

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

PARALELO31

edição 25 • dezembro de 2025

ISSN: 2358-2529

Editorial

A vigésima quinta edição da revista Paralelo 31 apresenta o dossiê **“Mulheres inscrevem poéticas feministas no mundo”** que constitui um documento de presença, manifestação crítica e poética das pesquisadoras que disseram sim ao nosso chamamento e que estiveram conosco na oitava edição do Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória (SIGAM) em maio de 2025, no Centro de Artes da UFPel. Nesse encontro pautamos o debate e a partilha em torno da escrita de mulheres artistas, professoras e pesquisadoras, que fazem da palavra um dispositivo artístico, cultural, teórico-vivencial de registro, de inscrição no mundo. A escrita é concebida como ação poética para experimentar a linguagem, é gesto político e emancipatório (bell hooks, 2019), é escrevivência, expressão da vida vivida (Conceição Evaristo, 2005). **“Mulheres inscrevem”** valora as escritas de si, em percursos artísticos e processos de formação, experimentando uma variedade de suportes e manifestações, em processos coletivos e partilhados.

Nesse dossiê comparecem artigos produzidos a partir das conferências e palestras proferidas pelas pesquisadoras que compuseram as mesas de debate do VIII SIGAM, também os ensaios visuais constituem desdobramentos das ações poético-educativas que integraram a programação. A seleção priorizou a escrita que segue abordagens transdisciplinares, conectadas com o contexto sociopolítico de resistência que o momento atual nos impõe, visando ultrapassar fronteiras hegemônicas, apagamentos e silenciamentos para reivindicar o direito à vida, à expressão, instaurar outras percepções, atualizar legados e abrigar a invenção poética feminista.

A escrita é um dispositivo poético e político para a artista visual Marina Jerusalinsky. Em *Mostrar a língua: poder e desvios na linguagem em uma poética feminista,* aborda o gesto e o idioma em movimento duplo, investiga a linguagem reconhecendo as estruturas de poder que moldam o gênero, percebendo usos e transgressões que deram origem a dois livros artístico-literários desenvolvidos junto ao seu Doutorado em Artes (USP). Aqui a atitude irreverente “de mostrar a língua” se amalgama a uma escrita de humor e ironia crítica. A língua bafeja, provoca e imprime, para fazer emergir imaginários libertadores e feministas.

Em *Escritura preliminar: Cartas de artistas,* a pesquisadora Rosa Maria Blanca investiga a carta como prática artística percebendo relações e trânsitos entre intimidades, cotidiano e processos criativos. As cartas trocadas entre duas artistas contemporâneas são examinadas como micro espaços poéticos, operando pelo transbordamento para inscrever grafias de subjetividade, protagonismo e empoderamento.

O experimentalismo de Cristina Ribas inova formatos acadêmicos para instaurar uma escrita feita de “partituras”, reunindo fragmentos de uma coleção de textos, que foram performados em coletivo durante nosso evento. *Performatividades do cuidado [ou] diga reprodução, não revolução* trata de questões complexas que envolvem a reprodução e os cuidados. Apontamentos, proposições e reflexões

seguem uma perspectiva crítica, feminista e estética que nos convoca à leitura partícipe e ao engajamento para combater contextos de opressão e invisibilidades nas práticas comprometidas com a vida.

Sonia Herrera Sánchez, investigadora de audiovisual e comunicação, elege conceitos fundantes dos estudos de gênero para viabilizar uma leitura crítica da produção midiática contemporânea. Em *Feminismo, cultura popular y medios: performatividad, interseccionalidad, recepción activa y alfabetización mediática* os marcos teóricos são reconhecidos como estratégia pedagógica e política que nos capacitam a detectar códigos que sustentam a hegemonia cultural, percebermos ausências e silêncios, abrindo a imaginação para otros relatos.

Glòria Jové Monclús tece uma escrita autobiográfica e híbrida em *Mujeres en la educación artística: la conexión Brasil-España;* conta de si e da docência em artes, alinhavando trajetórias de educadoras e artistas contemporâneas. Lança fios e tramas que conectam gentes e artes, de lá e de cá, em práticas de formação que envolvem patrimônio e território, possibilitando outras miradas, inscrição histórica e renovação curricular.

Maria Rosa Figari escreve sobre a trajetória de *Graciela Marotta,* formada pela antiga escola Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón/Argentina(AR), pautada pelo conceito de *Operadora en Arte*. O viés assinala o cruzamento de linguagens e experiências que marcaram a atuação dessa ousada pioneira, como investigadora, gestora cultural e política, profissional das artes e da educação, evidenciando o seu posicionamento crítico frente aos poderes dominantes em reiterada resistência.

Dois ensaios visuais integram este dossiê. *O erótico como disparador poético: palavras e imagens* de Vanessa Cristina Dias e *Dar nome à sua avó: modos de criar feministas* de Larissa Schip Ferreira de Deus e Helene Gomes Sacco. Constituem narrativas visuais que documentam e desvelam as produções desenvolvidas junto aos minicursos oferecidos. Registram o encontro, a partilha de saberes e desejos, entre teceres e impressos que expressam posturas, manifestam homenagens e reconhecimento.

Esperamos que a escrita das artistas, pesquisadoras e educadoras inspire e mobilize, cada vez mais, a pesquisa em arte e gênero. Ao assumir a escrita de mulheres como expressão e resistência fundamos esse espaço estratégico que comporta outros modos de percepção e inscrição, para vislumbrar novos horizontes, afirmar presenças e experiências em perspectiva crítica e feminista.

Nosso agradecimento às autoras, equipe e pareceristas pela contribuição com essa edição. Desfrutem da leitura.

Nádia da Cruz Senna

Ursula Rosa da Silva

Rosângela Fachel de Medeiros

Vanessa Cristina Dias

Organizadoras do Dossiê SIGAM VIII

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Expediente

Edição 25, dezembro de 2025

Organização Dossiê SIGAM VIII
Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil
Ursula Rosa da Silva, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil
Vanessa Cristina Dias, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil

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

Editores convidados
Pedro Parente, Doutorando Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil.
Emerson Ferreira, Doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Rio Grande do Sul, Brasil.
Jessica Porciúncula, Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-PPGARTES/CA/UFPel, Pelotas, RS, Rio Grande do Sul, Brasil.

Editoria de Arte
Larrisa Schip, Doutoranda do PPGArtes da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.

Conselho editorial
Prof. Dr. Daniel Enrique Monje Abril, Docente Investigador Universidad Manuela Beltrán, Programa de dirección y producción cine y TV. Bogotá (Distrito Capital), Colômbia
Prof. Dr. Mauricius Martins Farina, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas /UNICAMP, SP, Brasil
Profa. Dra. Laura Inés Catelli, Professora titular Universidad Nacional de Rosario-UNR, Rosária, Santa Fé, Argentina
Profa. Dra. Analice Dutra Pillar, Professora Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Profa. Dra. Paz Lopez, Docente Universidad Diego Portales-UDP, Santiago, província de Santiago, Chile
Profa. Dra. Fernanda Pereira da Cunha, Professora Adjunta da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás-EMAC/UFG, Goiânia, Goiás, Brasil
Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano, Professor Adjunto Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil
Profa. Dra. Helena Galán Fajardo, Profesora Titular en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, província de Madrid, Espanha
Prof. Dr. Otto Rosales Cárdenas, Táchira-Universidad dos Andes/ULA, Mérida, estado Táchira, Venezuela
Prof. Dr. Leonardo Charréu, Universidade Federal de Santa Maria-UFSM, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil
Prof. Dr. Raimundo Martins, Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goías-FAV/UFG, Goiânia, Goiás, Brasil
Profa. Dra. Mirian Nogueira Tavares, Universidade de Algarve/UALG, Faro, província de Algarve, Portugal
Prof. Dr. Gonzalo Vicci Gianotti, Universidad de la República - UdelaR, Montevidéu, Uruguai
Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas-UFPel, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil
Prof. Dr. Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Brasil
Profa. Dra. Adriane Hernandez, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil
Prof. Dr. Ricardo Cristofaro, Universidade Federal de Juiz de Fora-UFJF, São Pedro, Minas Gerais, Brasil
Prof. Dr. Paulo Silveira, PPGAVI/Universidade Federal de Rio Grande do Sul-UFRGS, Brasil

Revisão linguística: Alice Monsell (inglês); Rosângela Fachel (espanhol).
Design gráfico: Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira; Projeto Web: Adriana Silva da Silva



Capa e contracapa: Larissa Schip e Helene Sacco, imagens do ensaio *Visual Dar nome à sua avó: modos de criar feministas*

Sumário

Editorial 2

Expediente 6

ARTIGOS DOSSIÊ SIGAM VIII

Mostrar a língua: poder e desvios na linguagem em uma poética feminista. 10
Marina Tavares Jerusalinsky

Escritura preliminar: Cartas de artistas 34
Rosa Maria Blanca

Performatividades do cuidado [ou] diga *reprodução*, não *revolução* 50
Cristina T. Ribas

Videoperform Feminismo, cultura popular y medios:
performatividad, interseccionalidad, recepción activa y alfabetización mediática 84
Sonia Herrera Sánchez

Mujeres en la educación artística: la conexión Brasil-España 102
Glòria Jové Monclús

Graciela Marotta: Operadora en Arte 126
Maria Rosa Figari

ENSAIOS VISUAIS DOSSIÊ SIGAM

Dar nome à sua avó: modos de criar feministas 150
Larissa Schip Ferreira de Deus; Helene Gomes Sacco

O erótico como disparador poético: palavras e imagens 170
Vanessa Cristina Dias

DOSSIÊ SIGAM artigos

Marina Tavares Jerusalinsky
Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), Mestrado em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes-UERJ) e Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS). Atualmente, integra o Grupo de Pesquisa Poéticas da Participação (CNPq/UFRGS). CV: http://lattes.cnpq.br/4904552996990087; https://orcid.org/0000-0002-4958-6845; marijeru@gmail.com

Mostrar a língua: poder e desvios na linguagem em uma poética feminista.

Mostrar la lengua: poder y desvíos en el lenguaje en una poética feminista

Resumo: O artigo debate a linguagem como lugar do poder, mas também de ressignificação, a partir dos livros de artista Adjetivo Feminino e Guia de Conduta para Mulheres Bravas, que tiveram como base relatos de 86 mulheres sobre experiências de gênero marcadas pela palavra. Em diálogo com Judith Butler e Roland Barthes, discute-se como essas obras articulam arte, linguagem e feminismo, produzindo desvios críticos à normatividade e afirmando a criação literária como gesto político.

Palavras-chave: Linguagem e poder; Performatividade de gênero; Poéticas feministas; Arte e literatura; Ressignificação.

Resumen: *El artículo debate el lenguaje como lugar de poder, pero también de resignificación, a partir de los libros de artista Adjetivo Femenino y Guía de Conducta para Mujeres Bravas, que se basaron en relatos de 86 mujeres sobre experiencias de género marcadas por la palabra. En diálogo con Judith Butler y Roland Barthes, se analiza cómo estas obras articulan el arte, el lenguaje y el feminismo, produciendo desviaciones críticas a la normatividad y afirmando la creación literaria como un gesto político.*

Palabras clave*: Lenguaje y poder; Performatividad de género; Poéticas feministas; Arte y literatura; Resignificación.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Diversos são os dispositivos de controle usados diariamente para reforçar a normatividade de gênero, informada pela premissa patriarcal de subalternidade feminina. Discursos e imagens arrastam consigo ideais e valores formados ao longo de séculos, introjetando-os, com novas e às vezes belas roupagens, em corpos e línguas no tempo presente. Para romper com as normas – fragmentá-las, torcê-las, ironizá-las –, precisamos mobilizar a escuta, o olhar, a percepção, e reivindicar sobre nossos modos de ser novos sentidos.

Foi por esse caminho que desenvolvi dois trabalhos participativos com mulheres, que apresento neste texto. Eles compuseram minha pesquisa de Doutorado em Artes e tomaram a forma de dois livros artístico-literários: Adjetivo Feminino: dicionário de experiências, editado pela Bebel Books, em 2022, e Guia de Conduta para Mulheres Bravas, publicado pela editora Orlando recentemente, em 2025. Ambos tiveram como premissa coletar palavras ouvidas por mulheres na atualidade – o primeiro, no Brasil, e o segundo em Portugal – que tivessem produzido marcas em sua subjetividade, ligadas a algum marcador de gênero. Guia de Conduta, no entanto, vinculou esses elementos a uma pesquisa histórica sobre estereótipos da mulher no mundo luso-brasileiro.

A partir desses trabalhos, exploro a ideia de "mostrar a língua" como um duplo movimento. Por um lado, significando-a como idioma e linguagem, busco investigar e expor experiências em que estes funcionam como instrumentos de opressão sobre as mulheres – ou seja, procuro mostrar a língua como dispositivo (Agamben, 2009) e as estruturas de poder que nela se inscrevem. Por outro lado, tomando-a como corpo, aludo ao gesto de desafio e deboche de colocá-la para fora da boca como analogia para o uso que faço da linguagem naqueles livros, que possuem alta dose de ironia e humor crítico.

[1] Este artigo aborda, de forma revista e ampliada, parte da discussão desenvolvida em minha tese de doutorado, Bravas mulheres: palavras que fazem corpo em uma poética participativa (Jerusalinsky, 2024), realizada no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, com orientação do Prof. Dr. Artur Matuck e da Profa. Dra. Cláudia Zanatta, e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior no Brasil (CAPES).
de aquarela e cacos de azulejo português e outros materiais, pode ser vista nas figuras 8 e 9 no final do artigo.

edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** *e aprovado em* **28 ago. 2025**

Trago a noção de “performatividade”, de Judith Butler (2003, 2021), para abordar os processos de subjetivação e as convenções sociais que moldam o gênero (e os sujeitos, de forma geral) na linguagem. Dialogo também com Roland Barthes (2009) para pensar a palavra no campo da arte e da literatura como um espaço que possibilita “desvios” às normas, no qual sentidos não previstos podem emergir. Proponho, assim, a possibilidade de pensarmos as palavras que nos atingem e muitas vezes ferem como matéria a ser transformada, em um processo no qual a criação poética pode ser tanto caminho, quanto lugar de chegada, mas, de todo modo, uma maneira de dispor da própria língua como lugar político – neste caso, para a projeção de imaginários de e sobre mulheres mais libertadores.

