. indicado por Moniz (1993, p. 86). Embora Moniz não coloque o texto no original em francês, suponho que a tradução tenha sido feita por ela, que também não indica a data da edição utilizada. Informo, apenas que a 1ª. ed., em francês, é de 1970.

[15] Na obra de Engelmann, a citação do capítulo 3, se refere às obras de Duras e de Piñon; apenas singularizei.

teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina.
Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

TORRES, Maximiliano Gomes. **Eros, Afrodite e Dioniso**: as faces do desejo incoercível em A casa da paixão, de Nélida Piñon. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2002.

031

Maria Fonseca Falkembach

Artista do corpo, professora do Curso de Dança – Licenciatura e da Pós-Graduação em Artes - Lato Sensu, da UFPel. Doutora em Educação pela UFRGS e Mestre em Teatro pela UDESC. Coordenadora do Tatá - Núcleo de Dança-Teatro e integrante do Outro Dances. Blog: dramaturgiadocorpo.blogspot.com. Email: maria.falkembach@ufpel.edu.br

Gessi Almeida Könzgen

Bailarina e atriz, educadora no sistema de ensino da Prefeitura Municipal de Pelotas. Graduada em Dança - Licenciatura pela UFPel. Integrante do Grupo Tatá - Núcleo de Dança-Teatro. Email: gessikonzgen@gmail.com

Cumplicidade no processo de criação de *Axêro*

Complicity in the Axêro's creative process

Resumo: Este artigo descreve e analisa o processo de criação de duas cenas de *Axêro*, buscando revelar elementos e relações implícitas na dramaturgia da obra. Dialoga com a noção de dramaturgia como construção de relações de cumplicidade, de Ana Pais. O estudo estende essa ideia para a relação entre mulheres, específica na criação dessa obra, cujo protagonismo é de uma mulher negra. Aproxima a noção de cumplicidade com o ponto de vista de Marta Haas sobre a performance: como maneira de transmitir, coletivizar e reparar memórias traumáticas. Apresenta o modo de materialização do invisível e do não dito na poética da obra de dança-teatro *Axêro* que, posteriormente, foi recriada para a linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: cumplicidade; dramaturgia; testemunho; memória traumática; mulher negra.

Abstract: *This paper describes and analyzes the creative process of two scenes of the play Axêro, intending to reveal implicit elements in the dramaturgy work. It dialogues with Ana Pais's notion of dramaturgy as a construction of relations of complicity. The paper expands this notion, approaching it to the relationship between women involved in the creative work, whose protagonist is a black woman.*

The text approximates the notion of complicity with the point of view of Marta Haas of performance: as a way to transmit, collectivize and repair traumatic memories. It presents the way of materialization of the invisible and the unsaid in the poetics of the dance-theater work Axêro, which has been later recreated for the cinematic language.

Keywords: complicity; dramaturgy; testimony; traumatic memory; black woman.

Axêro é filme, dança, teatro, canção, depoimento, corpo, lugares, história, ficção, vida de Gessi e João¹. Ensaíamos dois anos para realizar uma obra de dança-teatro presencial, com uma estrutura ritual, em uma conformação de semiarena, bem próxima do público. Um mês antes de nossa estreia, marcada para abril de 2020, iniciou o período de isolamento sanitário da pandemia do Coronavírus. Então, tudo se reconfigurou para as telas, a imagem ganhou relevância e negociamos com outros modos de compor. O que denominávamos dramaturgia ganhou o nome de roteiro. Mas, como mulheres da cena, é a partir da ideia de dramaturgia que falamos sobre nossa composição. Neste texto, dialogamos com o conceito de dramaturgia de Ana Pais, para quem, a dramaturgia “consiste em criar relações de cumplicidade - implícitas, invisíveis e ilícitas - numa ação comum” (Pais, 2010, p. 80). Descrevemos, neste texto, a cumplicidade entre mulheres, isto é, o trabalho dramaturgico que se evidenciou nesse processo e ganhou forma.

[1] *Axêro* é uma produção do Grupo Tatá, vinculado ao projeto unificado Tatá - Núcleo de Dança-Teatro, do Centro de Artes da UFPel, que desenvolve atividades de pesquisa e extensão articuladas. Na realização de *Axêro - o filme*, somou-se à equipe Luís Fabiano Gonçalves e demais integrantes do coletivo Fio da Navalha. Direção de Maria Falkembach. Texto de Gessi Könzgen e João Cruz. Participação de: Antônia Morales, Judith Dias de Almeida e Nattih Meirelles. Direção de Fotografia: Luís Gonçalves. Trilha Sonora: Grupo Tatá e Álvaro Rosacosta. Montagem: Luís Gonçalves, Maria Falkembach e Rayssa Fontoura. Financiamento Procultura Pelotas.



Figura 1: Pôster de Axêro - o filme. Fonte: Acervo das autoras.

Axêro nasceu da necessidade de Gessi falar sobre o município de Pelotas desde sua perspectiva de mulher negra. E da necessidade de João de criar algo que tratasse da dor física e psíquica produzida pelo racismo cotidiano. Colocar uma mulher negra e um homem negro como protagonistas da história de Pelotas foi a ação que orientou este trabalho desde o princípio. *Axêro* é um trabalho colaborativo, cuja dramaturgia foi sendo construída ao longo dos ensaios, nos quais a materialidade primeira de composição era o corpo.

Gessi trouxe o termo *axêro* em um dia de ensaios com a explicação de que 'o *axêro* foi aquilo que deu amparo para que as pessoas escravizadas suportassem sua condição e (re)existissem até hoje' (transcrição).

Axêro, palavra iorubá, é um termo do Batuque do Rio Grande do Sul. Conforme explica Erick Wolff (2017), o *axêro* se manifesta nos rituais do Batuque, porém há pequenas divergências ao descrever essa entidade. Alguns consideram que o *axêro* "são os próprios orixás, em uma manifestação imitando crianças; outros já consideram que seja uma entidade diferente da divindade que se manifesta após a manifestação do orixá" (Wolff, 2017, s.p.). Wolff (2017, s.p.) ainda comenta que os "antigos diziam que o *axêro* era para descansar ou acalmar o Elegun", o iniciado na religião. O *axêro* é uma entidade, mas também é força, é fonte de potência. Conforme nos descreve Gessi, a partir de sua pesquisa para escrever a dramaturgia, estar em estado de *axêro* é suportar, amparado por algo que está ao lado" (Falkembach, 2019, p. 1031-1032).

Pelotas, no sul do Sul do Brasil, é uma cidade negra. *Axêro* busca ressaltar que a história da cidade, sua cultura, é negra, diferente da narrativa que apresenta a população do Sul do Brasil como europeizada. A obra questiona o silêncio sobre a contribuição negra na construção do Rio Grande do Sul. Assim, buscamos colocar o dedo na ferida da *Princesa do Sul*: mostrar que o seu desenvolvimento, sua riqueza, foram feitos às custas do trabalho escravo, da vida de milhares de mulheres e homens.

Nossa intenção era dar corpo à essa história: criar palavras, sons e movimentos capazes de contribuir para restaurar e atualizar memórias e reparar o trauma social produzido pela escravização da população negra e reproduzido pelo racismo. Não seria possível revolver esses temas, formadores de nossa subjetividade, se não tivéssemos criado um espaço de experimentação, pautado ao mesmo tempo pela confiança e pelo desafio.

Fazemos, neste texto, o exercício de descrever como essa experiência foi materializada na obra *Axêro*. Nos aliamos a Ana Pais

para situar essa nossa experiência como uma relação de cumplicidade. A autora desenvolve o conceito de dramaturgia a partir da descrição do papel do dramaturgista – em suma, um colaborador que, “por um lado alimenta o processo com materiais e reflexões, ampliando o horizonte da pesquisa e das escolhas; por outro, contribui para do caos se criar uma ordem dos elementos, sintetizando-os e fixando-os de acordo com a intenção do projeto” (Pais, 2010, p. 83). Entendemos que no processo de *Axêro*, as funções de dramaturgista se fundiram com os papéis de autora (Gessi Könzgen) e diretora (Maria Falkembach), sobre os quais tínhamos mais nitidez. O que nos interessa da reflexão de Pais não é necessariamente a definição das ações do dramaturgista, mas a compreensão de que a dramaturgia

[...] é indissociável da obra porque participa de todas as escolhas que a estruturam, mas permanece invisível; pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que nele tece ligações de sentido, criando um discurso. Simultaneamente dramático e performativo, esse discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia latente de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos (Pais, 2010, p. 88).

Nos agregamos a concepção de Pais, de que o processo dramático ocorre na reciprocidade entre direção e dramaturgia, materializando relações de cumplicidade. A autora elabora sua ideia de cumplicidade a partir de um estudo sobre a etimologia da palavra: implícito, pacto criminoso, ação comum. Segundo ela, essas três características

[...] estão subentendidas em todas as escolhas do espetáculo, possuem qualidade criminoso de transgredir as leis do visível (o centro) por meio de renovadas articulações de sentido (periféricas) e participam da ação comum que constitui quer o processo criativo, quer o discurso dos variados materiais cênicos (Pais, 2010, p. 91).

Entendemos que a relação de cumplicidade, em *Axêro*, foi construída ainda no período de ensaios presenciais, constituída pela especificidade das artes da cena: sua condição efêmera. Depois, a cumplicidade construída foi transportada para a elaboração do roteiro do filme a para o set de filmagem.

Já tivemos a oportunidade de exhibir o filme em escolas e outros ambientes nos quais realizamos conversas com o público após a sessão. A fala contundente de algumas pessoas, principalmente de mulheres negras, após assistir ao trabalho, fez com que nos perguntássemos: nossa cumplicidade produz cumplicidade? Intuímos que é possível compartilhar essa cumplicidade que conseguimos alcançar nos ensaios, de forma que ela seja refeita na relação com o público. Se reconhecemos que o trabalho que fazemos juntas é dramaturgia, no sentido apresentado por Pais, isto é, trabalho de criação de cumplicidade, retomamos o caminho dessa criação para identificar operações e elementos que nos permitam descrever como manejamos o implícito, como cometemos nossos crimes e ações comuns.

Ao abordar sobre o implícito como elemento da dramaturgia, Ana Pais ressalta que transgredir a ordem do visível: “é um discurso da **presença** e do estar no espaço e no tempo, mais complexo do que a mera relação entre quem vê e o que é visto” (Pais, 2016, p. 47). Para a autora, a dramaturgia lida com o invisível. Nós acrescentamos que também pode ser lida com o não dito.

Quando tratamos da perspectiva de vida de uma mulher negra, o invisível também é composto da invisibilização, assim como o silêncio é também composto do silenciamento. O manejo para transmutar o não visível e o não dito, efeitos de opressão, para o não dito e não visível da poesia, é difícil e nos exige um trabalho ético, de reciprocidade e construção de cumplicidade.



Figura 2. Gessi Könzgen em uma das cenas de *Axêro*, foto de Luís Fabiano Gonçalves (2021). Fonte: Acervo

Uma ressalva antes de continuar: que fique nítido que não estamos omitindo a presença do Jão na produção de nossa cumplicidade, não podemos desconsiderar que *Axêro* é um coletivo de três pessoas (Gessi, Maria e Jão), mas escolhemos focar e reforçar, neste texto, a cumplicidade de duas mulheres protagonistas deste trabalho. Duas mulheres se escutando, se refazendo, reelaborando sua identidade, se empoderando².