Bravas mulheres bravas

"[As mulheres] possuidoras de língua traiçoeira nao se abstêm de contar às suas amigas tudo o que aprendem através das artes do mal"

- Inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, *O Martelo das Feiticeiras,* 1487. (Kramer; Sprenger, 1991, p. 115).

"As agulhas diárias e horárias, produzidas pela língua de mulheres descontentes, levam muito mais homens ao desespero do que os grandes revezes da vida"

- Escritor e jornalista Ernesto Niemeyer, *jornal Diário da Tarde*, 1921. (Niemeyer, 1921, p. 2).

[2] A primeira pessoa do plural, neste texto, será usada para se referir às mulheres, categoria na qual me incluo.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Muitos foram os homens que escreveram sobre os perigos que envolvem nossas línguas. Mas esta é apenas a ponta de um corpo que desejam domesticar: tornar servil e polido, incapaz de ferir. Procuram controlar o que dele escapa — voz, gestos e fluidos — para que, sem autonomia e recolhido, não possa agir. Diversos são os dispositivos utilizados para isso: leis, livros, cultos, obras de arte... e a própria linguagem.

Conforme conceitua Giorgio Agamben (2009, p. 40) a partir da teoria de Michel Foucault, “dispositivos” são quaisquer elementos capazes de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres humanos.

> [...] todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual não pode funcionar como instrumento de governo, reduzindo-se a mero exercício de violência. Foucault mostrou como, em uma sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de práticas, discursos, saberes e exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem sua identidade e sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de assujeitamento (Agamben, 2009, p. 46).

Inseridos em redes de poder, os dispositivos moldam também, portanto, as concepções de gênero, ideias sobre o que “a mulher” e “o homem” devem ou não devem ser. Nesse sentido, eles produzem es.te.re.ó.ti.pos, que passam, por sua vez, a operar como dispositivos.

Não é banal que o termo “estereótipo” tenha origem no contexto da impressão gráfica: derivado das palavras gregas *stereós* (sólido, tridimensional) e *týpos* (figura, marca, impressão, forma original), significa uma “impressão sólida” – ou, poderíamos

[3] Criado pelo gráfico francês Firmin Didot, em 1794, para referir-se a um tipo de impressão onde moldes recortados eram usados para reproduzir duplicatas de placas metálicas que permitiam a impressão em massa de livros, jornais etc.

edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** *e aprovado em* **28 ago. 2025**

dizer, uma marca que toma corpo. Walter Lippmann (1922) os definiu como “mapas mentais”, “fotografias em nossas mentes”: representações simplificadas sobre grupos sociais. Em suma, estereótipos são imagens produzidas pelo discurso. Contudo, reconhecer que são simplificações não implica que se desfaçam os preconceitos e expectativas que os sustentam. Assim como as impressões, as imagens-estereótipos podem ser repetidas e difundidas em massa; sendo consumidas reiteradamente, acabam por naturalizar-se. Desse modo, as “impressões sólidas” sobre “a mulher” imprimem-se no imaginário social, tornando-se verdades aparentes.

E onde entram nossas línguas nisso? Bom, elas não apenas entram — elas se enfiam: aparecem onde não devem, expondo o que se queria ocultar e colocando a boca no trombone. Perigosas à sociedade patriarcal branca, precisam ser contidas. Daí emergem os estereótipos da mulher que fala demais, que é fofoqueira, brava, louca, barraqueira. Mas é preciso lembrar, ainda, que a língua carrega consigo o corpo inteiro, nos fazendo ocupar lugares imprevistos. Mesmo com aquela guardada dentro da boca, o corpo fala pela cidade. Ou, de outro modo, o corpo que ocupa o espaço da cidade precisa, por vezes, soltar a língua: defender-se, impor-se, comunicar-se. Contra nosso alastramento pelo âmbito público, surgem outros estereótipos: ser “mulher pública”, até o final da década de 1990, não era sinal de prestígio, como ser um “homem público”: o termo designava meretrizes – em antagonismo à “mulher de família”, recatada e confinada à casa.

Buscando deslocar esses significantes para uma direção mais libertadora, foi sobre uma história de “mulheres bravas” em espaços públicos que primeiramente decidi me debruçar nesta investigação, ampliando-a, em seguida, para uma coleta de outros termos estereotipantes ouvidos por mulheres na atualidade. Esses processos deram origem a dois livros artístico-literários, que contaram com a contribuição de 86 mulheres portuguesas e brasileiras, entre os anos de 2021 e 2025.

O primeiro *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências* teve a participação de 41 brasileiras que me relataram experiências com adjetivos ditos sobre si que as marcaram ao longo da vida. Tomou a forma de um dicionário, com 59 verbetes que incorporam essas experiências em suas definições. Nesse livro, a ironia é usada como recurso crítico, tanto no conteúdo quanto na forma: a capa, de cor rosa perolada, faz relembrar a ideia normativa de que cor-de-rosa e brilhinhos são “coi.sa-de-me.ni.na” (Figura 1). Ele foi dividido em três partes: I. Ambiente de trabalho; II. Espaços públicos e comerciais; e III. Relações pessoais.



Figura 1. Marina Jerusalinsky, Adjetivo Feminino: dicionário de experiências, 2021. Capa e contracapa do livro. Foto: Arquivo da autora.

Na primeira seção, Ambiente de trabalho, palavras como fo.fa (Figura 2, p. 16), me.ni.ni.nha, fra.qui.nha e in.ca.paz, paradoxalmente ficam lado a lado com au.to.ri.tá.ria, bra.ba, chei.a de o.pi.ni.ões e

[4] Até 1997, quando foi proposta uma moção de alteração dessas definições pela deputada Lúcia Carvalho, do Partido dos Trabalhadores (PT), os dicionários mais populares no Brasil indicavam que “homem público” era um “indivíduo que se consagra à vida pública”, enquanto “mulher pública” era uma “meretriz” (Benatti, 1997).

ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** *e aprovado em* **28 ago. 2025**

ma.cho.na, entre outras tantas, demonstrando como a feminilidade é desvalorizada na maioria das posições de prestígio, enquanto características que correspondem ao imaginário sobre a masculinidade são recriminadas quando percebidas em pessoas do gênero feminino.

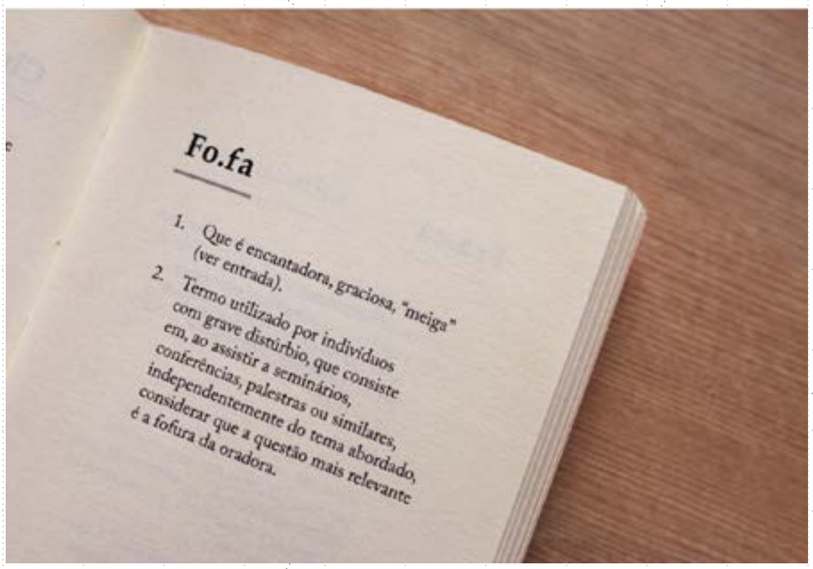


Figura 2. Marina Jerusalinsky, *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências,* 2021, p. 21. Foto: Arquivo da autora.

A segunda seção, por sua vez, mostra especialmente como os corpos das mulheres são objetificados, erotizados e, portanto, limitados de circular livremente nos espaços públicos, em palavras como ga.ti.nha, gos.to.sa ou va.ga.bun.da (Figura 3). Por fim, a terceira, "Relações pessoais" (Figura 4), aponta para diversas formas de opressão sofridas pelas mulheres, desde a demanda por comportamentos submissos até a imposição de padrões de beleza inatingíveis.



Figura 3. Marina Jerusalinsky, *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências,* 2021, p. 45. Foto: Arquivo da autora.

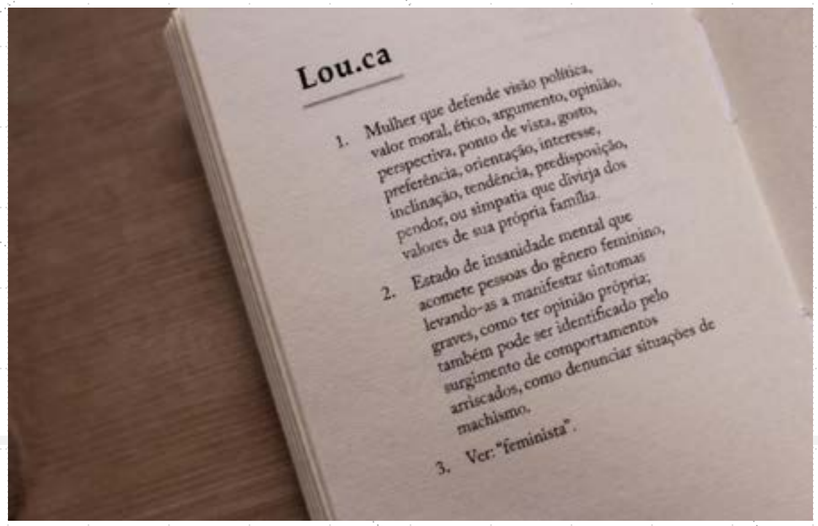


Figura 4. Marina Jerusalinsky, *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências*, 2021, p. 70. Foto: Arquivo da autora.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro, de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** *e aprovado em* **28 ago. 2025**

Ao final de Adjetivo Feminino, apresento uma definição deliberadamente indefinida para a palavra “mulher”: “Mu.lher é toda pessoa que se considera como tal, incluindo aí apenas os adjetivos que bem entender” (Jerusalinsky, 2023, p. 81). A partir desse convite à reflexão sobre os termos que nos nomeiam, deixo, em seguida, sete páginas em branco, marcadas apenas pela linha que antes sustentava os adjetivos (Figura 5). Dessa forma, o livro se abre novamente à participação: as mulheres que quiserem podem inscrever nele seus próprios verbetes, continuando a escrita.



O segundo livro, *Guia de Conduta para Mulheres Bravas*, conjuga experiências de mulheres na atualidade similares às do anterior, com uma pesquisa histórica que conduzi em Portugal, em 2022. Ele é narrado na voz de uma mulher brasileira que, transitando ao longo dos séculos, apresenta, com ironia, preceitos para a fala feminina no mundo luso-brasileiro. No Prólogo, ela o faz a partir de trechos de “guias” e “espelhos” – textos de teor moral e educativo, quase sempre escritos por homens brancos –, que circulavam no Império especialmente a partir do século XVI, e de documentos sobre o Juízo das Bravas: um julgamento realizado do século XIV ao XVIII, em Portugal, que condenava mulheres consideradas bra.vas.

Os delitos das “bravas” eram circunscritos aos espaços públicos e consistiam em dirigir-se a alguém de modo inapropriado, bradando, insultando, provocando discórdias, debochando ou proferindo impropérios (Barros; Santos, 2012, p. 85-86). Desse modo, o Juízo tinha como alvo mulheres pobres, pois eram as únicas que naquele tempo ocupavam os espaços da cidade, por sua necessidade de trabalhar: como lavadeiras, nos rios, ou vendendo produtos alimentícios e artesanais. No século XIV, ele era regido por “posturas” (leis) municipais, que previam entre as penas para as condenadas: multas, prisão, degredo (exílio), ou, ainda, o uso de uma máscara de ferro com um freio dentro da boca, que as impedia de falar (Figura 6, p. 20). Em seguida, de 1446 até o ano de 1867, essa lei esteve presente nas Ordenações do reino (Alfonsinas, Manuelinas e Filipinas), estendidas à sua colônia na América do Sul (ainda que, nesse território, existissem dificuldades em aplicá-las). Nestas, as penas das bravas incluíam “somente” multas ou prisão, a depender do grau da culpa e da reincidência.

Figura 5. Marina Jerusalinsky, *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências,* 2021, p. 84-85. Foto: Arquivo da autora.

[5] Durante uma estadia como Pesquisadora Visitante do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa (IHA-UNL), sob supervisão da Profa. Dra. Cristina Pratas Cruzeiro, financiada pelo Programa Santander de Bolsas para Mobilidade Internacional.

[6] Apesar de constar na lei até o século XIX, existe um ofício do ano de 1765, ligado ao município de Lisboa, que parece dar como encerrado o Juízo das Bravas (Oliveira, 1911, p. 19-20). Para uma discussão mais detalhada sobre a ocorrência desse julgamento, ver minha tese de doutorado (Jerusalinsky, 2024) ou o próprio Guia de Conduta para Mulheres Bravas (Jerusalinsky, 2025), no qual constam notas com todas as referências históricas.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** *e aprovado em* **28 ago. 2025**

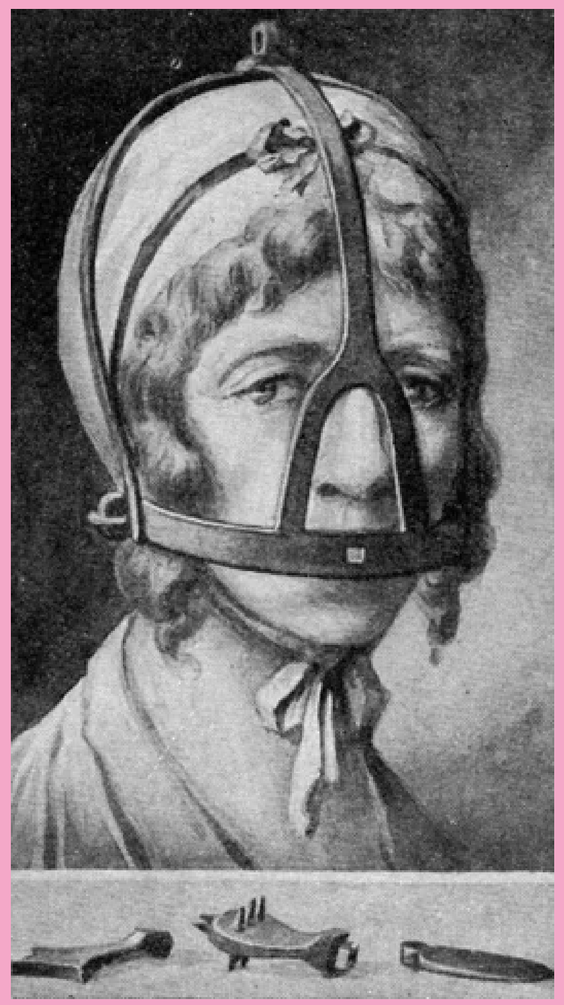


Figura 6. Autor desconhecido. Gravura datada do século XVII. Fonte: https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/120292-freio-de-bruxa-o-metodo-de-torturar-mulheres-na-idade-media.htm.

Já na segunda parte do livro, a narradora apresenta “Lições” de conduta para mulheres portuguesas e brasileiras vivendo em Portugal na contemporaneidade. São ensinamentos imperativos, tão cômicos quanto absurdos, que foram elaborados a partir dos relatos das 30 participantes deste trabalho sobre palavras e expressões machistas usados para caracterizá-las, e incorporaram, ainda, 15 denúncias enviadas anonimamente à página “Brasileiras não se calam”, por brasileiras que sofreram xenofobia em Portugal. Os “Exemplos” que constam entre suas 59 lições são citações diretas das frases ouvidas por todas elas.

[7] Disponível em: www.instagram.com/brasileirasnaosecalam. Acesso em: 07 nov. 2024.



Figura 7. Marina Jerusalinsky, Guia de Conduta para Mulheres Bravas, 2025. Capa do livro. Foto: Arquivo da autora

Visualmente, o Guia também remete a diferentes temporalidades: adornos e fontes inspirados na Art Nouveau misturam-se a elementos gráficos contemporâneos, criando uma estética que tensiona passado e presente (Figura 7). A Art Nouveau, estilo emblemático da Belle Époque – que se estendeu do fim do século XIX até a

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** *e aprovado em* **28 ago. 2025**

Primeira Guerra Mundial e chegou mais tarde a Portugal e ao Brasil –, expressava tanto o otimismo com o progresso quanto a nostalgia de um mundo espiritualizado e ligado à natureza que estava se perdendo. Materiais como ferro, vidro e cartazes impressos — símbolos da modernidade industrial — conviviam com linhas curvas e temas vegetais que evocavam o fantástico e o místico. As figuras femininas, dentro desse imaginário, surgiam ora como alegorias da natureza, ora como consumidoras da vida moderna; de beleza etérea, oscilavam entre pureza e erotismo, encanto e perigo. Embora muitas tivessem função decorativa, outras insinuavam autonomia, com mulheres lendo ou tocando instrumentos. Ao adotar esse repertório visual, o projeto gráfico do *Guia,* portanto, busca reinscrever essas contradições sociais em sua própria linguagem crítica e irônica.



Figura 8. Marina Jerusalinsky, *Guia de Conduta para Mulheres Bravas,* 2025, 72. Foto: Arquivo da autora.

"Brava" é a palavra escolhida para o título, remetendo, claro, ao Juízo das Bravas, mas contendo também uma intenção linguística e política, de resgatar esse termo como algo afirmativo. Na apresentação do livro, explico: "Por último, 'brava' é a palavra que conduz este trabalho, porque abre a possibilidade de apropriação de uma categoria pejorativa, à qual tantas mulheres foram submetidas, para ser bravamente torcida e ressignificada: ser brava é ter coragem" (Jerusalinsky, 2025, p. 15, grifos do original).

Ao organizar os temas presentes nas experiências das participantes, encontrei três grandes grupos, que deram nome às seções: I. Mentalidade e Temperamento; II. Aparência e Sexualidade; e III. Para Brasileiras em Portugal. Na primeira, diversos termos remetem ao mau temperamento, como brava, chata, deve estar com o período (de TPM), histérica (Figura 8), maluca ou desequilibrada, buscando inibir manifestações de descontentamento feminino, ou à ideia de que "mulheres falam demais", configurando tentativas de silenciamento.

Na segunda seção, aparece de modo insistente a ideia de que as mulheres devem estar sempre em busca de um relacionamento, manifestada em perguntas e comentários cotidianos como: "Passou a se arrumar mais, deve estar solteira"; "Por que estás sozinha? Estás à procura de homem?"; "Já estás a bater as horas" (equivalente à expressão brasileira "vai ficar para titia"). Ao mesmo tempo, diversas palavras carregam julgamentos morais sobre nossa sexualidade: assanhada, domina o beijo, pôs-se a jeito ("estava pedindo" para ser estuprada), ou ainda frases como "progrediu na carreira, mas subiu na horizontal", insinuando relações sexuais com superiores de trabalho. As exigências de beleza tampouco diferem das que enfrentamos no Brasil: censura-se a proximidade com o que é considerado "masculino" — ter pelos, vestir roupas largas —, ou qualquer desvio dos padrões normativos, como ser matulona (grande, corpulenta). A

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro, de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** *e aprovado em* **28 ago. 2025**

aparência, ao que parece, continua sendo critério essencial até para que nossos nomes mereçam entrar para a História, como na alcunha Padeira de Aljubarrota (Figura 9).



Padeira de Aljubarrota

Podem ser apelidadas dessa forma mulheres **feias** ou **pouco femininas**, pois o termo refere-se a Brites de Almeida, mais conhecida como a Padeira de Aljubarrota, uma mulher que, conta a lenda, teria vivido no século XIV e seria, justamente, feia e de feitio masculino. Ela também teria sido uma heroína, ao contribuir para a vitória dos portugueses contra as forças castelhanas na Batalha de Aljubarrota (1385), matando sete homens com uma pá – mas isto é claramente menos relevante que sua feiura; estou lhes contando apenas porque sei como adoramos uma fofoca, não é mesmo?

Figura 9. Marina Jerusalinsky, Guia de Conduta para Mulheres Bravas, 2025, p. 96. Foto: Arquivo da autora.

Na terceira seção, Para Brasileiras em Portugal, surgiram expressões como *perigosa, prostituta, rouba maridos, esperta* (trapaceira), *serve para cuidar,* entre outras, nas quais se manifestam preconceitos que ainda reverberam um imaginário colonial. A "mulher brasileira", vista como Outra étnica-racial, mesmo quando se trata de mulheres brancas, é colocada no lugar do perigo e da promiscuidade, como o eram as pessoas escravizadas na colônia. Como aponta Angela Davis (2016, p. 186), no processo de colonização forma-se "A imagem da mulher negra como cronicamente promíscua. Uma vez aceita a noção de que os homens negros trazem em si compulsões sexuais irresistíveis e animalescas, toda a raça é investida de bestialidade".

As *Lições do Guia de Conduta* – também dialogando com os verbetes de *Adjetivo Feminino* – trazem as ressonâncias da narrativa contada no Prólogo para o presente. Essa relação temporal manifesta como os estereótipos da mulher, para se consolidarem – e se inscreverem no corpo –, precisaram de séculos de história de reiteração. Embora as palavras não sejam, logicamente, as mesmas ao longo do tempo, são reinterpretações de uma ideia que, na superfície modificada pelo verniz de cada época, mantém como cerne a premissa da inferioridade e consequente submissão das mulheres aos homens brancos. O livro possui, ainda, um Epílogo, no qual a narradora manifesta suas conclusões com palavras, mas também com uma imagem (Figura 10): "Espero que este Guia tenha servido de auxílio às *bravas* mulheres que lidam cotidianamente com os chamamentos e preceitos aqui exemplificados. [...] para minha própria compreensão, escrevê-lo foi muito benéfico! Encontrei uma boa forma de conduzir-me nessas situações:" (Jerusalinsky, 2025, p. 125)



Figura 10. Marina Jerusalinsky, Língua, 2024. Fotografia digital usada no livro *Guia de Conduta para Mulheres Bravas*, 2025, p. 127. Foto: Arquivo da autora.

ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** e aprovado em **28 ago. 2025**

Mostrar a língua é um gesto de desafio muito praticado por crianças; como um gracejo de infância, provoca pela via do deboche. Ele carrega, ainda, a ideia de expor algo que deveria permanecer oculto. Embora a ideia de que “mostrar a língua é feio” seja comumente dita a qualquer criança, é inegável que, no geral, meninas são submetidas a muito mais restrições em relação ao seu corpo do que o gênero oposto. A postura submissa imposta historicamente às mulheres expressa-se também nessa longa lista de controles corporais, como aponta Pierre Bourdieu (2012, p. 38-40):

> [...] revela-se em alguns imperativos: sorrir, baixar os olhos, aceitar interrupções etc. [...] as pernas que não devem ser afastadas [...] e tantas outras posturas carregadas de significação moral [...]. Como se a feminilidade se medisse pela arte de “se fazer pequena” [...], mantendo as mulheres encerradas em um cerco invisível [...], limitando o território de seus movimentos e deslocamentos — enquanto os homens tomam maior lugar com o corpo, sobretudo em espaços públicos. Essa espécie de confinamento simbólico é assegurada também pelas roupas [...] e tem por efeito não só dissimular o corpo, mas chamá-lo continuamente à ordem [...].

Acrescento, ainda, que a boca feminina — vista como um orifício que deve apenas receber (comida, outros corpos) e engolir sem reclamações — raramente tem direito a expor o volume úmido e quente de uma língua. Abrir a boca pode ser um gesto análogo a abrir a vulva. Falar e expressar desejo sexual são, para as mulheres, dois atos marcados por julgamentos e estereotipias negativas. “Mostrar a língua”, neste trabalho, portanto, condensa tanto a vontade de revelar as estruturas sociais e relações de poder que se camuflam na linguagem, quanto de remexer, fazer rebolar as palavras debochada e ironicamente, para questionar o que, delas, incide sobre as mulheres.

Palavras que fazem corpo

Palavra e corpo, linguagem e língua são elementos indissociáveis nesta pesquisa, na qual se propõe trabalhá-los em deslizamentos entre o campo histórico-social e o poético. A linguagem é compreendida, aqui, em uma dimensão performativa, como constitutiva da subjetividade e da realidade.

O conceito de “performatividade” é tomado de Judith Butler (2003), que primeiro o elaborou em relação às suas concepções sobre gênero. Este, segundo a autora, não é um dado natural, mas o resultado de atos, imagens e formulações que se repetem ao longo do tempo e consolidam determinadas percepções sociais, que produzem processos de subjetivação pelos quais os sujeitos incorporam tais percepções como se fossem dados naturais. Desse modo, “ser homem” ou “ser mulher” são formas de se performatizar, mesmo que inconscientemente, um conjunto de normativas historicamente transmitidas. No entanto, segundo a visão da autora, o sujeito opera, ele próprio, como uma categoria linguística que está constantemente em processo de construção no interior das relações de poder e, nesse processo, ele possui, também, *agência*, podendo encontrar possibilidades para ressignificar normas, discursos, experiências e práticas sociais (Butler, 2003, p. 205).

Essa perspectiva se amplia em *Discurso de ódio* (2021), quando Butler aproxima-se da teoria dos atos de fala de John Austin (1990). Para esse filósofo da linguagem, todo enunciado realiza um ato, seja na forma locucionária (a fala em si mesma), ilocucionária (o ato realizado no momento em que se fala, constituído por convenções sociais, como o ato de prometer) ou perlocucionária (os efeitos produzidos por esse ato *a posteriori*). A eficácia do ato, segundo o autor, dependeria da coincidência entre a intenção do falante e as convenções sociais, e o sujeito que fala, nessa perspectiva, precederia o ato de

ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** e aprovado em **28 ago. 2025**

fala em si. Butler, porém, subverte essa lógica, afirmando que o ato de fala não é consequência da intenção de um sujeito, mas aquilo mesmo que o constitui. A partir de Althusser, ela mostra que o sujeito é sempre interpelado pela linguagem antes mesmo de falar. Portanto, assim como o gênero é reiterado por uma "citação" de convenções, o discurso também o é: cada enunciado mobiliza uma cadeia de repetições históricas.

Essa compreensão permite pensar que palavras como as que coletei em meus trabalhos carregam consigo não apenas as intenções de quem as profere, mas todo um sistema de convenções sobre o que se entende por "mulher" e, por isso, interpelaram minhas interlocutoras mesmo quando estas não se reconheciam naquilo que esses termos lhes atribuíam. No entanto, como existe agência na reiteração, conforme lembra Butler, tais enunciados podem ser reapropriados e ressignificados quando inscritos em outros contextos – como, quem sabe, um livro de artista. Palavras antes pejorativas podem tornar-se, em outro uso, afirmativas – por exemplo, como já ocorreu com termos reivindicados por grupos LGBTQIAPN+. A re-citação, nesse sentido, também pode ser uma re.ver.são: um gesto político de deslocamento do poder.

É nesse ponto que Roland Barthes (2009) dialoga com Butler. Assim como a autora, ele fala daquilo que se *arrasta* na língua: o que a língua nos obriga a dizer, as repetições que nela nos assujeitam (ou colocam em "servidão") e subjetivam. Para Barthes, a linguagem é o lugar por excelência onde todo poder se manifesta, e a estrutura da língua nos obriga a operar dentro de seus binarismos — masculino/feminino, verdadeiro/falso — e a repetir signos reconhecíveis, perpetuando estereótipos. No entanto, ele identifica um modo de resistência dentro da própria linguagem: "trapacear com a língua", isto é, criar desvios que subvertam seu poder de constatação. Ele chama essa trapaça de *literatura* — o espaço em que a língua se ouve (mesmo que momentaneamente) "fora do poder", num movimento de criação (Barthes, 2009, p. 16-17).