Focamos na relação entre mulheres devido à nitidez do impacto produzido em mulheres negras que assistiram ao filme. No relato de Gessi, que transcrevemos abaixo³, podemos identificar a relação de cumplicidade com as espectadoras, os efeitos físicos do compar-

tilhamento de sensações, sentimentos e memórias implícitos, “como uma corrente elétrica” que uma não precisa explicar para a outra.

No dia da estreia, no cinema, após a primeira sessão, havia muitas pessoas, em uma espécie de fila vindo em minha direção. A primeira mulher negra que se aproximou chorava muito e falava. Não entendi nenhuma das palavras, sei que era sobre o seu mestrado, e chorava muito. Era como se esse corpo estivesse levando pequenos choques, soluçava, a palavra não comunicava tudo. A vibração produzida no corpo daquela pessoa na minha frente em micro movimentos, ressoava em mim, como se fôssemos duas peças de uma engrenagem separadas pelo espaço físico, mas ligadas por uma corrente elétrica, culminando num abraço. E assim, a fila andou e com todas as mulheres negras que estavam lá, foi a mesma coisa, me abraçaram e choraram, abraçaram e choraram. Essa modificação corporal me dizia quanto havia sido tocada. Toda vez que relembro, meu corpo volta àquele estado. Quando alguma palavra queria aparecer, sumia. Não há palavras, em nenhuma língua, possíveis de traduzir, explicar a reação do sentir... Nenhuma pessoa negra precisa explicar para outra pessoa negra, o que é ser negro, essa memória ancestral está presente, independente em qual parte do mundo estivermos, mudando apenas o contexto das situações. As mulheres não negras me falavam de sucesso, da qualidade da obra, de quanto ela poderia competir em grandes festivais - superficial, externo. Nenhuma mulher negra falou sobre isso. No caso das negras, o verbo era no corpo, como se séculos de opressão fossem vomitados ali, provocassem uma imensa catarse. (Könzgen, 2022, transcrição)

O relato de Gessi diz que não há palavras que traduzam a memória ancestral, mas, ao mesmo tempo, identifica que era essa memória que estava sendo ali compartilhada. Uma memória que condensa muitos afetos. Entendemos essa memória desde a perspectiva dos Estudos da Performance (Schechner, 2013), para os quais os saberes (memórias corporificadas) são transmitidos pela conduta reiterada ou, conforme Schechner (2002), pelos comportamentos restaurados. En-

[2] O formato que encontramos para a escrita do texto transita entre a primeira pessoa no plural e a terceira pessoa, que ocorre quando tratamos da experiência singular de Gessi ou Maria.

[3] Relato apresentado na Mesa-redonda “Poéticas Ético/Eco/Feministas”, do VII Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória (SIGAM), no dia 22 de novembro de 2022.

tendemos que a transmissão dessa memória também é produção de subjetividade (Falkembach, 2019).

Revisitando esse relato de Gessi, encontramos proximidade com as reflexões de Marta Haas (2023) sobre a transmissão da memória traumática pela performance. Haas desenvolve sua tese sobre o trauma social produzido pela violência de estado, sobre modos de reparação do trauma e também sobre a ausência dessas medidas, ao analisar testemunhas e performances relacionadas ao holocausto e às ditaduras militares latino-americanas. A autora escreve que a “performance funciona como uma espécie de catalisador por intermédio do qual podemos coletivizar a memória traumática. Isso significa partilhar, pelo testemunho, a violência” (p. 248).

Evidenciamos a escravização da população negra no conjunto dessas situações extremas tratadas na tese de Haas. Situação que produziu o trauma social nunca devidamente tratado no Brasil. Situamos a obra *Axéro* no lugar de trabalho da pós-memória, conceito detalhado na obra de Haas, que

[...] consiste precisamente em reativar memórias culturais distantes e reencarnar laços sociais perdidos, buscando formas de mediação e expressão estética que ressoem a experiência traumática. [...] Essa memória implica uma conexão viva com o passado traumático, uma ligação afetiva e encarnada que nos faz sentir responsáveis por lembrar (Haas, 2023, p. 94).

Intuímos que as relações de cumplicidade têm papel importante na restauração de condutas, no processo e na materialização da obra, no trabalho de fazer ressoar as memórias traumáticas coletivizando-as e tratando-as. Sentimos, então, a necessidade de retomar o processo para identificar se nossa hipótese era válida.

Como chegamos nisso? Como fomos transformando as memórias (e pós-memórias) narradas por Gessi e João em corpo, em imagem? Para lembrar e descrever o processo, fizemos uma leitura compartilhada do caderno de ensaio da direção, instrumento de anotações do processo, elaborado por Maria, utilizado para registrar ideias, caminhos, escolhas, questões, dúvidas, textos, que surgiam no dia-a-dia dos ensaios. Também foi usado para planejamento dos ensaios e como espaço de anotação de coreografia, texto e roteiro. Lembramos que nos primeiros encontros conversamos, apontamos ideias, sentimentos, temáticas, desejos e a pergunta: como materializar tudo isso?

Como materializar sem restringir, sem objetificar? Como não objetificar o corpo dessa mulher negra, Gessi, historicamente objetificado?

No papel da direção, surgem perguntas específicas: Como ajudar Gessi (e o João) a chegar em atitudes, em respostas corporais complexas? Como possibilitar aos seus corpos escaparem de reações padronizadas forjadas por anos de proteção (corporal)? O caminho escolhido foi a conduta de escutar, dar tempo, deixar. Além disso, trabalhar pelo movimento e enxergar os materiais disponíveis.

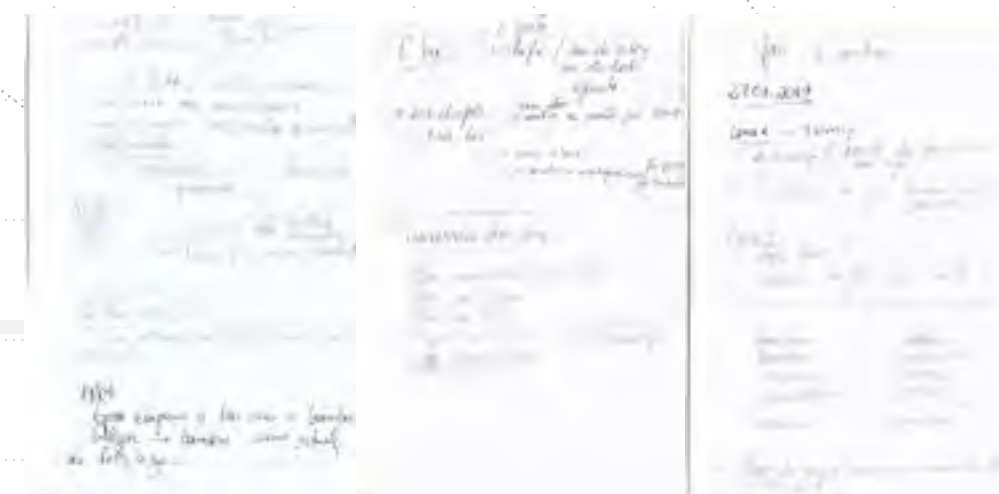


Figura 3. Caderno de ensaio da direção (2019). Fonte: Foto de Maria Falkembach.

Descrevemos, neste texto, o processo de criação de duas das cenas do filme, *Boi Bravo* e *Tranças*, com o intuito de identificar as relações de cumplicidade, revelar os aspectos invisíveis tecidos pelas diferentes intenções, escolhas e materiais de trabalho.

BOI BRAVO

Essa cena, situada no bambuzal, é emblemática para nós, porque é a cena de onde emerge a linguagem cênica do trabalho. Ela traz três elementos: o boi, o sal e o sangue. A figura do boi condensa e articula três entes: o ser humano escravizado; o próprio boi criado para ser carneado nas charqueadas; e a ancestralidade, representada por *lansã*, orixá que também se materializa na imagem do búfalo⁴.

O nosso ponto de partida foi o movimento do boi e a frase “a sorte do boi, melhor que a do negro”. Gessi criou essa frase, buscando sintetizar a situação nas charqueadas de Pelotas, em que centenas de bois, todos os dias, eram mortos pela mão de obra de pessoas negras escravizadas (Assumpção, 2009). Começamos criando movimentos que lembrassem o movimento do boi, dando ênfase para o movimento de cabeça, com a imagem do chifre e relações da cabeça com o rabo e os pés. Para isso, exploramos a conexão cabeça-cauda, uma das conexões ósseas que estrutura práticas corporais com abordagem da educação somática.

Somamos à exploração das possibilidades de movimento na relação cabeça-cauda, a ginga da capoeira e diferentes batidas do pé no chão. Fomos definindo movimentos das mãos, que, na cabeça, simulam os chifres ou, na cintura, produzem ares da entidade *lansã*. Escolhemos a orixá *lansã* porque nos interessava, mais para o final na obra, uma cena em que essa entidade criasse “o vento e a tempestade” (Prandi, 2001, p. 303) para lavar a sujeira branca do corpo negro que sofreu o branqueamento. Assim, a ideia era que, aos poucos, pu-

déssemos trazer sua imagem, para ir também construindo a noção de *axéro* como uma força ancestral que sustenta, que apoia. Foi no decorrer dos ensaios, na pesquisa sobre imagens de *lansã*, que descobrimos a relação entre esse orixá e o búfalo.



Figura 4. Gessi Könzgen em uma das cenas de *Axéro*, Foto de Rayssa Fontoura (2021). Fonte: Acervo das autoras.

Há uma conjunção de elementos históricos, sagrados, existenciais, emocionais, que ficam implícitos na figura que é, ao mesmo tempo, humana, animal e orixá. Na perspectiva de dramaturgia em que realizamos essa análise, a espectadora é convocada a ser cúmplice da elaboração das relações entre esses elementos, que não são literais nem racionais, mas estão implícitas.

Trabalhamos com o movimento em espaço restrito. Juntamos os sons de aboio, mugidos e bufadas. Na exploração das sonoridades, Gessi criou uma frase cancional que contribuiu com o ritmo e atmosfera da cena: “É boi bravo. Eu tava lá”. (Könzgen, 2019, p. 2) Acrescentamos, também, o trabalho com um objeto: uma vara de bambu, que, apoiada nos ombros, remete à canga do boi e ao trabalho pesado. Depois, a vara de bambu se transformou em lança e em varal do

[4] “Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo. Ficou na espreita, pronto para abater a fera. Qual foi sua surpresa ao ver que, de repente, sob a pele do búfalo saiu uma mulher linda. Era Oíá” (Prandi, 2001, p. 297). Oíá, recebe o nome de *lansã*, por ser mãe de nove filhos.

[5] Convidamos para a elaboração do cenário, o artista Maurício Ploenals, que desenvolveu sua concepção no processo dos ensaios.

charque. A exploração das possibilidades de movimento e de espaço criados pelo bambu conduziu à produção de um cenário feito de bambu, que possibilitava a transformação do espaço cênico a cada cena⁵. Todos esses elementos foram explorados em diferentes dinâmicas, para alcançar as ideias de diferentes atitudes, por exemplo a fúria ou o sofrimento do boi. Depois de alguns ensaios, explorando essa corporeidade, Gessi criou uma canção:

Sangue e sal escorrendo das pilhas de carne
Sal, sangue e sal
Sal, sangue e sal (Könzgen, 2019, p. 3)

O sal e o sangue representam a matança do boi, principal operação da indústria do charque, da economia escravocrata que produziu horror e riqueza (suja de sangue); a carne humana como objeto e lugar do horror; e os rituais de matriz africana, que invocam as forças da natureza, seus deuses e deusas, na compreensão e condução da vida. Nesse tripé de significados, ainda há a importância do sal para Pelotas, onde a economia da pesca depende da salinização que é efeito da relação entre as águas: o mar e a lagoa. Além disso, a manipulação do sal, também se relaciona com o manejo de energia, aspecto importante para a comunidade que pratica as religiões afro-brasileiras.

No filme, a cena do boi ocorre no meio de um bambuzal. Em um primeiro momento, a locação foi escolhida pensando na possibilidade da Gessi e do Jão gravarem a cena em diferentes locais de modo que fosse possível fazer uma edição criando a ilusão de que estavam no mesmo espaço. Além disso, o cenário criado para a obra presencial era construído de bambu, assim manteríamos os elementos originais que compunham a poética do trabalho presencial. No período da

gravação, ainda na pandemia da Covid, o Jão estava em São Paulo, impedido de viajar para Pelotas devido às medidas de isolamento, de contenção da propagação do Coronavírus. Criamos a primeira versão do roteiro imaginando que seria possível gravar os filmes em dois ambientes diferentes com duas equipes diferentes. Quando ficou nítido que tal ideia seria impossível - porque perderíamos a unidade nas direções de cena, de atores e de imagem - decidimos aguardar a vacinação e imunização completa da equipe, bem como a diminuição da taxa de contágio, para que o Jão viesse até Pelotas e realizássemos as gravações.



Figura 5. Gessi Könzgen e Jão Cruz na locação bambuzal - set de filmagem de Axêro, foto de Rayssa Fontoura. (2021). Fonte: Acervo das autoras.

Coincidentemente (ou não), ao longo do processo de definições do roteiro, ficamos sabendo que o bambuzal é morada da lansã (Ruiz, 2022, p. 81). Com essa consciência, mais uma camada de significados foi agregada à cena. Assim, com a percepção de que conhecimentos de nossa ancestralidade contribuíam com nossas escolhas, que considerávamos, até então, intuitivas, definimos que a primeira cena a ser filmada seria no bambuzal e que a presença de lansã ganharia mais

importância.

Sentíamos fisicamente a cumplicidade quando esses significados implícitos nos eram revelados. A sensação de que nosso trabalho de dramaturgia era maior do que imaginávamos, era de euforia. O crime cometido em parceria, nesse caso, ao evocar signos de uma cultura que pensávamos não pertencer, porque, como dizíamos (ainda dizemos), “não somos de religião” (porque não somos praticantes do batuque ou da umbanda), gerou maior cumplicidade.

Entendemos que esses signos (lansã - búfalo) e materiais (bambu) de um saber ancestral, foram importantes para tornar o não visível, visível, e o não dito, dito, mantendo o espaço do implícito - que convoca a cumplicidade das espectadoras.

TRANÇAS

A cena das tranças, em que mulheres de diferentes gerações cuidam do cabelo, uma das outras, é importante para pensar a noção de cumplicidade elaborada no processo de *Axêro*. Na obra construída para a cena presencial, criamos uma cena solo, performada por Gessi, que remonta uma de suas memórias:

Uma situação minha com minha mãe. Eu, ainda criança. Estávamos numa agência de emprego, onde ela pretendia uma vaga de faxineira. Nessa época eu imaginava que pessoas como eu só poderiam exercer esse tipo de atividade. Lembro que eu estava muito limpa, talvez porque a minha mãe recomendava muito isso - era importante provar que não éramos sujas. A cena aconteceu diante da mesa da atendente da agência de empregos, com a postura subserviente de minha mãe, de mãos comigo, em pé diante da funcionária e logo em seguida a fala da atendente. (Könzgen, 2022, transcrição)

A partir dessa memória, Gessi escreveu o texto abaixo, que compõe a dramaturgia da obra presencial:

Eu, seis anos. Com aquele vestido verde claro, sapato de verniz e meia com pompom.
Cabelo bem trançado, esticado, cabeça latejando.
Limpa, muito limpa.
Mão colada na mão da mãe.
Em frente à mesa da atendente da agência de emprego
Disputando a vaga de faxineira.
Porque pras mães negras, era sempre assim:
Faxineira, lavadeira, passadeira, cozinheira.
Até que a tal moça fala para a colega, referindo-se a mim:
- Olha Rita! Que bonitinha, bem limpinha! Vou levar pra brincar com minha filha.
Não lembro, ao certo, se a palavra era brincar ou cuidar. (Könzgen, 2019b, p. 2)

Desenvolvemos a cena a partir de movimentos que lembravam corpos de crianças brincando e cantando. Transformamos a frase “faxineira, lavadeira, passadeira, cozinheira” em uma cantiga de brincadeira, no estilo de uma parlenda, com a intenção de ressaltar que aquele era o universo restrito da criança. Na segunda parte da cena, enquanto dizia o texto, Gessi transitava entre a corporeidade criança (performando a si mesma) e a corporeidade mulher (performando sua mãe). Maria confessa que para dirigir a Gessi nessa cena, foi necessário, ao mesmo tempo ser exigente (para trabalhar a precisão das transições entre corporeidades) e ser capaz de se colocar no lugar de quem se torna uma testemunha por escutar um testemunho; que assume para si a função de rememorar situações traumáticas, não vividas, mas incorporadas.

Marta Haas, ao desenvolver sua tese sobre a função reparadora da performance, devido à possibilidade de produção de responsabilidade coletiva, discorre sobre as noções de memória e testemunho implicadas nesse processo. A autora escreve que “há um contrato ético assumido pelo sujeito que escuta e testemunha o testemunho

do outro” (Haas, 2023, p. 227). Ela cita Guy Undrill, ao dizer que há um ato de transferência, que quem escuta “[...] deve ter uma solicitude de responsabilidade sem cair na tentação de tentar curar, explicar ou aperfeiçoar. Testemunhar implica simplesmente estar como o outro em sua desordem” (Haas, 2023, p. 227).

Marta faz paralelos entre a performance e o testemunho:

A transmissão da memória traumática muitas vezes só acontece por intermédio da performance ao vivo. Assim como a performance, para que o testemunho aconteça, é preciso [...] tornar os ‘outros’ participantes. [...] “Quando ‘o outro’ escuta o testemunho do sobrevivente e está com ele em sua desordem e angústia, torna-se coproprietário do terror narrado, participante de uma mesma comunidade. Isso implica, ao mesmo tempo, responsabilidade quanto ao nosso futuro comum (Haas, 2023, p. 227).

No momento de transpor essa cena para o filme, concluímos que a compreensão do público sobre as transições de corporeidade (de criança para mulher e vice-versa) ficaria prejudicada. Esse tipo de convenção, próprio da linguagem teatral, da transição imediata de uma personagem para a outra, na linguagem cinematográfica poderia ficar parecido com uma corporeidade esquizofrênica. Nessa cena, concebida para ser realizada/compartilhada de modo presencial, o implícito havia sido construído pela transição de uma corporeidade para a outra, percebida primordialmente via cinestesia, isto é, pela percepção da variação das tensões e tónus corporais e das sutis intenções de movimento.

No filme, com a visualidade tornando-se a percepção primeira, ela ganha importância e, assim, perderíamos a força da cumplicidade. Como entendíamos que era necessário manter as relações de cumplicidade na cena e transmitir para o público a corresponsabilidade

quanto ao futuro, teríamos que encontrar outra forma de materialização. Compreendemos que para alcançar os afetos produzidos presencialmente, seria necessário um corpo de criança real.

Ao vislumbrarmos a presença de uma atriz criança, surgiu a ideia de concretizar a imagem do ritual das tranças a partir de um encontro entre diferentes gerações, mostrando a transmissão do conhecimento ancestral: pelo toque, pela voz, pela repetição, pelo cuidado. A concepção desse ritual estava em outro texto de Gessi, de outra cena da obra presencial:

Quando criança, havia um dia na semana que minha mãe lavava, penteava e trançava meus cabelos. Lavava, penteava e trançava. Lavava, penteava e trançava. Tal penteado não era considerado bonito, mas higiênico, cabelos crespos soltos era sinônimo de sujo. Provavelmente aprendeu com sua mãe, que aprendeu com sua avó, que aprendeu, que aprendeu, que aprendeu com um senhor de escravos! Quanto mais domado, domesticado, amarrado o cabelo ficasse, melhor. Ao longo do tempo, pelos dedos hábeis de minha mãe, em um balé quase perfeito, se não fosse pela dor que tal ato produzia, no emaranhado de fios sobre minha cabeça, enquanto ela fazia tranças eu tramava ideias; e, assim, ora eram mais leves ora mais apertadas. Aos dezessete anos, quando meus cabelos ganharam alforria, eu já havia desenvolvido a escuta de tentar entender o mundo e passei a chamar de tranças, toda a negação com relação ao meu corpo. (Könzgen, 2019, p. 7)

Para essa cena, Gessi também havia composto uma canção que, na corporeidade criança, cantava enquanto brincava com uma boneca:

Dorme tranquila negrinha
Seus sonhos não vão roubar
Quando fechar os teus olhos
No meu colo vai estar. (Könzgen, 2019, p. 6)

Gessi fala sobre a concepção desse texto:

Sou de uma geração que, quase que por unanimidade, fomos doutrinadas a sermos cuidadoras de outros, a sermos aquela que suporta tudo. O sentimento gerado desse lugar onde nos colocaram, de não nos vermos com apreço, nos leva, muitas vezes, à automutilação. Aprovar a si mesma não modifica a estrutura imposta, mas propicia adquirimos a consciência de que o bonito ou o feio nos é imposto desde muito jovens. De que nossos corpos não fazem parte do padrão vigente de beleza, mas que podemos questionar e parar de reforçar o auto ódio. A cena das tranças nos fala sobre o autocuidado, o carinho e a beleza que há em todo o ser. (Könzgen, 2022, transcrição)



Figura 6. Judith Almeida, Nattih Meirelles, Antônia Moreales e Gessi Könzgen, em cena do filme *Axêro*, Foto de Luis Fabiano Gonçalves (2021) Fonte: Acervo das autoras.

No filme, a cena do grupo de mulheres, une as ideias dos dois textos: a) a lembrança da necessidade de estar limpa, do código opressor que determinava que cabelo solto era cabelo sujo, que para estar limpa era necessário estar com o cabelo trançado; b) a percepção de que o ritual das tranças é autocuidado e cuidado de umas com as outras. A trança é ressignificada, a primeira ideia é subvertida pela segunda e a situação torna-se complexa, construída ao tecer afetos contraditórios.

O filme traz duas cenas que se complementam: “Trança” e “Lavar o branco”. Na primeira cena, descrita acima, as mulheres trançam os cabelos umas das outras como ação de cuidado, troca e embelezamento - o oposto do ato de trançar para tirar a sujeira. A outra cena a qual nos referimos aqui, complementa essa proposição de inverter o significado de limpeza por via da limpeza do branco: o que torna o corpo sujo é o processo de branqueamento, a sujeira daqueles corpos é branca. Em *Axêro*, a limpeza ocorre na chuva invocada pela dança de lansã.

Entendemos que essa cena é marcante para as mulheres que, depois de assistir ao filme, vêm abraçar Gessi. Percebemos que nessa cena conseguimos transmitir a cumplicidade de nosso processo de ensaio. Ou seria: no nosso processo de ensaio, buscamos a cumplicidade que existe nesses ambientes de mulheres?