Para Barthes, a literatura não é um conjunto de obras, mas uma forma de uso da linguagem em que as palavras deixam de servir apenas à comunicação para expor-se como matéria viva, significante. É equivalente ao que ele chama de "escritura": uma escrita intransitiva, que está mais focada em encenar o próprio ato de escrever do que na transmissão de uma mensagem – em oposição à "escrevência", que se encarrega apenas da função comunicativa (Barthes, 2009, p. 79). Nesse sentido, o autor opõe a literatura ao discurso da ciência, que fixa e fetichiza os saberes, enquanto aquela lhes dá um lugar indireto, que "é precioso [porque] permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados" (Barthes, 2009, p. 18). Assim, para Barthes, a literatura realiza uma função política pela via do desvio: ela não combate o poder de fora, mas o desorganiza por dentro, desestabilizando a fixidez dos sentidos. Ela também evidencia algo que se aproxima do que Butler busca explicitar em relação a toda linguagem: o lugar do sujeito na enunciação.

> Segundo o discurso da ciência – ou segundo certo discurso da ciência – o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da linguística, é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos [...] (Barthes, 2009, p. 19-20).

Embora partam de campos distintos, Barthes e Butler convergem ao apontar que a linguagem nunca é neutra. Se, para Barthes, sua liberdade está no jogo estético que "trapaceia" a norma, para a filó-

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** *e aprovado em* **28 ago. 2025**

sofa ela se revela nos atos de fala que reencenam o poder e o deslocam. Em ambos, há o reconhecimento de que a língua é o lugar do assujeitamento, mas também da possibilidade de transformação.

Em *Adjetivo Feminino* e *Guia de conduta para mulheres bravas,* há, sem dúvida, um posicionamento político feminista, mas a dimensão literária dessas obras é igualmente importante. Nelas, não busco fixar sentidos, mas instaurar movimentos de deslocamento — abrir os significados, fazer vacilar as formas discursivas que se pretendem neutras (como dicionários) ou revestidas de autoridade (como guias e manuais), a fim de lhes atribuir novos usos. Como propõe a escritora Danielle Magalhães (2021, p. 2-3), "mais do que ir contra – pois ir contra é ainda preservar, reativamente, aquilo contra o qual se vai –, dar um novo uso é desativar o sentido a que o termo estava preso, liberando as mulheres dessa relação de captura ao transformar a posição depreciativa em um lugar de invenção." Assim, o que esses livros procuram produzir não são mensagens feministas no sentido prescritivo, mas experiências de linguagem que performatizam os pontos de vista das mulheres — as minhas e as de outras — enquanto Sujeitas. São textos que buscam fazer da palavra um campo de elaboração, onde possamos escrever a nós mesmas, ao invés de ser escritas pelo olhar do outro.

Encerramento

Ambos os livros aqui analisados buscaram borrar as imagens estereotipadas da mulher formadas por discursos patriarcais reiterados ao longo da história e expor as estruturas sociais que por trás delas emergem. Nesse processo, fez-se necessário compreender que palavras afetam o corpo e também tomam corpo, no espaço do livro e da literatura.

Em *Adjetivo Feminino,* o formato de dicionário é deslocado, tornando-se um arquivo de experiências que subverte a pretensa neutralidade das definições. Já Guia de conduta ironiza os manuais de comportamento, apropriando-se de suas formas prescritivas para transformá-las em exercícios de questionamento e deboche. Os dois trabalhos fazem da ironia uma ferramenta crítica, entendendo que o humor pode ser também uma via para a ressignificação.

Em consonância com Judith Butler, compreende-se que esses processos expõem o caráter performativo da linguagem, revelando como as palavras repetem e reformulam normas que constituem o gênero. Sua concepção sobre as possibilidades de agência dos sujeitos e de apropriação afirmativa da linguagem, no entanto, pode ser ampliada se levarmos em conta a proposta de Roland Barthes de tomar a criação poética como exercício de liberdade. O gesto literário – que "trapaceia" com a língua – pode ser expandido para o campo social como ato de resistência.

Os dois trabalhos apresentados demonstram que a língua é também corpo – corpo coletivo, político e sensível – capaz de agir sobre o mundo. Quando a palavra deixa de ser apenas meio de comunicação para tornar-se matéria literária, ela pode desativar a violência dos discursos normativos e restituir à experiência a possibilidade de dizer-se. Nesse sentido, *Adjetivo Feminino* e *Guia de conduta para mulheres bravas* afirmam um posicionamento feminista, mas fazendo da escrita um lugar de invenção. "Mostrar a língua" é aqui, portanto, ao mesmo tempo uma forma de desafiar normas sobre ser mulher e instaurar modos de habitar a linguagem.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Tavares Jerusalinsky.
Artigo recebido em **21 jul. de 2025** *e aprovado em* **28 ago. 2025**

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARROS, Maria Filomena Lopes de; SANTOS, Maria Leonor F. O. Silva (Orgs.). **O livro das posturas antigas da cidade de Évora.** Évora: CIDEHUS, 2012.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Ed. Cultrix, 2009.

BENATTI, Luciana. Dicionário traz preconceito contra mulher, diz deputada. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 15 mar. 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff150336.htm. Acesso em: 1 mar. 2024.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e a subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Discurso de ódio:** uma política do performativo. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2021.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

JERUSALINSKY, Marina. **Adjetivo feminino:** dicionário de experiências. 3ª ed. São Paulo: Bebel Books, 2023.

JERUSALINSKY, Marina. **Bravas mulheres:** palavras que fazem corpo em uma poética participativa. 2024. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

JERUSALINSKY, Marina. **Guia de conduta para mulheres bravas.** Joinville: Com.tato, 2025.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

LIPPMANN, Walter. **Public opinion.** New York: Harcourt Brace, 1922.

MAGALHÃES, Danielle. Do segredo à fofoca: mulheres que reescrevem a história na poesia brasileira contemporânea. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 2, n. 29, e70608, 2021. DOI: 10.1590/1806-9584-2021v29n270608.

NIEMEYER, Ernesto. A mulher. **Diário da tarde,** Curitiba, ano XXII, n. 6834, 26 fev. 1921.

OLIVEIRA, Eduardo Freire de. **Elementos para a história do município de Lisboa.** Lisboa: Typographia Universal, 1911. Tomo XVII. Disponível em: https://archive.org/details/elementosparahis17freiuoft/page/n11. Acesso em: 29 abr. 2019.

Rosa Maria Blanca
es escritora, docente, curadora y artista. Actúa en el Programa Posgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Santa Maria (PPGART/UFSM). Estudió Doctorado Interdisciplinar Ciencias Humanas (UFSC, Brasil); Maestría en Artes Visuais (UFRGS, Brasil); Práctica Doctoral-Universidad Complutense de Madrid, España. Es Coordinadora del Laboratorio de Arte y Subjetividades (LASUB-CNPq/UFSM). CV: http://lattes.cnpq.br/2502746878890998; https://orcid.org/0000-0001-9100-4266; rosa.blanca@ufsm.br

Escritura preliminar: Cartas de artistas

Escritura Liminar: Cartas de artistas

Resumen: Este artículo investiga las interfaces entre arte y literatura, como el género epistolar. El objetivo principal es ampliar el campo de las prácticas artísticas y de investigación contemporáneas. Propone experimentar la escritura como un procedimiento metodológico y como un acto de investigación. La carta se presenta como una práctica intersubjetiva entre artistas. Parte del principio de que la escritura de una carta emerge del espacio íntimo del escritor, rebosante de afectos que se objetivan en el lenguaje, y por lo tanto se propone que la carta puede estudiarse como un dispositivo en el que, desde el momento en que sus autores escriben sobre sí mismos, inician un desplazamiento que se desborda como el cuerpo de la subjetividad. Se utiliza el pensamiento de Michel Foucault (1984). Se analizan cartas de artistas como Bárbara Paul y Bruna Ribeiro. Como resultado, la carta se concibe como una obra de arte producida a través de un lenguaje en movimiento capaz de crear relaciones poderosas a partir de una escritura liminal.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Letras; Literatura; Subjetividades; transbordo.

***Resumo**: Este artigo investiga interfaces entre arte e literatura, como o gênero epistolar. O principal objetivo é expandir o campo das práticas artísticas e de investigação contemporâneas. Propõe-se vivenciar a escrita como procedimento metodológico e como ação de investigação. A carta é apresentada como uma prática intersubjetiva entre artistas. Parte-se do princípio de que a escrita de uma carta emerge do espaço íntimo de quem escreve, transbordando afetos que se objetivam na linguagem, pelo que se propõe que a carta possa ser estudada como um dispositivo em que, a partir do momento em que as suas autoras escrevem sobre si mesmas, iniciam um deslocamento que transborda como corpo da subjetividade. Recorre-se ao pensamento de Michel Foucault (1984). São analisadas cartas de artistas como Bárbara Paul e Bruna Ribeiro. Como resultado, a carta é vista como uma obra de arte produzida através de uma linguagem em movimento capaz de criar relações potentes a partir de uma escrita liminar.*

***Palavras-chave:** Arte contemporânea; Cartas; Literatura; Subjetividades; Transbordo.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

"Écrire, c'etait ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait.

Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée."

Écrire Marguerite Duras.

En los últimos años vengo experimentando distintos modos de producir conocimiento dentro del arte o a partir del arte. Diferentes han sido los recorridos tanto epistemológicos como teóricos o metodológicos. No es menester del presente texto trazar una trayectoria de lo investigado hasta ahora, y no es porque el espacio no lo permita. Al contrario, me parece que una de las propuestas es generar un espacio que, si no facilite, autorice la inscripción de procedimientos de investigación que todavía no son lo suficientemente practicados, o que permanecen tangenciales a las prácticas artísticas, o simplemente se trata de actividades o actitudes que atraviesan los espacios institucionales, no con la finalidad de cumplir el protocolo institucional, sino con la intención de interferir como contrapropuestas que posibiliten la producción de subjetividades contemporâneas o alternativas en el campo, y consecuentemente, en la vida. Lo que quiero decir es que, dentro de mi recorrido en las diversas investigaciones que he realizado en los últimos años, he estado considerando los desplazamientos, los viajes y lo nómade, como condiciones para entender y proponer prácticas artísticas, por lo que durante esta práctica investigativa el movimiento o el pensamiento en tránsito también está presente.

Estoy entendiendo las prácticas artísticas como acciones investigativas, poéticas, históricas, teóricas, museológicas, expográficas, visuales, tecnológicas, de escritura, de lectura, de crítica, de enseñanza, de estudio o de cualquier otro medio, dispositivo o modalidad.

Cuando digo que existen propuestas de investigación que no son las esperadas sino que adquieren corporalidades contra-

Edição 25 dez. de 2025,
Rosa Maria Blanca.
*Artigo recebido em **17 de ago. de 2025** e aprovado em **19 de set. de 2025***

discursivas al atravesar los espacios institucionales, estoy escribiendo o no dejando de ignorar que de hecho en este momento, asistimos a la práctica de formatos de investigación que interfieren, se insertan o se inscriben, revitalizando los modos de investigación en el campo y en nuestro entorno, como lo es este espacio.

Los objetivos de quién realiza estas prácticas artísticas, de la forma supracitada, pueden tener cualquier justificativa como la necesidad de explorar lo que todavía no ha sido trillado, por surgimiento de deseos, por estar en interacción con afectos, por vivir circunstâncias inusitadas, por estar en tránsito mental constante, por percibir malestares, por no encontrar sentido en el contexto o por el singelo hecho de pasar por inquietudes que nunca nos abandonan. Continuamente estamos siendo atravesadas por sueños, pulsiones, insatisfacciones o anhelos, donde a veces parece explotar nuestra subjetividad.

Así, me propongo a indagar cómo puedo realizar una investigación que pueda fluir sin estar condicionada a configuraciones dicotómicas que cercenen la subjetividad. Con esto quiero decir que la subjetividad se produce y se vive expansivamente, encontrando distintos modos de manifestación en el lenguaje. En este contexto, sugiero la carta como un dispositivo cuyo lenguaje permite el tránsito entre lo autoral, lo subjetivo y lo relacional, o entre lo mental, lo gráfico, lo autobiográfico y lo ficcional, incluyendo lo afectivo, lo corporal y lo pulsional. Quién sabe y en un futuro en las academias institucionales puedan ser incluidos estudios del cuerpo, estudios de la subjetividad, estudios de las pulsiones, estudios de lo gráfico y de la mano, estudios de la ficcionalidad, sin necesidad de recaer en modelos modernistas binarios anclados en la tradición de la triste división teoría - práctica. Y todavía más, tal vez, no sea preciso fragmentar el área en subáreas como la de las artes visuales y de la literatura, abrazando, ¿por qué no?, a la música, a la antropología, a la filosofía o a la física de partículas.

En realidad, en los cursos donde actúo, como lo es el de Artes Visuales, en la graduación, ya he propuesto y ministro la disciplina de Arte y Subjetividades, y en el posgrado, he idealizado la disciplina de Arte y Subjetivaciones de Si. Ha sido también a través de los proyectos de investigación y de extensión del Laboratorio de Arte y Subjetividades (LASUB), del Programa de Posgrado en Artes Visuales (PPGART), de la Universidad Federal de Santa María (UFSM), en el que actúo como coordinadora y, a través de sus / mis queridas (os) estudiantes integrantes, que han surgido los cuestionamientos propuestos en estas líneas que se entretejen, se cruzan, se abren y continúan en un permanente fluir. Después de todo, siempre es importante recordar que no se produce investigación sin los diálogos con y en el colectivo, o sin la ayuda de un equipo que siempre está ahí colaborando para el desarrollo de las actividades, acciones, intervenciones e interlocuciones.

En el LASUB[1] están siendo discutidas cuestiones relativas a las cartas, en lo que se refiere a su autoría, a su escritura, a su grafía, a sus múltiples destinatarios (as), a su estética, a su poética, y a su carácter relacional.

Si bien es cierto que el formato de este texto no obedece al protocolo de una carta en la que es necesario explicitar el (la) destinatario (a), el acuse de recibo, el relato de sí y del medio ambiente, de lo cotidiano o de lo intelectual en forma de diálogo evocando la presencia invisible del (la) otro (a), así como la despedida y el clásico recordatorio de que se espera una respuesta, me gustaría enfatizar que imagino un (a) perceptor (a) que também sienta la necesidad de incursionar por otros modos de investigar y hacer arte.

Propongo el ejercicio de la escritura como una acción de investigación.