As negras, que conseguiram falar depois de assistir ao filme, me disseram que se reconheceram no corpo negro da obra, representado com importância e leveza, enxergando a beleza de suas próprias características, que muitas vezes são apagadas pelo medo, com intenção de agradar, de se inserir. Se ver na tela de cinema sob outra ótica, embora haja dor, ainda assim, se aceitar. (Könzgen, 2022, transcrição)

Outra camada de sensações e significados está presente na fruição de *Axêro* por mulheres negras: ver a tela de cinema com uma mulher negra protagonizando é como se ver no espelho e reconhecer seu próprio poder. Isso não é menos importante na construção de relações de cumplicidade, visto que ainda perdura no audiovisual brasileiro a sub-representação das mulheres negras. Quando as personagens negras existem, ainda é predominante, sendo apresentadas em situações estereotipadas, reduzidas a “ícones do espaço doméstico e a objetos de sexualização e de dissimulação” (Candido; Feres, 2019, online).

NOSSA CUMPLICIDADE

Ana Pais escreve que o processo dramático é criador de relações de cumplicidade entre os materiais estéticos da obra, que se revelam na ação comum que existe entre quem performa e quem frui. Estendemos essa noção de cumplicidade para as relações entre as pessoas que estão criando a dramaturgia, na ação comum de realizar um processo coletivo. Entendemos que a cumplicidade permite que uma perceba e escute a outra. Assim, a composição do material poético (feito grande parte do invisível e do não dito) ocorre nesse lugar de cumplicidade. Um lugar partilhado, que não é de nenhuma de nós, que não é possível localizar, que se produz na sala de ensaio, no tempo de ensaio, entre nossos corpos em presença.

Um *entre* em comum, construído junto, no coletivo. Um lugar que potencializa nossas vozes - espaço e tempo alargado que cabe a espera e a paciência necessárias para que a composição aconteça sem pressa e sem os determinantes da eficiência ou inovação. Chegamos em um ponto em que perdemos a autoria ou a sequência de criação de alguns elementos da cena: de quem foi tal ideia, quem produziu aquele gesto, quem trouxe aquela palavra; ou, quem articulou

aquela palavra com aquele gesto, naquele momento específico. Ao mesmo tempo, ficou decidido, também por cumplicidade, que o texto seria de Gessi e a direção de Maria. Assim, uma foi induzindo a outra no processo de criação. Uma direção sem a pressão por resultados e eficiência. Um texto que emerge do corpo em dança, disparador para memórias e sua reelaboração poética.

Ser cúmplice também é ser cúmplice de um crime, de uma transgressão. Somos cúmplices no deboche, na coragem de botar o dedo na ferida da história que vem sendo escondida. A gente foi se permitindo, nessa cumplicidade, dar nomes, mexer no sal e “fazer trabalho”. A gente se acoberta, a gente se apoia. Talvez isso seja *axêro*. Aqui acrescentamos outra camada de significado pra esse termo: também é a cumplicidade que nos permite transitar entre o não dito, transitar entre as sensações que nos possibilitam criar as cenas. Essa cumplicidade só vem com muito tempo de trabalho, com confiança – saber que a gente vai estar sempre uma podendo sustentar a outra.

Essa cumplicidade nos permite nos colocar em risco – permite que uma coloque a outra no limite. Possibilita que possamos experimentar sensações ruins, incômodas; também resultado de energias produzidas no ensaio: quando muita memória traumática é remexida, quando há atualização de sensações corporais do evento traumático. Aprendemos que nosso modo de lidar com isso é colocar o corpo em movimento, fazer a energia circular, se renovar.

Agora, com certo distanciamento, inclusive de tempo, olhamos para o processo de criação de *Axêro* e traçamos alguns fios que produziram essa manta invisível, que estrutura a dramaturgia. Perguntas importantes emergiram desse olhar e podem ser conduzidas para outros processos. Como tornar o não dito em dito (mantendo o não dito)? Como ressaltar o não dito com o dito? Como tornar o não visível, visível (mantendo o invisível)? Como ressaltar o invisível com o visível?

Compreendemos que o que buscamos em *Axêro*, desde o início, era fazer do público, testemunha; e abrir um canal para que o público sinta também a possibilidade de narrar suas memórias. Aquelas mulheres que se reconhecem no filme se sentem narradas, se sentem falando junto. Aquelas que não viveram a experiência, podem se colocar como parte dela, como testemunhas. Se a experiência traumática produz silêncio, produz a impossibilidade de ser narrada, a dramaturgia pode lidar com o não dito e desencadear processos de cura. Estamos falando do desafio e da necessidade da arte.

Mesmo sem ter vivido o fato histórico, o racismo, que deu origem a essa bestialidade, chamada escravidão, faz com que eu e os meus, sofram na pele as consequências do fato. Ao percorrer os espaços onde o filme foi exibido, ao longo das conversas, a dor que sinto, ainda, se manifesta intensamente. Os ensaios para o trabalho presencial, Maria, Jão, a dramaturgia, a escrita do roteiro, o bambuzal, a lagoa, os casarões fazem parte de um processo de cura. Na mesma proporção em que curo a mim mesma, os que estão ao meu redor e os que vieram antes também são curados. Nunca estou só. Estou em Axêro. (Könzgen, 2022, transcrição)



Figura 7. Gessi Könzgen em uma das cenas de *Axêro*, foto de Luís Fabiano Gonçalves (2021). Fonte: Acervo das autoras

REFERÊNCIAS

AXÊRO - o filme (ano). Direção: Maria Falkembach. Grupo Tatá; ProCultura Pelotas. Pelotas, RS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6pM1-SJcQc> Acesso em 10 maio 2023.

ASSUMPÇÃO, Jorge Euzébio. **Pelotas: escravidão e charqueadas (1780 1888)**. Porto Alegre: FCM, 2009.

CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JÚNIOR, João. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. **Revista Estudos Feministas**, v. 27, p.1-14, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254549> . Acesso em 10 maio 2023.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. Axêro - encruzilhada epistemológica. In: SANTOS, Amanda; PEREIRA, Cintia; MACHADO, Juliana; COLVERO, Ronaldo. (orgs.). **Pesquisa e sociedade: desafios e possibilidades**. v. 1. Pelotas: BasicBooks, 2019, p. 1026-1036.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. Tatá: núcleo de dança-teatro. In: MICHELON, Francisca Ferreira; BANDEIRA, Ana da Rosa. (orgs.). **A extensão universitária nos 50 anos da Universidade Federal de Pelotas**. Pelotas: Ed da UFPel, 2020, p.175-192.

KÖNZGEN, Gessi Almeida. **Gessi Almeida Könzgen**: relato [nov. 2022] Mesa-redonda "Poéticas Ético/Eco/Feministas", VII Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória (SIGAM), Pelotas: UFPel, 2022.

KÖNZGEN, Gessi Almeida. **Axêro** (texto não publicado), 2019.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Dança e Dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RUIZ, Lino José Zabala. **Diálogo de saberes e ancestralidade**: narrativas afrocentradas da Vila da Palha. Pelotas - RS. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. New York: Routledge, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Performance**: teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002.

WOLFF, Erick. O Axêro. Ilê Axé Nagô Kóbi. Blogspot. 2017. Disponível em: <https://ilêdeobokum.blogspot.com/2017/05/o-axero.html> Acesso em 10 maio 2023.

Tatiana Cardoso da Silva

Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora Adjunta do curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Diretora, atriz e pesquisadora. Líder do GESTA: grupo de pesquisa em Teatro e Educação (Uergs). Integrante da Rede Internacional de Estudos da Presença (UFRGS). Atriz do grupo internacional Ponte dos Ventos (Dinamarca). E-mail: tatiana-csilva@uergs.edu.br

Performar em solicitude: quando o ambiente vira corpo

Perform in solicitude: when the environment becomes a body

Resumo: A pesquisa "Compossíveis: quando o ambiente vira corpo" visou à criação de seres fictícios nascidos da relação do corpo do performer com outros seres da natureza. Tem como objetivo sensibilizar e colaborar para a proteção da vida do planeta. O que surge da mistura entre o corpo humano e o corpo de outro ser vivo? O exercício foi realizar o gesto da metamorfose e experimentar-se partícipe de Gaia. Os procedimentos se deram entre estudos teóricos, experimentações atorais junto à natureza, criação das videoperformances. Os principais autores que ampararam a pesquisa foram: Emanuele Coccia, Davi Kopenawa e Jerzy Grotowski. Trata-se de uma investigação interdisciplinar entre as áreas do Teatro, Educação, Meio Ambiente, Música e Artes Visuais. Como resultado produziram-se oito videoperformances que foram levadas ao público, estimulando-se, assim, colaborar com a conscientização para as causas ambientais, sobretudo através da Arte e da Educação.

Palavras-chave: Teatro; Educação; Meio ambiente; Videoperformance.

Abstract: *The research Compossíveis: when the environment becomes body inten-*

ded to create fictitious beings, born from the relationship between the performer's body and other beings of nature. It aims to raise awareness and collaborate for the protection of life on the planet. What arises from the mixture between the human body and the body of another living being? The exercise carried out the gesture of metamorphosis and experience oneself as a participant of Gaia. Procedures such as theoretical studies, actor experiments with nature and creation of videoperformances took place. The main authors who supported the research were: Emanuele Coccia, Davi Kopenawa and Jerzy Grotowski. It is an interdisciplinary investigation between the areas of Theater, Education, Environment, Music and Visual Arts. As a result, eight video performances were produced and presented to the public, aiming to assist in raising awareness of environmental causes, especially through Art and Education.

Keywords: theater; education; environment; videoperformance..

Ao pensarmos a *esperança como potência e prática de resistência*, tema tão desafiador para os dias de hoje, a primeira lembrança que nos chega, obviamente, é Paulo Freire (1992), quando evoca a ideia de esperança menos como uma espera e mais como um verbo: *esperançar*. Ou seja, a esperança como uma palavra ativa, que faz mover. É uma palavra que nos levanta, que ajuda a não desistir. Temos esperança porque sabemos exatamente por que lutamos, porque acreditamos que podemos alcançar algo que almejamos.

Assim como faz a buva¹, uma planta que aparece muito nas plantações de monocultura da soja, considerada erva daninha e por isso mesmo, muito combatida com o veneno dos agrotóxicos. Porque o *esperançar* da buva é trabalhar incessantemente pela continuidade da vida, vai pivoteando em meio ao veneno, aos tratores que compactam o solo e ao manejo destrutivo das lavouras de monocultura. Sua forte raiz pivotante vai girando e cavando um buraco na terra para buscar nutrientes e se firmar. Isso permite que a água penetre melhor, trazendo umidade e nutrientes para a terra devastada.

Além de resistente e forte, a buva está sendo estudada também como uma PANC, Planta Alimentícia Não Convencional, pois apresen-

[1] Conheci a buva através da fala de Aline Tertuliano, raizeira que trabalha com práticas e educação em saúde popular e saúde da mulher, pautadas em conhecimentos ancestrais e decoloniais, no canal do Selvagem: ciclo de estudos sobre a vida, no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vq03jR7Ttes&t=967s>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

ta muitas propriedades medicinais. Dentre outras funções, serve para auxiliar no tratamento de problemas gastrointestinais, dores em geral, inflamações, hemorragias, doenças venéreas, vermes e para aumentar a imunidade também. Para os grandes produtores do agronegócio, trata-se de uma erva daninha que precisa ser eliminada, mas para a vida do solo ou para nosso corpo. A buva é uma promessa de regeneração, que em seu esperar, insiste em lutar apesar de toda a adversidade.

Temos muito que aprender com ela, pois sabemos que nossa civilização vive, hoje, uma ameaça sem precedentes em termos de devastação e de perspectiva de extinção da nossa e tantas outras espécies. Danowski e Castro (2014), em seu livro *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, contam que, segundo alguns cientistas, estamos vivemos a era do Antropoceno. Era geológica na qual o homem se torna determinante na configuração do clima e da geologia da Terra. Ou seja, a vida do planeta muda drasticamente a partir da interferência nociva direta do homem.