1 Actualmente, participan en el Laboratório de Arte y Subjetividades (LASUB/CNPq-UFSM), estudiantes como Vanessa Cristina Dias, Sandro Bottene, Yago Gustavo Silva de Lima, Letícia Honório, Tainá Marques, Roberta Bertolo, Matheus Rafael Tomaz de Morais Faria, Bianca Grassel, Luiza Michelotti e Raiane Brondani de Lima.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Edição 25 dez. de 2025,
Rosa Maria Blanca.
*Artigo recebido em **17 de ago. de 2025** e aprovado em **19 de set. de 2025***

Con seguridad, además de los elementos descritos como protocolarios, la escritura performativa es la acción que identifica una carta, porque es con la grafía que se produce la subjetividad que, en su relación con el (la) otro (a), da lugar a la intersubjetividad. La escritura como acción investigativa expande la enunciación actuando como potencia intelectual y manifiesta.

A continuación, haciendo uso de la escritura, me devaneo imaginando los rumbos que podría tomar el uso de la carta dentro de un proyecto investigativo. Como ya he dicho, la investigación en relación a la carta, a una posible exposición y publicación, ya está aconteciendo. Es por eso que estoy incluyendo las reflexiones que han sido discutidas durante los encuentros del LASUB.

El sentido de una carta y sus transbordos

Intentar explicar lo que es una carta es prácticamente imposible. Sabemos que las cartas existen desde tiempos remotos localizados en las primeras civilizaciones como las del Egipto antiguo, hace más de cinco mil años, o en la Edad Media. Por eso iremos a denotar apenas algunas conceptualizaciones importantes del sentido de una carta, dado que no se pretende hacer una historia de ella.

Las cartas surgen en función de circunstancias de ausencia física entre autores (as), como lo es en la distancia provocada por un viaje, durante una guerra, en un tránsito, en una emigración, o en un contexto de colonización y descolonización, aunque también en un momento subjetivo, como el de una amistad, un romance o un deseo. La intensificación de la comunicación epistolar en determinados momentos históricos se debe a « la expansión de la escritura en vulgar » (Castillo Gómez, 2022, p. 609).

En la actualidad, se tienen varias descripciones de lo que es una carta, como la de Antonia M. Heredia Herrera, que la define como « la manifestación escrita que testimonia la comunicación entre dos personas o instituciones, con el fin de informar acerca de sucesos acaecidos anteriormente o con el fin de servir de vía de remisión de otros testimonios escritos » (1977, p. 66). Heredia Herrera circunscribe la carta en un tiempo pasado, probablemente por estar insertada su investigación en el área de la archivología en un contexto de administración colonial, entre cuyos objetivos son analizadas cartas diplomáticas. Pero lo que nos interesa de Heredia Herrera, y el principal motivo por el que usamos sus estudios, se refiere a sus consideraciones en relación al tipo de autoría como propia de la carta, como lo es, « la ausencia de solemnidad, paralela a su falta de formularios, como consecuencia de la establecida libertad de expresión del autor » (1977, p. 67).

La libertad en la escritura de una carta, puede ser considerada análoga a la libertad de expresión en el arte. Una carta se labra estéticamente. El (la) autor (a) se explora y se arroja espontánea y espiritualmente, como cualquier artista.

Otro autor importante para esta investigación es Michel Foucault. El filósofo francés nos indica que el texto de la misiva está por definición destinado a otro (a), tratándose en sí, de un ejercicio personal (Foucault, 1994). El texto de la carta actúa sobre el (la) otro (a) a través del gesto de la escritura, de tal manera que, la exhortación dirigida al otro (a) también reactiva a quién escribe (1994).

Todavía más, mediante una carta se efectúa una « subjetivación del discurso » (Foucault, 1994), al mismo tiempo que se produce una « objetivación del alma » (Foucault, 1994), quiere decir que hay una introspección, pero se trata de una internalización que se abre.

Es por eso que la presente investigación pretende (d)escribir posibles intersubjetividades en la correspondencia entre artistas.

El concepto de intersubjetividad puede auxiliar en la investigación

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
Edição 25 dez. de 2025,
Rosa Maria Blanca.
*Artigo recebido em **17 de ago. de 2025** e aprovado em **19 de set. de 2025***

del sentido de una carta. Indagando sobre la forma en que opera la intersubjetividad, he consultado el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, que me informa que lo intersubjetivo se refiere a lo que « sucede en la comunicación intelectual o afectiva entre dos o más sujetos ». Las acciones y reverberaciones que caracterizan a una carta corresponden a una comunicación intersubjetiva. Lo intelectual va acompañado de lo afectivo en una carta. Sería uno de los aspectos que hacen que difiera el formato de una carta del de un artículo científico en el que, quien escribe tiene el interés de comunicar un descubrimiento, una experiencia o los resultados de una investigación totalmente objetiva. Una carta está tomada por los afectos.

Sin embargo, en un contexto de cartas entre artistas o de escritoras, la carta parte de inquietudes más allá de lo intelectual y de lo afectivo. Si la escritura es guiada por la libertad de expresión y por la necesidad de poner en común un espacio íntimo, aún a sabiendas de su posible publicación, se sugiere que la relación que surge entre sus autoras activa procesos de subjetivación que, de otra manera haciendo uso de otros medios, hubieran sido imposibles de transbordar.

Se sugiere el transborde como el movimiento afectivo que surge en el acto de escribir una carta.

Si buscamos definiciones en distintas lenguas, podemos encontrar que transborde viene del verbo transbordar: « *saia, ultrapase, extravase, derrame, desborde, trasvase* », según explica el *Diccionario Online de Portugués,* y que puede ser traducido al español como, « salir, ir más allá, derramar, desborde » . No existe una traducción en español de « *trasvasar* », podría ser interpretado como el acto de poner fuera, de desahogarse.

A su vez, transbordar significa « sair das bordas; espalhar-se em torno; extravasar, derramar-se: o vinho transborda o copo; a água transbordou do bueiro; o rio transborda », que en español quiere decir « salir de los bordes; extenderse alrededor; rebosar, derramar: el vino desborda la copa; el agua se desbordó por el desagüe; el río se desborda ». Tenemos también en el mismo diccionario la noción de transborde en un sentido figurado: « manifestar-se de maneira a ultrapassar os limites: a revolta popular começava a crescer e transbordar », que puede ser entendido en español como « manifestándose de una manera que va más allá de los límites: la revuelta popular comenzó a crecer y desbordarse ».

El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define transbordar en una situación espacial como: « trasladar efectos o personas de una embarcación a otra », o bien, «Trasladar personas o efectos de unos vehículos a otros, especialmente de un tren a otro », siendo sus sinónimos: trasladar, transportar, cruzar, pasar, transferir.

Ahora bien, llama la atención que también en la lengua inglesa, el acto de transbordar se refiera a una movilidad, cómo lo define el *Merriam Webster Dictionary*: « *crossing or extending across a border* », que en español quiere decir: « cruzar o extenderse a través de una frontera ».

Aunque es verdad que este texto pertenece al Proyecto de Investigación « Arte y ficción: implicaciones de la literatura en la subjetividad del artista », que tiene como desdoblamiento el Proyecto de Extensión « Cartas entre artistas, investigadoras e intelectuales: la grafía de la subjetividad », mis investigaciones siempre transitan entre fronteras, por más que los objetos de estudio sean fijos, están en constante movimiento. Es por eso que se ha tomado como referencia conceptual el transborde como una dimensión en situación liminar, un punto fronterizo en devenir.

Rosa Moura y Nelson Ari Cardoso (2016) investigan conglomerados urbanos en transborde, o sea, territorios cuyas fronteras se expanden. Es esta la cualidad que deseo resaltar cuando

ISSN: 2358-2529
Edição 25 dez. de 2025,
Rosa Maria Blanca.
*Artigo recebido em **17 de ago. de 2025** e aprovado em **19 de set. de 2025***

veo una carta, como un espacio liminar que se produce a través de la escritura de sus autoras se comparte expandiendo sus subjetividades. Moura y Cardoso usan lo transborde como lo transfronterizo. Los límites de los espacios se desvanecen mediante dinámicas, intercambios e interacciones (2016).

Propongo el desplazamiento del transborde como noción transfronteriza para entender las prácticas intersubjetivas en la acción de la escritura de una carta, mediante la cual las autoras se expanden y salen de sus bordas, yendo más allá y cuestionando tanto el cuerpo de su subjetividad, como la subjetividad corporal.

¿Cómo se produce la subjetividad en las cartas de artistas?

Ciertamente, existen artistas que han escrito cartas, pero son pocos los estudios que se han hecho o las documentaciones que se han levantado.

La tesis de Nuria Rodríguez Calatayud, intitulada *Archivo y memoria femenina: Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945*), Universidad Politécnica de Valencia, de 2007, constituye una investigación relevante. En la tesis doctoral son analizadas cartas de artistas como las escritas por Sofonisba Anguissola (c.1535-1625), quien, a través de una escrita epistolar cuestiona recomendaciones autoritarias. Mediante este tipo de cartas, podemos conocer el posicionamiento de la artista, semejante al de Antígona cuando reivindica una ley natural, frente a una ley institucional.

En la investigación de Nuria Rodríguez Calatayud también son citadas otras cartas de pintoras como Artemisia Gentileschi (1593 - 1653), consideradas como testimonios relevantes de la subjetividad de una artista que está consciente de las jerarquías de género de la época.

Aunque no haya una problematización cultural o de otra orden, las investigaciones de autoras (es) como Danilo Gimenez e Isabela Cisne Pascon (2025) son significativas porque le dan importancia a la escritura de artistas. En su artículo intitulado A quem interessar possa: cartas como estratégia confessional e ficcional em escritos como processos artísticos (2025) se propone la escritura epistolar como un proceso artístico que permite la ficcionalidad. Metodológicamente, las (os) autores usan las teorías de Leonor Arfuch y Jorge Larrosa.

Otra investigación importante pertenece a Flavie Melançon presentada dentro del Posgrado en Comunicación de la Universidad de Quebec, Canadá, en 2023. Melançon usa las cartas como un espacio de expresión y vector comunicacional de emancipación, para liberarse de la estructura patriarcal en el contexto social y cultural de Quebec, Canadá. Las cartas están dentro de una instalación sonora en la que hace parte su propia música. La autora hace énfasis en las cartas escritas a mano como un modo de unir pensamientos singulares desde la intimidad. Es en la instalación donde se comparten las experiencias de las cartas. La autora apuesta por la construcción de una identidad femenina plural o de múltiples voces.

Para la presente investigación me han interesado algunas de las cartas entre las artistas Bárbara Paul y Bruna Ribeiro, editadas en la *Coleção articulações poéticas e escritas de si*, organizada por Débora Pazetto, Silvana Macêdo, Rosana Bortolin y Sandra Correia Favero (2021). Bajo el título de *Cartas à Outra* (2021), las artistas Paul y Ribeiro publican sus cartas escritas a mano, acompañadas en la secuencia por imágenes de sus trabajos visuales.

Bárbara Paul y Bruna Ribeiro han estudiado la graduación y la maestría en la Universidad del Estado de Santa Catarina, Brasil, y constantemente participan en exposiciones nacionales e internacionales.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
Edição 25 dez. de 2025,
Rosa Maria Blanca.
*Artigo recebido em **17 de ago. de 2025** e aprovado em **19 de set. de 2025***

La obra de Bruna Ribeiro mostrada en *Cartas à Outra* (2021) me ha atraído sobremanera precisamente por la grafía tatuada o pintada sobre la piel, como si hubiese escrito una carta en su cuerpo.

Por otro lado, puedo decir que tengo cierta cercanía con la obra de Bárbara Paul, ya que la artista ha participado en la *III Exposición Internacional de Arte y Género* (2021), una muestra que he idealizado dentro del *Seminário Internacional Haciendo Género*, ambos eventos realizados en la isla de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Recuerdo que una de las obras presentadas por Paul para la muestra ha sido una fotografía digital de dos cuchillos de carnicero atados por un lazo rojo, sobre un fondo de color rosa. Bajo el título *Papá e hija* (2021), la imagen habita en mi memoria.

Otros cuchillos también acompañan las cartas en el capítulo de las artistas que configura la *Coleção articulações poéticas e escritas de si* (2021).

Las cartas de ambas autoras han sido escritas con bolígrafo negro en hojas rayadas. Bruna Ribeiro ha escrito con letra de molde, mientras que Bárbara Paul ha usado letra manuscrita. Las dos artistas narran pensamientos y vicisitudes de la vida cotidiana, sin dejar de perder de vista su poética. La escritura de una carta, en este sentido, transita entre lo autobiográfico y lo ficcional, y no por eso deja de ser inverosímil o real, pues se trata de un acto literario (Jirku; Pozo, 2011).

La primera carta, fechada en el día 22 de febrero de 2021, es de Ribeiro. Las hojas son blancas, con renglones violetas. De inmediato, la autora saluda deseando afectuosamente que Paul se encuentre bien. Podemos ver cómo una carta es una manifestación de deseo de bienestar por la otra. En el caso de esta carta, el preámbulo nos indica amistad.

Michel Foucault, en *De la amistad como modo de vida* (1981), explica que los individuos de diferentes procedencias pueden compartir el mismo modo de vida. En las cartas entre Ribeiro y Paul puede ser vista una relación que escapa de las expectativas institucionales, por la complicidad que se busca.

El afecto y la amistad cultivadas y compartidas a través de la escritura de la carta va a dar lugar a una diversificación en la actividad artística, entre Paul y Ribero, pues, como lectoras, nos conducen a pensar en otras formas de relacionarnos con el arte, tomando en cuenta la sensibilidad expuesta. Eso lo podemos ver en el momento en que Ribeiro toma consciencia de que ella misma es el « punto de partida », lo que la faculta para iniciar cualquier proceso, con independencia. La artista reconoce que existía una dificultad para comenzar la carta. Recordando las palabras de su psicóloga, la artista se transborda. El « punto de partida », como empoderamiento de sí, será retomado por Paul en la carta que le responda. Inclusive, Ribeiro relaciona esa consciencia de sí con sus obras autobiográficas, como Eu sou minha própria musa / Yo soy mi propia musa. A saber, dentro de la historia del arte canónico, los artistas hombres se referían a las mujeres como musas, pretendiendo tratarlas como objetos, intentando impedir que actuasen como sujetos en el arte. Cuando Ribeiro parte de sí misma, como musa, desnaturaliza la noción de mujer como motivo de creación del sujeto hombre, incorporándose como sujeto protagonista de su propia obra.

La artista se auto-ficcionaliza como musa, para contraponer a la antigua noción de mujer como objeto, el sujeto de enunciación femenino.

Más adelante, Ribeiro hace alusión a su obra *Mapeando estrías*. Denuncia la imposición cultural de tratar de imponer un padrón estético en el cuerpo. Mediante su obra, Ribeiro explica que subvierte esa estética.

Ribeiro se despide, « con cariño », alertando a Paul que espera su respuesta, y le envía fotos de sus trabajos.

Paul responde el 27 de febrero de 2021, usando hojas blancas

ISSN: 2358-2529

Edição 25 dez. de 2025,
Rosa Maria Blanca.
Artigo recebido em ***17 de ago. de 2025*** *e aprovado em* ***19 de set. de 2025***

con renglones azules. Comienza hablando del tiempo, de la lluvia y del olor de la tierra.

Luego, de inmediato, Paul confiesa que la noción de « punto de partida » se ha hecho presente constantemente, y afirma que está relacionado con una frase que hará parte de su producción: « hablar de sí es revolucionario ».

El « punto de partida » en sí misma, como modo de iniciar una carta, en Ribeiro, repercute en Paul y la transborda. Paul traduce ese punto de partida como una forma de « hablar de sí », y no solamente eso, lo enfatiza como « revolucionario ». Ese vaivén de pensamientos, potencializado en el movimiento de una carta a otra, también me atinge a mí, no como alguien que investiga, sino como otra posible destinataria.

Quien escribe una carta, sabe que está en una posición liminar, pues la escritura surge en la intimidad, pero ha de transbordar hacia otro espacio, perdiendo el refugio de lo confidencial.

Estoy entendiendo lo liminar como un estado subjetivo en los confines de sí, en la frontera de sí, en relación a otros (as). La escritura de una carta vive en los márgenes. Es en lo liminar donde nos cruzamos con los (as) otros (as). Se debe tener cautela, pero la confianza inaugurada por el formato de la carta debe ensancharse para poder ser compartida. Es algo así como un secreto a voces que surge en las intermediaciones de la consciencia y del inconsciente. En una misiva nos abrimos para « la mirada » del otro (a) (Foucault, 1983/1994).

Esa situación extrema y liminar induce el proceso de subjetivación de quien escribe una carta a revelarse en su propia confrontación. Hay un cotejo. También me llega a mí y me transborda.

¿Por qué hablar de sí es revolucionario?

Michel Foucault explica que la escritura tiene una función etopoiética porque se produce una transformación de la verdad en ethos (1983/1994). El ethos entre Paul y Ribiero me afecta. Una carta publicada produce un tipo de reacción en cadena configurando el carácter identitario y cultural de toda una comunidad. Al escribir una carta se manifiesta una preocupación por la otra.

La estética de la grafía me conmueve y me afecta. Percibo fragilidad. Imagino las tachaduras como notas musicales, pausas o ritmos humanos. Es corporal.

Consideraciones finales

A lo largo de la escritura de la investigación, he podido percibir que el modo cómo transcribo las ideas es coherente con las consideraciones teórico-prácticas expresadas en el texto. El pensamiento está pautado por las enunciaciones propuestas. Puedo ver cómo existe un tipo de preocupación estética con la escritura, en lo que se refiere a la tentativa personal de articular lo que percibo y lo que raciocinio. Tal vez, de antemano, saber que la escritura de sí no es solamente propio de una carta, sino que también atraviesa a quien investiga, a quien actúa como lectora de las misivas, condiciona el lenguaje.

En ese sentido, puedo sugerir que la escritura, como parte del método, es un proceso sistemático que puede llegar a articularse como práctica intersubjetiva, no únicamente en el análisis de cartas, más también como acción artística, en un nivel epistemológico y metodológico de la investigación en artes.

En lo que se refiere al análisis de las cartas de las artistas, tanto Bárbara Paul como Bruna Ribeiro se recogen en sí mismas. Sus experiencias de sí con la otra se expresa en la grafía compartida, en el trabajo de la escritura manual alusiva a sí mismas, como destinatarias y remitentes.

Los pensamientos escritos viajan en las cartas. El viaje propicia

ISSN: 2358-2529
Edição 25 dez. de 2025,
Rosa Maria Blanca.
*Artigo recebido em **17 de ago. de 2025** e aprovado em **19 de set. de 2025***

el compartimiento de la escritura dedicada al (la) otro (a). Al estar destinado al (la) otro (a), la escritura puede llegar a marcar a quien lee. Dada la potencia del afecto de la grafía personal, surgen procesos de subjetivación en el (la) otro (a). Haciendo uso de narrativas y ficciones mentales, la subjetivación adquiere cuerpo a través de la grafía.

El transborde se da en el acto de dedicar al (la) otro la carta, como obra. Pensar a quién está direccionada la carta, faculta —inspira— a quien escribe. Está consideración me lleva a tomar en cuenta al destinatario como también autor de quien escribe. Si no hay quien inspire la carta, no se transborda. Es imposible salir de las fronteras de uno (a) sin el (la) otro (a).

El « punto de partida » de Bruna Ribeiro puede ser imaginado como el punto de embarque para transbordar e iniciar el desplazamiento.

En este contexto, la carta puede ser también una línea de fuga que cuestiona la formalidad de una escritura que dictamina, ordena, clasifica y delimita la producción de conocimiento en la contemporaneidad, o bien, problematiza lo que hasta ahora se concibe como imagen, mostrando la estética de la grafía.

Me parece que todavía falta investigar la grafía de la carta como imagen subjetiva, para una discusión de las fronteras entre lo visual y lo escrito.

Finalmente, puede afirmarse que las cartas de Bárbara Paul y Bruna Ribeiro son transbordos compartidos, micro-espacios poéticos, prácticas intersubjetivas que nos instigan a admirar la escritura como una obra de arte vulnerable y paradójicamente empoderadora.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Tradução, Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BLANCA, Rosa. **III Exposición Internacional de Arte y Género**. Santa Maria: PPGART Editora, 2021. Disponible en: https://dspace.umh.es/handle/11000/35512

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. Cinco siglos de cartas: notas sobre la comunicación epistolar en España (siglos XVI a XX). In LOBO, T., CARNEIRO, Z., SOLEDADE, J., ALMEIDA, A., and RIBEIRO, S., orgs: **Linguística histórica, história das línguas e outras histórias** [online]. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 607-622. ISBN 978-85-232-1230-8. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>

CISNE PASCON, Isabela; VILLA, Danilo Gimenez. A quem interessar possa: cartas como estratégia confessional e ficcional em escritos como processos artísticos. **Revista Apotheke**. Florianópolis, v. 10, n. 3, p. 081–092, 2025. DOI: 10.5965/244712671032024081. Disponível em: https://www.periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/25836. Acesso em: 29 mar. 2025.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Disponible en: https://dle.rae.es/

Dicionário Online em Português. Disponible en: https://www.dicio.com.br/

FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi (1983). In: FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits,** 1954 - 1988. Vol. IV 1980 - 1988. Paris: Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie (1981). In: FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits,** 1954 - 1988. Vol. IV 1980 - 1988. Paris: Gallimard, 1994.

HEREDIA HERRERA, Antonia M. La carta como tipo diplomático indiano. **Anuario de Estudios Americanos**, no. 34, Jan 1, 1977.

JIRKU, Brigitte E; POZO, Begoña. Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción. Quaderns de Filologia. **Estudis literaris**. Vol. XVI, pp. 9-21, 2011.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, abr. 2002. p. 20-28

MOURA, Rosa; CARDOSO, Nelson Ari. Transborder mobility: Between the diverse and the ephemeral. In: BALBIM, Renato, KRAUSE, Cleandro e LINKE, Clarisse Cunha. **City and movement** : mobilities and interactions in urban development. Brasília: Ipea, 2016.

RODRÍGUEZ CALATAYUD, Nuria. **Archivo y memoria femenina:** Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945). Dirigida por Luis Armand Buendía, Universidade Politécnica de Valencia, Valencia, España, 2007.

Edição 25 dez. de 2025,
Rosa Maria Blanca.
*Artigo recebido em **17 de ago. de 2025** e aprovado em **19 de set. de 2025***

Cristina T. Ribas
Pesquisadora e artista. Doutorado (PhD) pela Goldsmiths College University of London (Bolsa Capes Doutorado pleno, 2012-2017). Mestre em Processos Artísticos Contemporâneos (UERJ, 2008) e Graduação em Artes no Instituto de Artes (UFRGS, 2004). Professora Adjunta do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria / UFSM (Santa Maria, RS, Brasil). Pós-doutorado no PPGAV-IA da UFRGS (PNPD-Capes, 2018-2023) e Pós-doutorado Sênior no IACS/PPGAC/UFF (FAPERJ, Dez/2023-Fev/2024).
CV: http://lattes.cnpq.br/3130365177754226;
https://orcid.org/0000-0001-6856-1937;
crislaranjaribas@gmail.com.

Performatividades do cuidado

[ou]

diga *reprodução*, não *revolução*

Care performativities [or] *say* reproduction, *not* revolution

Resumo: Que complexidade de relações estão dadas entre reprodução (da vida) e cuidado? Como a universidade tem acolhido tais práticas, pensamentos e fomentando um debate sobre a reprodução e o cuidado na vida cotidiana? Que gestos são mais valorizados quando uma transformação social está em curso? Que performatividades são mais valorizadas? E quais não são? Como endereçar uma separabilidade dura que se interpõe ao espaço de trabalho como o espaço de não-cuidado? Seria a universidade um espaço que nega a performatividade do cuidado? Tais questões são aqui pensadas a partir das artes e também dos estudos e epistemologias feministas, acompanhadas por uma proposição enunciativa: tensionar ou opor revolução e reprodução.

Palavras-chave: Performatividade; Cuidado; Epistemologia feminista; Reprodução;, Revolução.

[1] Nota editorial: Este artigo foi apresentado como palestra performativa durante o VIII SIGAM (Simpósio Internacional sobre Gênero, Arte e Memória) em maio de 2025 no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil.

Abstract: *What complex relationships exist between reproduction (of life) and care? How has the university welcomed such practices and thoughts, fostering a debate on reproduction and care in everyday life? What gestures are most valued when a social transformation is underway? What performativities are most valued? And which are not? How to address a rigid separability that is imposed on the workspace as a space of non-care? Is the university a space that denies the performativity of care? These questions are considered here from the perspective of the arts, as well as feminist studies and epistemologies, accompanied by an enunciative proposition: to create tension or opposition between revolution and reproduction.*

Keywords: *Performativity; Care; Feminist epistemology; Reproduction; Revolution.*

ISSN: 2358-2529

As feministas têm algo novo a dizer sobre a
relação problemática entre conhecimento e poder?
A autoridade feminista e o poder de nomear
dariam ao mundo uma nova identidade e uma nova história?
As feministas podem dominar a ciência?
(Donna Haraway, 1995, p. 114)

Mas o que é o cuidado? É um afeto? Uma obrigação moral?
Trabalho? Um fardo? Uma alegria? Algo que podemos aprender
ou praticar? Algo que simplesmente fazemos?
Cuidado significa todas essas coisase coisas diferentes
para pessoas diferentes, em situações diferentes.
(Maria Puig de la Bellacasa, 2023, p. 109).

No amplo e diverso circuito das práticas e dos estudos feministas venho construindo lentamente, na medida do possível, uma oposição ou tensão colocada da seguinte forma: reprodução X revolução. Coloco esse “X” assim em maiúsculas para reforçar uma oposição mais no sentido de ativar uma crítica, mas não de marcar uma impossibilidade. Ao abordar a reprodução, penso num diagrama complexo que vai da reprodução biológica à reprodução da vida (Silvia Federici, 2020), e no qual se tramam também os cuidados. Nos feminismos transversais, nas lutas pelos direitos reprodutivos ou nos feminismos que analisam a interseccionalidade das opressões, nomeamos de “trabalho reprodutivo”.

Como trazer o debate sobre os cuidados para os espaços institucionais e acadêmicos tem sido uma tarefa performada por várias sujeitas e sujeitos do cuidado, seja através do

Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

estabelecimento de políticas que privilegiam de alguma forma as pessoas que cuidam, seja pela performatividade real (e cotidiana) com a presença de sujeitos que prescindem de cuidado nestes espaços.

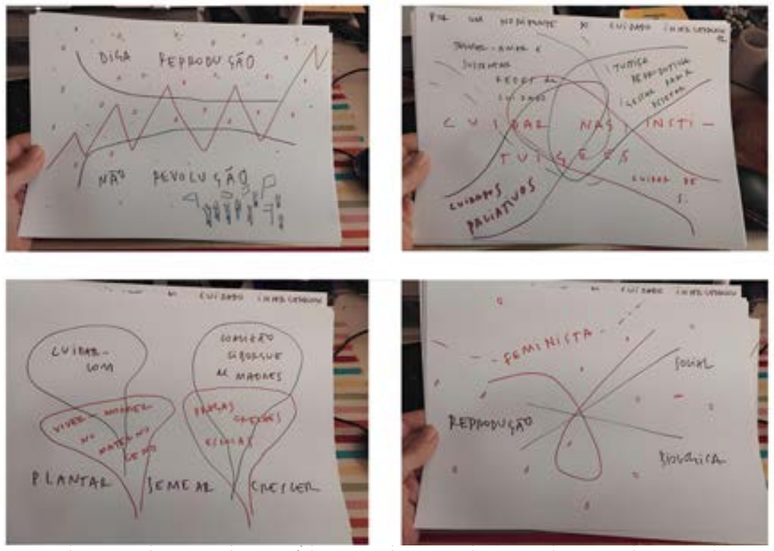


Figura 1. Diagramas/anotações, desenho feito com hidrocor, 2025-2026. Cristina T. Ribas. Foto: Arquivo da autora.

De modo a introduzir o tema, vou apresentar um pouco o que mais cerceia este debate nos estudos feministas. Situando-me rapidamente como quem desenha uma cartografia-diagrama, os estudos feministas são, na minha trajetória, performados a partir da prática nas artes visuais, da maternidade propriamente dita, pelo ativismo pela legalização do aborto, organização de atividades e grupos de pesquisa, escrita de artigos, prosa, manifesto, entre outros - e a docência. Os estudos feministas, em sentido amplo, podem ser compreendidos, no campo progressista, por um nicho quase que exclusivamente ocupado por mulheres e pessoas lgbtqia+.