Não é de hoje que sentimos na pele os efeitos do aquecimento global, da destruição do solo pelos agrotóxicos e pela monocultura, o empobrecimento da população causado pelas políticas que coadunam com práticas mercantilistas abusivas em um contexto econômico que não tem mais por onde explorar, causando sempre mais e mais destruição. Hoje vemos os recursos naturais do planeta cada vez mais ameaçados. A pandemia mundial de COVID-19, por exemplo, foi e ainda é somente mais um sintoma inegável da destruição que causamos ao planeta. Mas essa degradação não é algo que acontece somente fora de nós: os corpos humanos também estão adoecendo.

Alheios ao que nos cerca e nos compõe, enxergando o planeta apenas como recurso a ser explorado, aquilo que é mais íntimo nosso,

também se torna colonizado, como diz Pelbart, em *Biopoder* (2007, p. 57): “desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. [...] Até nossa subjetividade foi capturada pelos poderes”. Deveríamos parar de pensar em desenvolvimento e falar mais em envolvimento, mover o que for preciso para cuidar do planeta, da nossa sobrevivência e a sobrevivência dos seres não humanos.

Mas o que fazer? Ou melhor, com quem fazer?

Nós só existimos no planeta, porque estamos interligados a outras formas de vida, humanas e não humanas. Assim como a Hipótese Gaia, de James Lovelock (2020), que diz que a Terra é um superorganismo vivo, um sistema complexo, integrado e autorregulado. Nós estamos intimamente imbricados a todas as formas de vida, somos uma imensa compostagem, com seres que nascem, morrem e servem de alimento para outros seres que também seguirão o mesmo ciclo. As formas são diferentes, mas a vida é a mesma. Coccia (2020, p. 15), filósofo italiano, um dos nossos principais referenciais teóricos, em seu livro *Metamorfoses* diz:

Chamamos de metamorfose essa dupla evidência: cada ser vivo é em si mesmo uma pluralidade de formas, simultaneamente presentes e sucessivas, mas cada uma dessas formas não existe de maneira verdadeiramente autônoma, separada, pois cada qual se define em continuidade imediata com uma infinidade de outras antes e depois dela mesma. A metamorfose é, a um só tempo, a força que permite a todos os seres vivos espalharem-se simultânea e sucessivamente por várias formas e o sopro que permite às formas conectarem-se entre si, passarem de uma para outra (Coccia, 2020, p. 20).

Estamos aprendendo a duras penas que se o planeta não está bem, nós também não estaremos. Somos o corpo da Terra e não seus donos, como tão bem nos ensinam os povos originários.

Foi lendo o livro, de Kopenawa e Albert (2015), *A queda do céu*, que me deparei com a frase do xamã Yanomami quando diz: vocês deveriam “sonhar a terra, pois ela tem coração e respira” (Kopenawa; Albert; 2015, p. 468). Assim, me pus a sonhar a terra e a imaginá-la como esse ser gigante que respira e tem coração. Mas quais seriam as imagens pelas quais nós, humanos, poderíamos nos ver como parte da terra? O que surgiria da mistura entre o corpo humano e o corpo de outro ser vivo?

A partir dessas questões, criamos o projeto *Compossíveis: quando o ambiente vira corpo* que tratou da criação, estudo, registro em vídeo e divulgação de oito videoperformances feitas a partir da relação do corpo humano com o corpo de outro ser vivo, ou seja, qualquer ser que integre a natureza, inspirados na cosmovisão indígena, incluindo plantas, animais, vento, água, árvores, pedra, etc. Do estabelecimento dessa relação, propomos o apagamento das fronteiras que nos colocam como um eu que se opõe de forma excludente ao outro, e reverenciarmos um eu sistêmico, que só existe porque está em relação ao outro.

Compossíveis são figuras híbridas que revelam a simultaneidade de seres que aparentemente não seriam compatíveis. O corpo humano misturado com a água, com o tempo, com a sombra, com a larva, com o pássaro, com o vento, com a árvore e com a noite. Esses foram os elementos escolhidos pelos performers para criarem suas narrativas. A partir de gestos de transformação, de metamorfoses que nos convocam a atuar como partícipes de Gaia também de forma estética, foi possível compor e imaginar-se para além da nossa limitada percepção ocidentalizada e cartesiana sobre o mundo e so-

bre nós mesmos.

Esse movimento teve sobretudo uma intenção ética: cuidar do meio ambiente e considerar nossa constituição corpo-terra. Ao realizar as pesquisas corpóreas e estéticas junto à natureza e às performances na linguagem audiovisual com ampla divulgação junto aos meios digitais, o entrelaçamento de imagens e sensações provocadas pelas perguntas e objetivos de nosso projeto, permitiram que experimentássemos linguagens e mídias diferentes, o que resultou em uma diversidade de alcance de público e áreas do conhecimento.

A partir do Teatro, tal como nos propõe Jerzy Grotowski (2015, p.3), perseguimos a imagem do performer como “*pontífex*”, isto é, fazedor de pontes. O performer como um xamã, um elo de ligação entre diferentes mundos e tempos: o tempo presente do evento ou do acontecimento e o *illud tempus*, ou seja, o tempo do espírito, do mito, da fábula e da ficção. Nossa intenção foi fazer com que o público, através do trabalho desenvolvido pelos performers, se imaginasse também como parte da Terra. Misturando-se com outros seres e produzindo novas existências, os *Compossíveis* poderiam provocar, quem sabe, também outras consciências. Essa foi nossa forma de intensificar nosso desejo de vida, justamente quando ela se esvai. Como sujeitos éticos, nossa tarefa, no desenvolvimento desse projeto, foi dar nova luz àquilo que clamava por sobrevivência.

Em todas as ações nossa meta primeira foi criar uma experiência coletiva em prol do meio ambiente através do teatro. Para esse projeto direcionamos nossa experiência de modo a ampliar os estudos sobre a performance e a natureza, o exercício do corpo-memória e explorar os recursos da linguagem audiovisual. Paralelo a isso, desejávamos que esta pesquisa não só nos fortalecesse enquanto estudantes e professores de Teatro, mas que nos sensibilizasse enquanto indivíduos, para que pudéssemos nos inspirar mesmos e a

outras pessoas, a enfrentarmos o desafio dos nossos tempos.

Também foi nossa intenção colaborar com os objetivos treze e quinze, da Agenda 2030 da ONU, que tratam da “Ação Contra a Mudança Global do Clima”, ou seja, tomar medidas urgentes para combater a mudança do clima e seus impactos, sobretudo através da educação. Outro objetivo da agenda, que nos aproximamos, foi o que trata da “Vida Terrestre”, ou seja, proteger, recuperar e promover o uso sustentável dos ecossistemas terrestres, gerir de forma sustentável as florestas, combater a desertificação, deter e reverter a degradação da terra.

Foi nosso desejo praticar a transdisciplinaridade entre diferentes cursos e áreas da Uergs com nossos alunos e alunas. Isso se deu em uma perspectiva tanto teórica, visitando noções da filosofia, biologia, permacultura, teatro, música, artes visuais, cinema e audiovisual, quanto na prática, ao elaborarmos o conteúdo das performances, produzindo inteiramente a gravação e edição dos vídeos, figurino, música, cenários, etc. Outro de nossos objetivos foi estabelecer a parceria entre instituições – nesse caso entre Uergs e Teatret OM (Dinamarca), através de uma das colaboradoras de nosso projeto, a artista visual Antonella Diana, também cenógrafa e figurinista do grupo dinamarquês. Isso abriu novas possibilidades de intercâmbio e experiências com profissionais do Teatro não só do Brasil, mas também do exterior.

O projeto ocorreu entre agosto de 2021 e julho de 2022. Nos primeiros encontros, foram feitas leituras, estudos e debates coletivos sobre os conceitos e referenciais que ampararam a pesquisa. Depois houve algumas experimentações práticas em vídeo, tentando nos aproximar dos personagens/figuras, sempre com orientações online. Fizemos um estudo sobre procedimentos audiovisuais, entendendo programas e recursos de edição. Cada artista foi responsável pela sua videoperformance sempre com participação do coletivo, a cola-

aboração dos outros professores e com minha direção. Aos poucos personagens e roteiro das videoperformances foram se compondo.

Em janeiro de 2022, fizemos uma imersão de três dias em um sítio em Maquiné, de onde vieram a maior parte dos registros e imagens junto à natureza. Ali também foi onde se produziu efetivamente a visualidade das figuras. Antonella ia recolhendo materiais descartados pela natureza, como folhas, galhos, cascas de árvore; e, com isso, íamos compondo as figuras, a partir de todo o universo imagético que cada performer já havia desenvolvido em seus processos de criação nos encontros em grupo.

A atmosfera e cenário da exuberante da Mata Atlântica da região de Maquiné afinou e aprofundou aspectos sutis, psicofísicos e corpóreos do trabalho dos performers, em sua conexão íntima com o ambiente. Muito do trabalho até então tinha sido feito apenas online, com muitos debates, experimentações também físicas, mas mediados pela tela. Quando chegamos na mata, já havíamos construído nosso substrato, nosso solo já estava povoado de seres, nutrientes, sementes. O fluxo de criação em relação com a natureza aconteceu de forma imediata. Foram três dias muito férteis para o trabalho. Assim surgiram diferentes seres em diálogo: a mulher que se faz vento; o homem-verme a decompor matéria orgânica e se insurgir coberto por preservativos; a mulher-árvore ganhando vida; o Ser D'água sugando os plásticos abandonados nos oceanos; a mulher-pássaro e ninho; a mulher-sombra e o homem-caracol em um tempo devorado.

Entre fevereiro e abril de 2022, as videoperformances foram finalizadas. E, em maio de 2022, foi realizada uma live no canal do curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Uergs, no YouTube, com toda a equipe do projeto.²

As músicas das videoperformances contaram com a supervisão da professora colaboradora do curso de Música, Profa. Cristina Ber-

[2] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XRmG_IBbD7o&t=748s>. Acesso em: 26 mar. 2023

toni, e do professor colaborador, também do curso de Música, Prof. Eduardo Pacheco fez a composição de uma música presente em uma das videoperformances. O egresso do curso de Música Henrique Pellin também participou, compondo outra das músicas da trilha. No meio aqui os performers que atuaram, todos e todas estudantes ou egressas do nosso curso: Eduardo D'Ávila (Uergs), Fernanda Stürmer (Uergs), Giliard Barbosa (Uergs), Luzia Ainhoren (Unicamp), Marina Müller (Uergs), Nathalia Barp (Uerj), Pâmela Fogaça (UFPel) e Rafaela Giacomelli (Uergs).

Coexistência

Além de todas as descobertas, experiências e tomadas de posição que esse projeto nos trouxe, realizamos um desdobramento muito importante para além dos resultados previstos: o convite ao grupo de pesquisa GESTA para participar no Festival Internacional UR-NAT na cidade de Ringkøbing, Dinamarca em agosto de 2022. O convite se deu através da Antonella Diana e do grupo parceiro Teatret OM. Criamos então “Coexistência”, uma performance instalação que aconteceu no imenso parque de pinheiros chamado Hoverdal. A performance foi planejada e desenvolvida paralelamente à execução do *Compossíveis*, a partir de suas reverberações e descobertas. Coexistência teve oito apresentações presenciais e foi inteiramente realizada pelo Gesta e pelo grupo parceiro.

Todos nossos esforços de pesquisa convergiram para a ideia de que a vida vem de um único conteúdo, o espírito de Gaia. Era Gaia que nos falava através da vacuidade dos performers, das imagens, sensações e memórias dos corpos. Foi no exercício de escutar Gaia e jogar com suas expressões, mudanças de rostos e de formas que sentimos na pele a metamorfose como condição de vida. Como diz Coccia: “É sempre Gaia que diz “eu” em nós. [...] O “eu” nunca é uma

função ou uma atividade meramente pessoal: é uma força telúrica.” Assim, nosso sentir foi endereçado ao público, tanto das videoperformances quanto da performance instalação *Coexistência*, na esperança que em coletivo, a ideia de um futuro ainda possível deixe de ser utopia e se transforme em um novo impulso para atuarmos de forma diferente no mundo.

Direcionando-me para o fim dessa parte da minha fala, para que possamos apreciar as videoperformances, quero trazer ainda uma imagem que me chega através das palavras de Eliane Brum (2021), jornalista e ativista gaúcha de Ijuí, que vivia em São Paulo e deixou o conforto de sua casa para se mudar para Altamira, no Pará, para que pudesse ficar mais perto de sua maior causa que é proteger a floresta Amazônica, o centro do mundo, como ela sabiamente coloca. Em seu último livro *Banzeiro Òkòtó*, tem um capítulo que se chama “A Amazônia é mulher”. Brum compara a imagem da Amazônia com a da mulher, como aquela que é constantemente violada e subjugada ao controle dos corpos, destruída e submetida pelos interesses abusivos e destrutivos da sociedade machista, patriarcal, capitalista.

Nesse mesmo livro ela fala também dos povos floresta, um conceito que ela inventa para dizer que é impossível cuidar da fauna e da flora da floresta sem cuidarmos também dos humanos que nela habitam, as comunidades indígenas e ribeirinhas que lá vivem. Ela também fala da importância das mulheres na luta pelas causas de proteção da floresta e de como elas hoje enfrentam com o próprio corpo e estão na linha de frente na guerra contra garimpeiros, madeireiros, políticos e grandes empresas.

Brum conta que (2021, p. 40) Maria Leusa Munduruku é uma delas: “[...] Em suas intervenções públicas, a líder Munduruku costuma se apresentar com um bebê chupando o seu peito ou apenas aconchegado nele, para dormir próximo ao coração da mãe. [...] Em 2019

seus inimigos colocaram um preço por sua cabeça: 100 gramas de ouro.” Diz Brum (2021) que para Maria Leusa não há nenhuma incompatibilidade em amamentar seu bebê e ao mesmo tempo ameaçar cortar cabeças, já que é o mesmo amor que anima as duas ações. Essas imagens, da buva e da líder indígena que vai para linha de frente protestar e lutar por seus direitos, são um forte símbolo de como podemos esperar hoje.

E se “esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo” (Freire, 1992, s. p.), que possamos continuar a ter esperança, com a coragem de Maria Leusa, a persistência da buva e, nesse caso, com o povo da UFPel, lutando para preservar a vida, com nossos trabalhos e eventos como esse. Logo abaixo, deixo algumas imagens dos dois trabalhos, o Compossíveis e o Coexistência.

Quero agradecer a oportunidade de estar conversando aqui com vocês no *VII Simpósio Internacional de gênero, arte e memória* que muito nos alegra nessa parceria de luta e resistência. Gostaria de agradecer a querida professora Rosângela Fachel pelo convite em participar desse evento; agradecer Pam Fogaça, ex-alune da Uergs e hoje colega de criação e pesquisa que me colocou em contato com o “Caixa de Pandora”. Agradeço a toda organização dessa edição do Seminário, nos nomes das queridas professoras Ursula Rosa da Silva e Nádía da Cruz Senna.



Figura 1 - Cena da videoperformance Ninho, captada em Maquiné, em janeiro de 2022 Performer: Pam Fogaça. Fonte: Acervo da equipe.



Figura 2 – Cena da videoperformance “Ser D’água”, captada em Maquiné, em janeiro de 2022. Performer: Nathalia Barp. Fonte: Acervo da equipe.



Figura 3 - Cenas da performance instalação *Coexistence*, agosto de 2022, na Dinamarca. Foto: Acervo pessoal de Francesco Galli

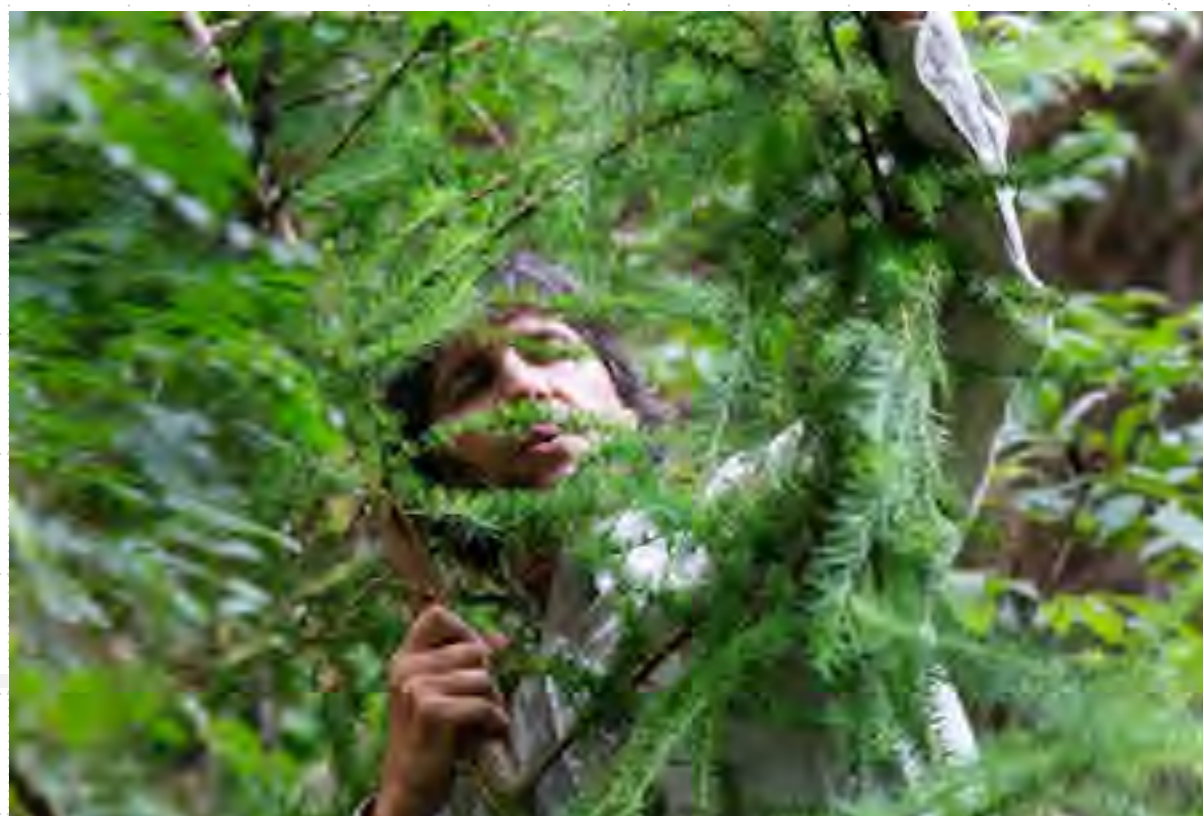


Figura 4 - Cena da performance instalação *Coexistence*, agosto de 2022, na Dinamarca. Fonte: Acervo pessoal de Francesco Galli

REFERÊNCIAS

BRUM, Eliane. **Banheiro Òkòtó**: uma viagem à Amazônia, centro do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro – Cultura e Barbárie, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. **Revista Performatus**, Inhumas, ano 3, n.14, jul. 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LOVELOCK, James. **Gaia**: um novo olhar sobre a vida na Terra. Lisboa: Edições 70, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. 3. Ed. São Paulo: Editora Escala, 2006.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, v. 7, p. 57-66, 28 nov. 2007.

Transbordamento

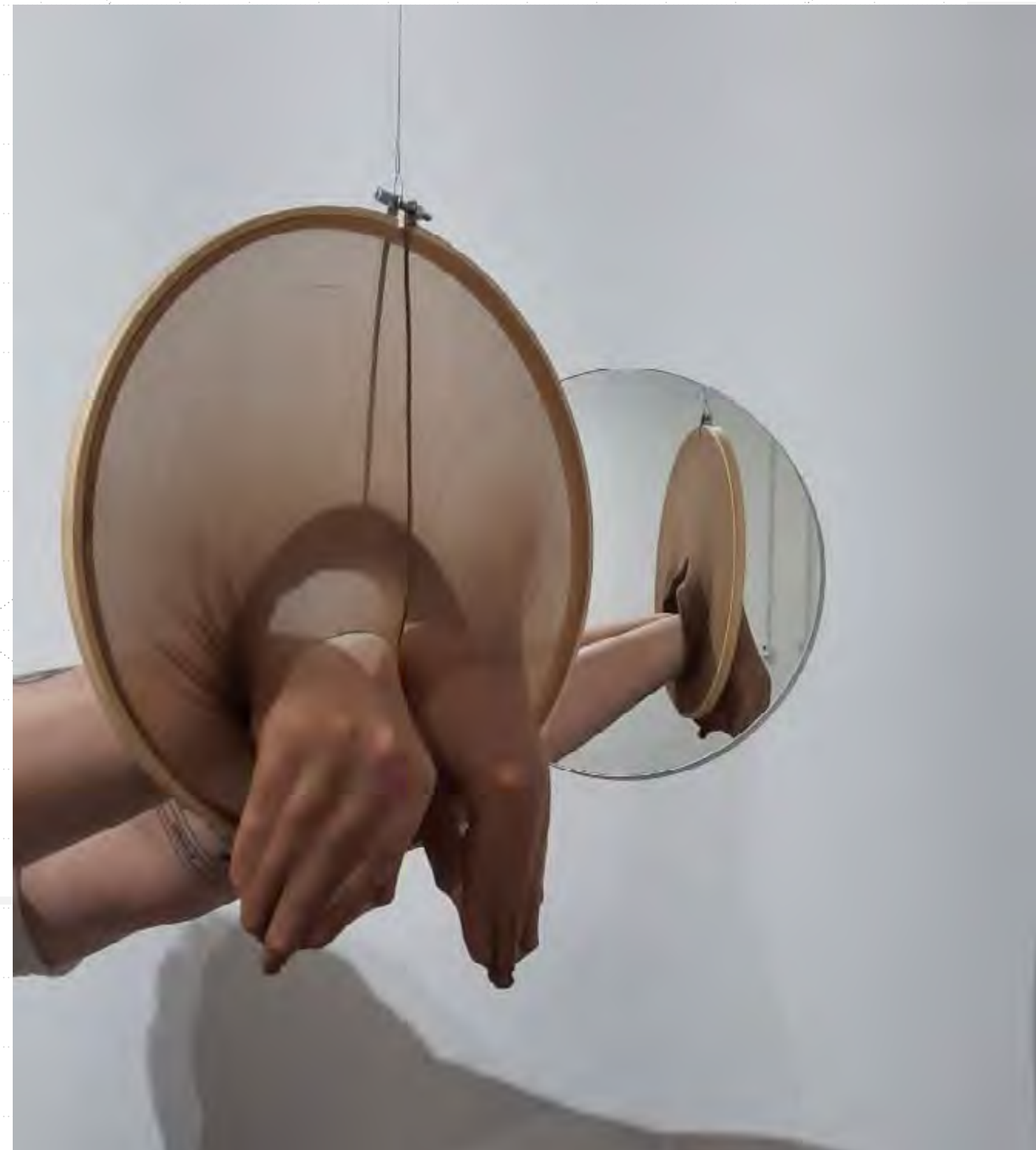
Desbordamento

Borda (2019) é o objeto suporte para este ensaio visual, que se constitui em um bastidor de madeira envolvido por um tecido de meia-calça com pequenos nós em suas extremidades. Suspenso por um fio de aço até a altura dos olhos e próximo à parede, o objeto está disposto em frente a um espelho redondo de mesmas dimensões. Diante do bastidor, ativo inserções através do encaixe dos meus dedos, mãos e rosto na abertura da meia-calça, articulando uma espécie de experiência de *profundidade* que explora a abertura alongada do tecido. Saliento esse termo, pois o ensaio visual foi pensado a partir das investigações alinhadas ao projeto de pesquisa “Estudo sobre a Profundidade”, bem como com a minha dissertação *Avanço sobre a Borda: a pele como meio*, ambos coordenados pela Profa. Dra. Martha Gomes de Freitas. Proponho aqui um retorno ao interior do corpo por meio da fenda, em alusão à vagina evocada pelas formas do tecido, esse espaço de trânsito entre dentro e fora. Através das transparências, reflexos e sobreposições, tento compreender como expor o que é íntimo, interno. Assim, *Transbordamento* é o título atribuído ao ensaio visual por conta do alongamento produzido pelo corpo no tecido, que excede o limite do bastidor, bem como pela evidência de uma intimidade extravasada.