[3] Grupos como o Parents in Science, no Brasil, tem realizado debates e incidido nas políticas das universidades e no âmbito das instituições das ciências, em busca de ações reparadoras para gestantes, parturientes, lactantes e pessoas que cuidam; grupos de maternidade em diversas universidades pelo Brasil, como UERJ e UFRGS, têm lutado para garantir transformações que procuram beneficiar pesquisadoras, docentes, servidoras, e discentes – e suas crianças.

[4] Refiro-me às inúmeras cenas de vereadoras, deputadas, prefeitas, presidentas que levam suas crianças para os espaços do legislativo de forma a afirmar a presença dos cuidados na reprodução da vida, e a falta de políticas públicas que garantam uma distribuição minimamente igualitária de tarefas, responsabilidades, custos entre aquelas e aqueles que cuidam – ou que poderiam cuidar.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

"Evidentemente", podem me dizer, afinal, se as epistemologias feministas surgiram como expurgo da inexistente neutralidade ou negação da posição do autor. Tais epistemologias surgem junto da afirmação das sujeitas de conhecimento sobre e a partir de si - e de conhecimentos comuns. Mas não de maneira essencialista, as epistemologias feministas não devem ser protagonizadas apenas por sujeitos identificados ao gênero feminino ou dissidentes de gênero. Este debate é pautado por autoras de referência, tais como Donna Haraway, em textos cruciais publicados no livro *Ciência, Ciborgues e Mulheres: a reinvenção da Natureza* (1995), dos quais *Saberes situados* é um dos mais conhecidos.

[5] Todas as traduções deste livro citadas neste artigo são da minha autoria.

Nos estudos feministas podemos compreender a centralidade da discussão dos direitos reprodutivos e sexuais, visto que o corpo das mulheres na sociedade heteropatriarcal – e das pessoas gênero e sexualidade dissidentes – é tomado como 'o outro' corpo a ser violado, possuído, domado, entre outras violências. É desde o agenciamento atual, feminista, crítico da discussão sobre epistemologias feministas que enuncio: reprodução. Podemos tomar por reprodução biológica um "evento" na vida – de todas as vidas que se reproduzem. As sociedades ocidentais, organizadas sob a estrutura da produção, tem uma forma estranha de lidar com a reprodução – tomada como fato "natural" na continuidade da vida. Função biológica majoritariamente realizada pelas mulheres (com a participação do cromossomo complementar), mas não determinada apenas a sujeitos mulheres cis. E os cuidados? Que relações complexas, determinadas ou indeterminadas, novamente legadas às mulheres podem ser compreendidas por "cuidado"? Que relações estão dadas, ainda, entre reprodução (da vida) com o cuidado? Como a universidade tem acolhido o debate sobre a reprodução e os cuidados?

No campo progressista, sabemos, a palavra revolução toma

edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

muito espaço. As táticas, as estratégias, as diversas formas pelas quais comunidades, sociedades, o povo, a multidão - e muitas outras formas de conceitualizar este sujeito – podem tomar o lugar do poder, seja para extingui-lo, seja para fazer daquele lugar (do poder) um governo à sua forma. Os modos de fazer revolução são também um campo de muitas disputas. Frequentemente me lembro da conversa breve com Anne Querrien, socióloga francesa que esteve nas barricadas (e nas cozinhas) de Maio de 1968. Ali esteve também a divisão clássica dos papeis que sujeitos masculinos e femininos ocupam quando uma revolução está em curso. Quem performa os gestos que mantém a comida pronta? Que gestos são mais valorizados quando uma transformação social está em curso? Que performatividades são mais valorizadas? E quais não são?

Sem tempo para uma historicização exaustiva, mas que se constrói aos poucos aqui e ali, só enuncio o que enuncio amparada pelo debate de décadas que realiza Silvia Federici (2010, 2018, 2020) – e outras autoras/es. A ausência da performatividade das lutas pela reprodução daqueles corpos que não gestam, não de mamar, não abortam, não cuidam (não cozinham, não dão carinho, ...) é um fato. Marcando uma tensão indelével no campo progressista. Quando dizemos “feminismos” há muitos que se ausentam e, não coincidentemente, aqueles mesmos que estão mais interessados em discutir revolução. Alguns podem me olhar e dizer, “- puxa, mas tais termos nunca foram colocados desta forma - reprodução X revolução”, “afinal, são questões diferentes”, ao que eu rebato com indignação, “esse é exatamente o problema”.

Como apresentar esta discussão? Como criar espaço para colocar em pauta algumas questões que seguem sendo obliteradas, mesmo nos espaços de transformação política? Como valorizar a reprodução – na centralidade da reprodução da vida mesmo?

[6] Querrien comentou em conversa informal em 2019 que enquanto os homens apareciam na “linha de frente” das ruas de Paris em Maio de 1968, as mulheres, além de estarem nas ruas, também cuidavam dos espaços coletivos e das cozinhas – o que nunca levou mulheres à linha de frente dos grandes discursos públicos. Conheci Anne Querrien por conta da participação em redes de pesquisa sobre análise institucional e esquizoanálise quando realizei meu doutorado em Londres (2012-2017). Anne conviveu com Félix Guattari, um dos esquizoanalistas com quem mais dialoguei em minha tese. Querrien integrou redes de pesquisa que realizaram importantes aportes críticos e propuseram novas estruturas organizacionais para a pesquisa e a ação política, tais como CERFI (Centro de Estudos Institucionais, Pesquisa e Formação) e FGERI (Federação dos Grupos de Estudos e de Pesquisas Institucionais).

[7] Rodrigo Nunes, filósofo (e amigo de longa data), enuncia formas de pensar uma revolução política – que não se consuma, em Do transe à vertigem - ensaios sobre Bolsonarismo em um mundo em transição (2022) analisa as complicações de um período em que os temas revolução voltaram ao debate político, mas não apresenta, a meu ver uma análise mais aprofundada sobre a importância da tomada de posição de sujeitos diversos nos debates sobre a disputa de poder.

Como pautar cuidados sem que o tema seja – assim como são os feminismos – reduzidos a uma preocupação talvez “identitária”, que restitua nos corpos que reproduzem, dão de mamar, cozinham, limpam e cuidam – um tema que precisa ser debatido amplamente?



Figura. 2. Grupo de alunes do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria/UFSM e a professora Cristina Ribas durante o SIGAM VIII em 2025, UFPel, Pelotas-RS. Foto: Hamilton Bittencourt, 2025.

Com o convite para realizar uma das falas do VIII SIGAM – Mulheres Inscrevem, me pareceu apropriado colocar em participação performativa. Além de “teorizar minha própria experiência”, como escrevi nas anotações para a palestra, fiquei com vontade de propor um tipo de palestra-performance que venho investindo, a cada situação de maneira singular e diferente (Ribas & Icó, 2019; entre outros). No SIGAM, coloquei mais em evidência a separabilidade dura que se interpõe ao espaço de trabalho como o espaço de não-cuidado,

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

portanto, de negação da performatividade do cuidado. Seria a universidade um espaço que nega a performatividade do cuidado, ou que o acolhe?

A maneira mais interessante que me ocorreu de apresentar um coletivo de questões foi a partir de minha própria experiência (como mulher, artista, mãe, professora e pesquisadora universitária, entre tantas outras performatividades que se somam a estas). Estava dada aí também a proposição de uma apresentação não exclusivamente teórica, mas corporalizada, experimentada ou mais apropriadamente, – vivenciada. Incomodava-me, contudo, a possibilidade de falar sozinha sentada no palco, em uma mesa. Antes de falar em um seminário, em um colóquio, onde seja, gosto de conhecer o espaço. Conhecer para talvez compreender alguns códigos de funcionamento deste espaço e transformar ele de forma que a performatividade que ali se coloca possa ativar elementos diversos, para além das normatividades dadas sem que nunca tenhamos possibilidade de discuti-las. Práticas e pensamentos do teatro, talvez, e também da instalação.

Foi assim que, na recusa de falar sozinha, convidei a subirem no palco, um a um, à medida que lessem meu texto, alunas, alunos, alunes da Universidade Federal de Santa Maria, que estavam presentes no mesmo evento. Débora Pazetto e Thays Tonin, palestrante e mediadora da mesa, também foram convidadas a integrar a performance. Os textos lidos lá são apresentados aqui neste artigo, seguidos de imagens, ora apresentadas lá, ora as imagens da performance que se realizou.

Lista das participações nos textos inclui: *Pesquisa em ato* (Débora Pazetto), *Protocolo para atravessar um campo aberto* (Raiane Brondani), *Protocolo para esta sala* (Thays Tonin); *Fumar um cigarro* (Emily Bavaresco), *Rap do Corpo* (Max Frutuoso), *Negar cuidado* (Eliza Barbosa), *Montevideo, monte-performance, tirar 'tatu' do nariz* (Flávia Queiroz), *Indomesticáveis* (Rafaela Rauber), *Grupo : corpo : situação; Rótula / encruzilhada* (Sofia Santos), *Protocolo para des/organizar* (Flávia Samira Baltezan de León), *Minha Mãe cuida da minha avó ou O ombro da minha avó* (Bianca Grasel).



Figura 3. O Grupo descansa batatas no canto do palco do Auditório 2 do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, RS, em maio de 2025, durante o Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória - SIGAM VIII. Foto: Hamilton Bittencourt, 2025.

Ao mesmo tempo em que líamos (ou performávamos) os textos, uma panela com "rabo quente" estava instalada no canto do palco e, ao seu lado, três quilos de batatas de casca cor-de-rosa, e duas facas (Figura 3). O convite era para que quem quisesse descascar batatas se somasse a este "cuidado coletivo das batatas", que depois seriam servidas ao público presente. Assim, nos alternamos entre descascar, cozinhar, convidar, comer, enquanto o palco era lentamente povoado por mais e mais de nós. A construção um tanto improvisada entre conteúdo textual (narrativo, autoral, reflexivo) e a leitura coletiva

[8] Sugiro conferir como complemento ao debate/proposição o artigo de Michelle Sommer Mãelhação: mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc e o sistema das artes (2022). A autora debate sobre dificuldades de inserção de mães no que chama de "sistema das artes" e na academia, apresentando o trabalho de algumas artistas-acadêmicas. Cito: "Se o tema maternidade invade a academia, simultaneamente evidencia as gritantes ausências da falta de condições para a criação na divisão desigual do tempo e condições de produção também entre mulheres." (Sommer, 2022, p. 316).

[9] Ao longo de muitos anos, no começo dos anos 2000 minhas obras de arte se relacionavam diretamente com o espaço onde eram instaladas, fazendo da distribuição dos elementos no espaço um dado a mais da proposta conceitual que construía.

[10] Negar cuidado era o trecho de um artigo que escrevi sobre violência do estado contra corpos negros e racializados. Foi lido por Eliza Barboza, mas não está sendo publicado nesta versão. Montevideo, monte-performance, tirar 'tatú' do nariz e Grupo : corpo : situação também não são publicados aqui. Tratam-se de textos publicados integralmente em outras revistas acadêmicas ou livros. Indomesticáveis, Minha Mãe cuida da minha avó ou O ombro da minha avó inéditos, também não são reproduzidos aqui. Pesquisa em ato continha uma parte sobre o grupo teatral Ueinzz, também já publicada e daqui retirada.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

junto ao ato de descascar e cozinhar batatas tinha o intuito de criar uma atmosfera na qual fosse possível apresentar na universidade um conjunto de imagens que são estranhas a este espaço e demandar a apresentação, de novo e de novo, dos conteúdos que debatem a performatividade dos corpos que cuidam, e, por consequência, as epistemologias feministas que dão base a tais conhecimentos.

Pelo fato de ser uma espécie de colagem entre fragmentos de outros textos meus, protocolos de ação (aqui nomeados “partituras”) que foram criados para aquela plateia específica, a narrativa do que aconteceu em Maio de 2025 no Palco do Auditório 2 do Centro de Letras e Artes da UFPEL e meu texto reflexivo adicionado posteriormente, o texto joga com a forma texto-principal, e textos-secundários, pelos recuos e pelas notas de rodapé. Convidados a/o/e leitor/a/e a performar e experimentar em seu corpo os protocolos e partituras que se encontram neste texto, durante sua leitura.

Silêncio, privilégio

Desde que Úrsula Rosa da Silva me enviou uma mensagem num domingo às 20h da noite – há uns 3 ou 4 meses atrás – eu pensava, repentinamente, ao ir dormir, sobre o que eu falaria nesta mesa, neste espaço. Receber a mensagem de uma docente de Filosofia e Reitora da UFPel num domingo à noite pode te levar a muitas emoções e, do meu lado de cá, ou de lá, na minha casa pensei – “é na noite de domingo que ela encontra uma brecha, entre as tantas coisas da vida para fazer o tanto mais que tem que fazer”. Pensei que teria deixado a família de lado, acabando a janta, ou interrompido a conversa com um de seus filhes.

Ocupar essa mesa (do SIGAM) temporariamente – e a atenção de vocês – é um privilégio. Espaço que instala um silêncio, mas antes o silêncio como o espaço generoso no qual podemos deixar emergir aquilo de que precisamos falar.

[11] E aqui não posso deixar de fazer referência a uma tese escrita toda em nota de rodapé, por Cecília Cavalieri, *Notas metafísico-metabólicas de uma experiência mamífera*, isso posto por fazer um debate com tudo aquilo que foi relegado como tema “não acadêmico” pelas ciências – tais como as “experiências mamíferas”, debatendo-as, por sua vez, a partir de um olhar não objetificado. Tese (Doutorado) PPGAV/UFRJ, 2022; e ao artigo *Lactation: a plantation mamífera,* publicado nesta revista, Edição no. 22, Junho/2024. Dossiê Arte e Psicologia Social: métodos inventivos, pesquisas híbridas e poéticas do contágio.

O silêncio como matéria móvel, receptiva. Não um silêncio que segrega ou que afugenta. Por isso mesmo essa fala – que é interrompida por um outro som, que logo virá, deverá ser também interrompida pela fala de vocês, pelas palavras (e sons) que lhes convier performar. E pela fala daqueles que convidei a passarem e permanecerem neste palco.

É preciso falar do que se precisa falar.

(...)