Stela Soares Kubiaki é mestranda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e bacharela em Artes Visuais na mesma universidade. Foi bolsista PET de 2017 a 2020. Em 2020 participou da Bolsa Ibero-Americana Santander no curso de Artes Plásticas - Escultura da Universidade do Porto, Portugal. Participa desde 2018 do grupo de pesquisa: “Estudo sobre a Profundidade” coordenado por Martha Gomes de Freitas. Em sua produção apresenta interesse pela temática de corpo e limite, investigando as linguagens de escultura, vídeo e fotografia. Em 2021, foi bolsista monitora da disciplina de Ateliê de Processos Criativos I e em 2022 participou do Ateliê e Espaço Expositivo Corredor 14, em Pelotas, que promove exposições de arte e residências artísticas. Atualmente faz estágio docente na disciplina de Processos Criativos II. E-mail: stela.kubiaki@gmail.com







Bordando no jardim: oficina e prática de escuta

Bordando en el jardín: taller y práctica de escucha

Venho pensando sobre as oficinas de bordado que ministro como um espaço de acolhimento e diálogo em que as participantes possam compartilhar os seus saberes e experiências e aprender umas com as outras. Procuo estabelecer uma relação menos hierárquica e mais horizontal com as participantes, criando uma rede de afeto e apoio na qual todas se sintam confortáveis a partilhar um momento de criação e experimentação em conjunto, bem como falar de si e escutar da outra. A Oficina “Bordando no Jardim”, que apresento aqui, aconteceu como parte da programação do VI SIGAM, em novembro de 2022.

Júlia Petiz Porto é bordadeira, artista visual, pesquisadora e professora. Bacharel, Especialista e Mestre em Artes Visuais pela UFPel. aluna do curso de Formação Pedagógica para Graduados Não Licenciados do IFSul – Câmpus Pelotas. lattes: <http://lattes.cnpq.br/0557757819111542>. E-mail: juliapporto@gmail.com

Figura 1: Ensaio Visual



Fonte: Acervo da autora.

Figura 2: Ensaio Visual



Fonte: Acervo da autora.

Figura 3: Ensaio Visual



Fonte: Acervo da autora.

Figura 4: Ensaio Visual



Fonte: Acervo da autora.

Figura 5: Ensaio Visual



Fonte: Acervo da autora.

Figura 6: Ensaio Visual



Fonte: Acervo da autora.

Figura 7: Ensaio Visual



Fonte: Acervo da autora.

Figura 8: Ensaio Visual



Fonte: Acervo da autora.

Figura 9: Ensaio Visual



Fonte: Acervo da autora.

Figura 10: Ensaio Visual



Fonte: Acervo da autora.

Larissa Schip
Artista visual, Mestre em
Artes Visuais pelo Programa
de Pós-graduação em
Artes da Universidade
Federal de Pelotas (UFPel) e
Licenciada em Artes Visuais
pela Faculdade de Artes
do Paraná (FAP/UNESPAR).
larissaschipf@gmail.com

Mostra CineVersatil. Pessoas migrantes e refugiadas LGBTQI+

CineVersatil *Personas migrantes y refugiadas LGBTIQ*

Resumo: Esta resenha discorre sobre a *Mostra de Curtas Cineversatil – Festival Internacional de Cortometrajes sobre Diversidad – Argentina/Venezuela*, exibida no dia 18 de novembro de 2022, como parte das atividades o *VII SIGAM, Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória: Esperança como potência de resistência*, organizado pelo grupo de pesquisa Caixa de Pandora, na Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

Palavras-chave: CineVersatil, curta-metragens, cinema, diversidade sexual e de gênero.

Resumen: Esta reseña presenta la *Mostra de Curtas Cineversatil – Festival Internacional de Cortometrajes sobre Diversidad – Argentina/Venezuela*, que se exhibió el 18 de noviembre de 2022, como parte de las actividades del *VII SIGAM, Simpósio Internacional Arte y Memoria de Género: La esperanza como poder de resistencia*, organizado por el grupo de investigación *Caja de Pandora*, en la *Universidad Federal de Pelotas – UFPel*.

Palabras clave: *CineVersatil, cortometrajes, cine, diversidad sexual y de género.*

Olhávamos o Pacífico e eu citava Deleuze: “O mar é como o cinema, uma imagem em movimento”. Você dizia: “Não se faça de intelectual, machinho. A única imagem em movimento é o amor”. “Necrológio aos berros para Pedro Lemebel”, Paul B. Preciado, 2015.

A *Mostra de Curtas Cineversatil – Festival Internacional de Cortometrajes sobre Diversidad – Argentina/Venezuela*¹, realizada com a curadoria de José Alírio Penã, criador e diretor do festival, e organização de Rosângela Fachel, foi exibida no dia 18 de novembro de 2022, como parte das atividades o *VII SIGAM, Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória: Esperança como potência de resistência*, organizado pelo grupo de pesquisa Caixa de Pandora, na Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Evento pautado pelo desejo de oportunizar o debate dos pensamentos feministas de maneira interseccional a partir das interações entre mulheres, povos indígenas, negritude, pessoas LGBTQIA+ e movimentos ecológicos, enquanto fundamentos para a construção de coexistências harmônicas e de possíveis futuros de equidade.

O festival Cineversatil nasceu na Venezuela, em 2011, sendo por sete anos o segundo evento cinematográfico mais midiático do país, em 2018, radicou-se na Argentina, em Buenos Aires, apostando no formato dos curta-metragens. Em 2019, o festival foi realizado em dois importantes espaços culturais da capital argentina: o Espaço INCAA Quilmes e o Centro Cultural Recoleta, onde foram exibidas produções nacionais e internacionais e foram recebidos seus convidados internacionais. Devido à pandemia de COVID 19, as edições de 2020

[1] A história do festival e de todas as suas edições anteriores e posteriores pode ser conhecida no site oficial do evento: <https://cineversatil.com/>

e 2021 foram realizadas *online*. Chegando à sua décima segunda edição em 2022, o festival aconteceu de maneira híbrida - presencial e online - e teve como tema a questão da Mobilidade Humana LGBTQ+ (Figura 1), buscando visibilizar as experiências de pessoas LGBTQ+ migrantes e refugiadas em contextos hostis e esperançosos.

Figura 1: Arte de divulgação do 12º CINEVERSATIL (2022)



Fonte: Disponível no site do festival
<https://cineversatil.com/poster-y-spot-2022/>

A *Mostra de Curtas Cineversatil* apresentou um recorte da edição de 2022, exibindo sete curtas, de diferentes gêneros cinematográficos, oriundos de seis diferentes países. Os curtas, como o nome do festival indica, tratam a respeito de questões de diversidade sexual e de gênero, que nessa edição específica foi atravessada por diferentes contextos de mobilidade humana. Porém, mais do que contar histórias que interseccionam questões de diversidade sexual e de gênero à necessidade de mobilidade humana, encontramos nessa seleção narrativas que nos convidam a refletir sobre as relações in-

terpessoais de afeto – assistimos ao amor que interpela de maneiras distintas a uma série de personagens sensíveis, causando diferentes identificações a quem assiste. Em grande parte das histórias, os sentimentos que atingem as personagens são descobertos no decorrer da trama e, nesse sentido, somos nós também atingidos simultaneamente.

Em *Copi* (Brasil, 2020, 18'47"), de André Gevaerd (Figura 2), assistimos o encontro entre Renê, um homem cis, hétero, branco e solitário, brasileiro, que trabalha na recepção de um hotel em Camboriú – SC, com Copi, uma travesti argentina, artista e trabalhadora sexual que se radicou no Brasil. O curta mostra um recorte inusitado da atrativa e caótica cidade turística de Camboriú, descrita por Renê como um inferno no verão. Em perspectiva bastante diferente do que seria esperado por quem conhece Camboriú, famosa por suas praias cheias de veranistas, no curta não há uma história de veraneio nem mesmo há o protagonismo do mar, mas há um movimento de amor fraterno. Assistimos a um outro lado da cidade, com hotéis que são pontos de encontro entre trabalhadoras sexuais e clientes. Renê que parece julgar todas as pessoas naquele contexto, a princípio não gosta de Copi. No entanto, em um segundo momento, ao contrário do que o senso comum nos levaria a esperar, esse encontro apresenta uma amizade sendo construída, a qual no entanto será bruscamente interrompida por uma tragédia.

Figura 2: Pôster de divulgação de *Copi*



Fonte: Disponível no site do festival
<https://cineversatil.com/poster-y-spot-2022/>

Em um encontro de línguas, entre o espanhol de Copi e o português de Renê, as personagens conversam, bebem, fumam e dançam. A identificação promovida pelo curta se dá pelo fato de que não precisamos ser uma travesti trabalhadora sexual e nem tampouco ser esse cara padrão para sermos atingidos pelo espelhamento do sentimento de solidão e pela sensação da construção de uma amizade. Acompanhamos cada momento dessa construção e podemos sentir os afetos trocados que legitimam essa relação, estabelecendo-se assim uma sintonia entre quem assiste e os sentimentos que são apresentados pelas personagens da narrativa.

Diferente do que ocorre em *Parente mais próximo* (*Next of Kin*, Alemanha, 2020, 11'23''), de Dean Marriott (Figura 3), nos é apresentada a história de um casal de homens jovens, Ben e Jameson, que recentemente se mudaram para Berlim, na Alemanha. O casal é surpreendido pela descoberta de um tumor no cérebro de Ben. Sozinhos em Berlim, ocultando de suas famílias seu relacionamento, Jameson precisa lidar com a dor de perder seu parceiro e de ser invisibiliza-

do pela lógica cisheteronormativa de exclusão social, legal e judicial dos relacionamentos homossexuais. Conforme Jack Halberstam, “A lógica capitalista descreve o homossexual como inautêntico e irreal, como inapto para um amor apropriado e incapaz de fazer as conexões adequadas entre socialidade, relacionamento, família, sexo, desejo e consumo.” (Halberstam, p.141, 2020) Essa deslegitimação imposta pelo Estado, vai em sentido contrário do que observamos, o afeto de Ben e Jameson fica evidente a quem assiste o curta. Assim como em *Copi*, somos atingidos pelo sentimento de solidão, que é enfatizada pela narrativa das personagens que carregam fotografias de seus amores, temos um recurso para a memória, uma narrativa do não esquecer, histórias que são estrategicamente apagadas em nossa sociedade heteropatriarcal. “A memória é, em si, um mecanismo disciplinar que Foucault denomina “um ritual de poder”; ela seleciona o que é importante (as histórias de triunfos), ela lê uma narrativa contínua a partir de rupturas e contradições e estabelece precedentes para outras “memorializações”. (Halberstam, p.38, 2020)

Figura 3: Pôster do filme *Parente mais próximo*



Fonte: Disponível no site do festival
<https://cineversatil.com/poster-y-spot-2022/>

Em *Crypsis* (Reino Unido, 2019, 9'02"), de Chris McGill (Figura 4), o registro fotográfico não aparece como memórias de afetos, mas sim como uma ferramenta para a comprovação da sexualidade dissidente do protagonista, que está reivindicando asilo político, por conta da perseguição em seu país a pessoas homossexuais. Assim, o curta apresenta uma narrativa de constante tensão. Um homem negro, que busca por asilo para escapar do perigo de morte que vive em seu país por ser homossexual, é interrogado por pessoas que duvidam não apenas de seu relato, sobre a violência sofrida por conta de ser homossexual, mas também de sua própria sexualidade, enquanto ele afirma que corre perigo. A tensão é reforçada pela câmera em close na boca da interrogadora e pelas marcas no corpo do protagonista. Apesar de não termos acesso à plenitude de sua história, podemos sentir o peso de seu passado traumático, graças à presença de cenas em flashback, que recriam o episódio de violência por meio da perspectiva de sua visão turva e dos sons de sirene em sua cabeça, a procura de ar para respirar. Assim, enquanto encontramos em *Parente mais próximo* a mudança voluntária de Jameson e Ben para Berlim, onde podem viver a plenitude de seu relacionamento longe dos olhares de suas famílias, em *Crypsis* há uma busca por asilo. A fuga é uma ação recorrente nessa mostra. Seja para escapar de violências ou por uma escolha de vida, o ato de ir se mostra presente em mais dois curtas.

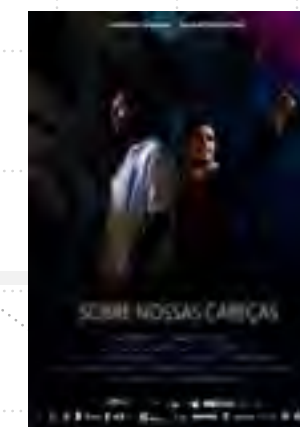
Figura 4: Pôster do filme *Crypsis*



Fonte: Disponível no site do festival
<https://cineversatil.com/poster-y-spot-2022/>

Sobre nossas cabeças (Brasil, 2020, 14'59"), de Susan Calik e Thiago Gomes (Figura 5), se diferencia de toda a mostra com seu clima de ficção científica, porém como os outros curtas, estabelece causas sociais, que não nos deixam escapar para um mundo irreal. O curta vai nos dando pistas de sua narrativa, como a fala da locutora da rádio que se escuta no interior do carro, onde se encontram as duas personagens - Cícero e Xandi, no começo da narrativa, que diz: "Fique com a gente porque essa noite é especial. Para você que viveu um grande amor e que ainda sente saudades" (Transcrito do filme).

Figura 5: Pôster do filme *Sobre nossas cabeças*



Fonte: Disponível no site do festival
<https://cineversatil.com/poster-y-spot-2022/>

Seguimos com dois jovens, que saem nesta noite para realizar uma vigília de observação de ovnis (objetos voadores não identificados) em uma antiga fazenda colonial, na qual, como comentam as personagens, houve o cultivo de açúcar e de café, ciclos de produção que nos remetem ao período escravagista da história do Brasil. Cícero, um jovem negro, escuta as explicações de Xandi, um jovem branco, sobre o reconhecimento de ovnis, porém isto parece ser só um pano de fundo para acabar com o afastamento entre os dois. Ao assistirmos a narrativa vamos descobrindo outras narrativas anteriores: Cícero, o rapaz cético, perdeu seu irmão para o ódio racial; e Xandi, que nutria pelo jovem assassinado mais do que uma amizade, busca agora proteger a vida de Cícero para que não lhe passe o mesmo, pois como afirma para convencê-lo a fugir do planeta, resumindo sua aflição em relação à segurança de Cícero, à constatação: “Você é negro!” (Transcrito do filme). Mas o desejo de fuga forçada, em nome de um salvamento, é repellido por Cícero, que pensa diferente, ele não quer ir embora e sua escolha por ficar se dá em nome da busca por justiça.

Poderíamos centralizar nossa leitura da mostra nas questões referentes às possibilidades de fala das comunidades minorizadas, pensar sobre o ativismo, ou sobre o registro de violências em vidas que são estrategicamente invisibilizadas. Porém, como declarei no começo desse texto, quando assisti aos curtas a ideia de amor me pareceu mais pertinente. Mesmo a ideia de Xandi, talvez errônea, de promover um salvamento, se justifica por conta do amor que sente por Cícero e do medo de que ele tenha o mesmo fim do irmão. A fuga acaba por ser um elemento recorrente para as pessoas que pertencem a comunidades minorizadas, em meio a sociedades onde não lhes é permitido a liberdade de ser quem são.

Ainda que a fuga seja uma estratégia forçada, podemos enten-

der a fuga como a busca por um por vir, um desejo, uma coragem, uma escolha, como vemos em *Primavera no outono* (*Spring in Autumn*, Rússia/Irã, 2021, 7’) de Ghasideh Golmakani, (Figura 6). O curta começa com uma sentença: “No Irã as mulheres não podem assistir a um jogo.” (Transcrito do filme) Temos uma narrativa epistolar, com duas narrativas acontecendo simultaneamente, uma mulher que viaja em um trem e seu marido lendo a carta escrita por ela, na qual ela conta da sua ligação com uma amiga na infância, lembrando que não lhe era permitido jogar futebol ou ir a um estádio ver seu time jogar. Recordações que a fazem lembrar da primeira vez que seu pai bateu nela e que não foi a única. E de como, já na vida adulta, foi à copa do mundo da Rússia, onde pode assistir seu time, longe de seu país, e também pode dançar e ter experiências amorosas com mulheres. Mas ela relata ao marido que após essa experiência, tentou voltar ao “normal”, um normal que se refere à heteronormatividade e a uma cultura cruel à personagem, porém falhou. E decidida, ela parte novamente, celebrando sua liberdade.

Figura 6: Pôster do filme *Primavera no outono*



Fonte: Disponível no site do festival <https://cineversatil.com/poster-y-spot-2022/>

A mostra que, para mim, fala de amor, discorre sobre diferentes relações interpessoais que são atravessadas pela experiência da migração, desejada ou necessitada. No entanto, fica evidente que em *Primavera no outono*, a narrativa está falando sobre amor próprio. bell hooks, em *Tudo sobre o amor*, fala que amar é ato de vontade, que implica escolha, uma decisão com intenção. Amor não é apenas um sentimento, é uma ação, que se expressa amando. Pois o desejo de amar não é amor, é vontade de promover o próprio crescimento ou de outra pessoa.

Nessa mesma sintonia, *Me chame de puta* (*Llamame puta*, México, 2021, 11'23) de Digcy Mejias (Figura 7), reflete o amor de si em contraste com a nossa sociedade necropolítica. Diferentemente dos outros curtas, esse é um documentário, que mostra um pouco da rotina de Sarah, mulher trans venezuelana, trabalhadora sexual. Muito além de relatar seu trabalho, a narrativa escolhe apresentar-nos sua rotina de cuidado pessoal, a base de sua alimentação, a prática de exercícios físicos, destacando que essa rotina, somente passou a ser possível em sua vida adulta, quando Sarah tem a possibilidade de agência, de encontrar meios para se ser quem é. O curta também apresenta Natalia, que vive em situação análoga a Sarah, mostrando um diálogo que desvela como mulheres trans sobrevivem historicamente com o trabalho sexual, o que levanta o questionamento a respeito desses corpos, que dizem não ser desejados. Elas declaram o desejo de ressignificar o trabalho sexual, o sonho de ter direitos trabalhistas. E imaginam um mundo ideal, onde as mulheres trans não fossem as mais assassinadas na América Latina, onde pessoas trans pudessem viver de outra forma, tendo projeto de vida e sendo amadas, deixando de apenas contar histórias de violência.

Figura 7: Pôster do filme *Me chame de puta*



Fonte: Disponível no site do festival <https://cineversatil.com/poster-y-spot-2022/>

Diante dessa mostra, que carrega diversos sentimentos, entre a felicidade que sentimos em ver as relações estabelecidas pelas personagens e a dor de assistir às violências que as atingem, decidi falar por último de *Pensador* (*Pensadero*, Argentina, 2022, 14'59), de Matías Dinardo (Figura 8), acelerado e caótico, o curta - como o próprio protagonista descreve sobre sua vida - às vezes parece uma comédia romântica. Adentramos a cabeça de Marcos, escutando seus pensamentos por meio de uma voz em off, que nos permite conhecer sua mente ansiosa em uma sequência desenfreada de temas, enquanto repetidamente ele diz a si mesmo para se concentrar. A personagem tenta realizar um trâmite para conseguir uma cidadania, enquanto lida com o fim de um relacionamento. Aqui as fotos, os objetos e memórias, são um acúmulo, Marcos não sabe o que fazer com o que restou do relacionamento. Tudo fica mais complicado quando começa a ter desejos por Galo, um jovem que encontra acidentalmente por diversas vezes. Sem saber lidar com os sentimentos que o atingem e lidando com a surpresa de se interessar por outro homem, em um não sa-

ber como demonstrar esse interesse, se achando um idiota, refletindo sobre a possibilidade de ser gay e os problemas que isso traria. No entanto, sem o peso de uma narrativa dramática, temos o divertido e leve clima de comédia romântica. O curta apresenta inúmeras situações nas quais podemos nos identificar, seja pelas características atrapalhadas, pelas imprevisibilidades diárias ou pelo medo que sente Marcos de que Galo escute seus pensamentos. Demonstrando um êxtase, observamos um imaginário de inquietações, medos e obstáculos que relacionamentos podem trazer aos nossos pensamentos, quando ironicamente temos o despertar da felicidade, que se traduz em viver seguindo a própria liberdade, escolhendo amar.

Figura 8: Pôster do filme *Pensador*



Fonte: Disponível no site do festival
<https://cineversatil.com/poster-y-spot-2022/>

O conjunto formado pelos curtas da mostra desvela a diversidade que é buscada e promovidas pelo próprio festival - CineVersatil - apresentando histórias oriundas de diferentes contextos, países e culturas, faladas em diferentes idiomas e incorporadas por diferentes corporalidades, que nos comovem pela especificidade de cada


história, convidando-nos à empatia por cada uma das personagens e por suas diferentes histórias e vivências, sentimento que nos mobiliza coletivamente em prol dos direitos civis e de sua equidade para todas as pessoas.

REFERÊNCIAS

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**. São Paulo: Elefante, 2021

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020

PRECIADO, Paul B. *Necrológio aos berros para Pedro Lemebel*. In: **Um apartamento em Urano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020



Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.

31

PARALELO31