Paradoxos do cuidado

Em uma entrevista, Ilze Zirbel apresenta bem o tema:

> A pergunta que Joan Tronto (1993) faz em seu principal livro (“Limites morais: um argumento político para uma ética do cuidado”) é muito importante: “Se o cuidado é tão essencial para a existência da humanidade, porque é tão desqualificado ou invisibilizado?” A resposta que ela dá tem a ver com a desvalorização que nós mulheres [e os corpos que cuidam] sofremos nessas sociedades. Há uma relação entre invisibilidade e poder. Nossas atividades precisam ser invisíveis para que a situação de poder e privilégio de determinados homens continue funcionando. Enquanto o cuidado for feminino, eles não precisam exercer nenhuma dessas atividades. (Castro-Silva, et al. 2022).

Quando discutimos este tema é necessário insistir: há diferentes formas de cuidado assumidas por mulheres e pessoas que cuidam. Um exemplo: mulheres brancas de classe média podem cuidar de seus filhos no ambiente doméstico, mas na imensa maioria dos casos quando contratam o cuidado pago de seus filhos quem realiza este trabalho são mulheres racializadas e pobres, cujos salários são mais baixos que os das que contratam o serviço. É preciso olhar para isto a partir de dois aspectos: a precarização dos trabalhos de cuidado (pago ou não pago); e a feminização deste trabalho. Zirbel diz: “Além disso, enquanto houver uma valoração diferenciada para as atividades

[12] Título original do livro de Joan Tronto: Moral Boundaries: a political argument for an ethic of care (1993). Ainda não traduzido ao português.

[12] Outro exemplo, que nos ajuda a pensar em território e migração: “Por um lado se recorre às mulheres migrantes, que substituem as trabalhadoras cognitivas nas tarefas reprodutivas, que, por sua vez, entram na dinâmica salarial” (Morini, 2014, p. 87) Todas as traduções de Morini, 2014 são da minha autoria.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

de homens e mulheres, as atividades de cuidado, enquanto feminizadas, serão secundárias e de menor valor." (idem).

E, ao pensar no lugar onde estamos – na universidade, se o cuidado – como trabalho feminizado e desvalorizado ("trabalho improdutivo", dizia o famoso Karl Marx), fica do lado de fora desta(s) sala(s) da universidade, como inscrever a performatividade do cuidado neste espaço? Se socialmente está instituída a ideia de que para cuidar é preciso estar em espaço privado, parece necessário expor publicamente os paradoxos do cuidado (e do trabalho reprodutivo). Inventemos algumas cenas: um idoso prescinde de cuidados (no interior de uma casa), não pode ser deixado só; uma mulher indígena expõe seu seio quando amamenta, e é recomendada que o cubra; seu filho, filha, filhe não é bem vindo no ambiente de trabalho. Como performar o cuidado e inscrever aqui, neste espaço, os seus saberes?

Seria possível, a partir da proposição de uma performatividade do cuidado, reverter o dentro e o fora, e passar a perceber a performatividade do cuidado nos espaços onde ele é constantemente invisibilizado?



Figura 4. Emily Bavaresco, aluna do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria / UFSM participa da palestra performativa no Centro de Artes, durante o VIII SIGAM/UFPel. Foto: Hamilton Bittencourt, 2025.

***Fumar um cigarro* - Proposição performativa**

Fumar um cigarro para cada ação de cuidado reprodutivo. Fumar um cigarro ao fazer o café da manhã da filha. Fumar um cigarro ao levá-la na escola. Fumar um cigarro ao responder a mensagens para uma pessoa amiga que pede atenção. Fumar um cigarro quando tiver me arrumando para trabalhar. Fumar um cigarro quando colocar as roupas na máquina de lavar. Fumar um cigarro quando fizer a lista de compras. Fumar um cigarro ao lavar o cabelo da criança. Fumar um cigarro ao responder à mensagem do pai da criança. Fumar um cigarro quando preparar essa fala.

[14] Junto de Julia Ruiz di Giovanni, em 2015 traduzimos um texto de Camille Barbagallo (2015), socióloga inglesa. O texto sobre a greve feminista internacional relata a construção deste posicionamento (estado de greve) ao redor do dia 8 de Março, dia histórico das lutas feministas. Com a tradução de *Exatamente por ser impossível a Greve Internacional de Mulheres se faz tão necessária* criamos uma agência fictícia (ou real?) de tradução de textos, chamada Secretaria Executiva do Departamento de Infraestrutura. Neste momento trocamos diversas imagens/escritos sobre o cotidiano do cuidado, de onde surge este meu texto poético-político que foi retrabalho para a apresentação em Pelotas em 2025. Julia Ruiz di Giovanni, antropóloga e tradutora, foi ativista durante anos do movimento SOF – Sempre Viva Org. Feminista e da Marcha Mundial de Mulheres, e foi por conta de sua participação no movimento que nos conhecemos, em 2003. A Greve Internacional das Mulheres se torna um dos movimentos a construir o *Ni Una Menos* (a partir da Argentina).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

Infraestrutura

Em 2014 escrevi o primeiro texto centrado na maternidade e publicado em livro (ou seja, feito público, comum). “Infraestrutura - Maternidade / paternidade / economia do cuidado / trabalho” foi publicado no livro Vocabulário político para processos estéticos (Ribas, 2014). Ia escrever a quatro mãos junto de Julia Ruiz di Giovanni, mas acabei escrevendo sozinha e chamei Barbara Lito (amiga, antropóloga, para intervir).

Quando analisamos os cuidados, estamos entrando nas produções de saber sobre o que chamamos de “trabalho reprodutivo” e é inevitável não analisar criticamente os limites do trabalho em geral como exploração, como prática social. Quando olhamos para o trabalho reprodutivo e seu não reconhecimento como produção de valor para o círculo de acumulação do capital, podemos analisar também a exploração em geral, a exploração sobre todos os corpos – sobre a vitalidade dos corpos. Exploração que ganha à medida que segrega e explora mais e mais também aspectos de gênero, raciais, de sexualidade e etários.

Cristina Morini (2014), teórica italiana do trabalho reprodutivo escreve em “Por amor ou à força” que o capital pode ser chamado de biocapital porque está diretamente ligado à vida, à capacidade da vida de produzir aquilo que o capital captura como valor.

> É particularmente interessante o aspecto potencialmente ‘transformador’ que o trabalho, um trabalho que tende a assumir o papel invasivo da existência, tem ou pode ter sobre o sujeito. Uma capacidade tendencial de modificação do ser humano e de seu modo de existir e de sentir o mundo (...) (Morini, 2014, p. 91-92).

Como modular, em nossas corpas, esses acúmulos de trabalho não reconhecido, não pago, e ainda, dos trabalhos pagos? Como corpos que cuidam sobrepõem e diversificam as formas de exploração de seus corpos – e sua saúde? Como não pensar que há aí uma “invasão”, como diz Morini, de nossos corpos – na modulação daquilo que precisam de saúde para fazer: cuidar? Como não pensar que o acúmulo gera, também, precarização?

(...)

[15] Ver nota anterior.

Pesquisa em ato

Em 2014, no *Vocabulário político para processos estéticos,* começamos a experimentar uma pesquisa com o corpo. Sair da discursividade que nos domina (nem o pensamento nem o conhecimento estão localizados apenas no cérebro). Surge no curso desta experimentação o convite ao corpo e suas espacialidades para compor uma “pesquisa em ato”. Entre 2014 e 2015, crio os *Protocolos para intersectar vocabulários.* Com ele, participantes são convidados/as/es a seguir uma série de instruções, uma espécie de partitura sem linhas, cujos signos são as palavras que voam no espaço como indicativos de ações, proposições, gestos. Foi neste momento que comecei a praticar (e estudar, e escrever sobre) Teatro do Oprimido. Os anos foram passando, oficinas foram sendo realizadas nos mais diversos espaços, dentro e fora de contextos artísticos.

(...)

Partitura para este espaço

Toda a vez que eu disser corpo

Vocês dizem suado

Toda a vez que eu disser corpo

Vocês dizem trabalho

Toda a vez que eu disser corpo

Vocês dizem prazer

Toda a vez que eu disser corpo

Vocês dizem coerção

Toda a vez que eu disser corpo

Vocês dizem o que quiserem



Figura 5. Em primeiro plano, Bianca Grasel, aluna de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria / UFSM, participa da palestra performativa no Auditório 2 do Centro de Artes, maio de 2025, durante o VIII SIGAM, UFPel, Pelotas, RS. Foto: Hamilton Bittencourt, 2025.

(...)

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro, de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

Rap do corpo

O corpo daquelas que tem corpo. E o corpo daqueles que dão seu corpo para serem ocupados por outros corpos.
O corpo com saúde, e o corpo cuja saúde não é a destruição da saúde de outros corpos. A saúde de nossos corpos construída contra as diversas forças de precarização de nossos modos de vida.
O corpo e a vida que vive no corpo. Mas a vida que excede um corpo.
A politização de nossas vidas.
A politização da vida de nossos filhos.
Questões de reprodução social e cuidado reprodutivo.
O direito a interromper gestações. (As meninas abusadas) (Os conservadores que escondem abusos).
A justiça reprodutiva demandada pelas mulheres negras (e pobres).
O direito a cuidar de seus filhos.
Questões de maternidade, não binariedade e queerismo.
Cuidar de crianças fora de famílias heteropatriarcais.

E conhecer esses corpos com suas energias mutantes.
Atingir uma vibratibilidade, que é a criação ela mesma.
Afetar-se e mobilizar-se pelo desejo de ver a vida variar.
Observar o poder de diferenciação do corpo.
Alimentar o poder de diferenciação da vida.

(...)



Figura 6. Max Frutuoso e Eliza Barbosa, alunes do curso de artes visuais da UFSM participam da palestra performativa no VIII SIGAM, Auditório 2, Centro de Artes da UFPEL, Pelotas-RS. Foto: Hamilton Bittencourt, 2025.

Redes de cuidado, redes de criação

Em 2018, propus uma série de encontros no Rio de Janeiro, num espaço de artes e residências artísticas (Despina). *Redes de cuidado e redes de criação* tinha o intuito de, em 5 sábados à tarde, colocar em estado de experimentação cuidados diversos, no âmbito das maternidades, da reprodução, dos feminismos interseccionais. Um pré-requisito para se inscrever era se dispor a cuidar, por pelo menos duas horas, da creche de crianças que o espaço também criou temporariamente (e funcionou).

Falar sem dizer palavras, repetir o gesto do corpo num dispêndio sem resultado, dançar à revelia de ter música, amamentar (de fato) em uma cena – são dissonâncias que atritam com a demanda que classifica nossas corpas a todo o tempo entre a produtividade e a improdutividade, na privação das emoções e no apagamento das contradições. Quando performamos vamos de encontro aos afetos

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

numa produção de ritmos diversos, tensionando aquele pressuposto do teatro (ver-se e ser visto na ação) damos visibilidade distinta àquilo que está encoberto, inacessível ou não valorizado. Nesse jogo estético, abrimos espaço para a produção de subjetividade na partilha coletiva, em que o agenciamento dos afetos já se liberou do próprio, do íntimo, do privado. Se é possível criar espaço para o improviso, criar espaço para criar e para cuidar, se pode também friccionar o fato de que criar e cuidar estão ambos pautados ... na potência do improviso. (...)

[16] Fragmentos de um texto inédito sobre arte, cuidado e improvisação.



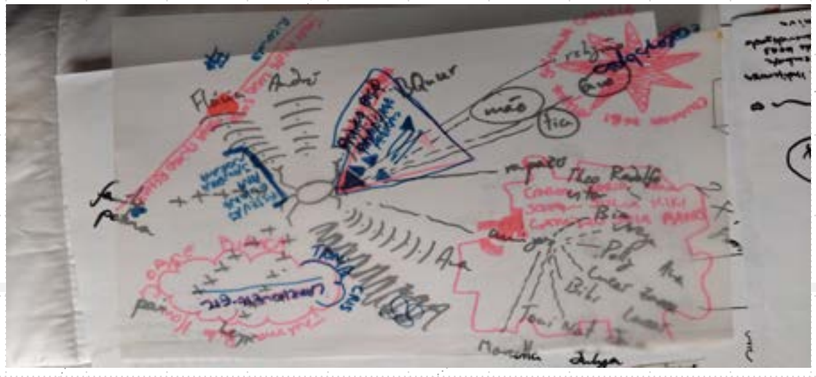


Figura 7. Diagramas de redes de cuidado e outras complexidades realizados por participantes, no contexto da oficina Redes de cuidado, redes de criação, Espaço Despina, 2018, Rio de Janeiro. Foto: Arquivo da autora.

Protocolo para esta sala

Toda vez que eu disser cuidado

Vocês dizem _____ (o que quiserem)

Toda vez que eu disser cuidado

Vocês dizem _____ (o que quiserem)

Toda vez que eu disser cuidado

Vocês dizem _____ (o que quiserem)

Park e os protocolos

Em 2015, quando estive com a Ueinzz (Grupo) no festival Arika na Escócia, no mesmo evento – intitulado Não podemos viver sem nossas vidas, foram convidadas as artistas americanas Constantina Zavitsanos e Park McArthur. A fala delas se alternava, numa espécie de diálogo construído a duas. Na verdade, há muitas, muites. O diálogo apresentava partes da rotina dos cuidados de Park McArthur, uma pessoa cadeirante que precisa de auxílio para realizar diversas tarefas cotidianas que para uma pessoa que não é PCD podem ser tomadas como ações invisíveis, ou talvez até imperceptíveis, como simples ato de tirar uma blusa quando se está com calor.

No meio da fala em inglês, eu ia capturando um vocabulário de palavras que o tempo todo se dirigiam a um entre-corpos, e estabeleciam uma segunda pessoa do plural. “Nós vamos tirar a blusa”.

ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**



Figura 8. Constantina Zavitsanos e Park McArthur, artistas, escritoras, performers.
Fonte: Projeto Arika, Escócia.

A ética do cuidado que elas partilhavam era também a ética do cuidado de comunidades queer e de pessoas não binárias. Nas quais o cuidado está presente como ação mútua, formando redes. Famílias inventadas, libertas das hierarquias colocadas nas relações tradicionais da filiação genética. A fala de Park McArthur e Constantina Zavitsanos apresentava protocolos desenhados há anos por um coletivo de dez pessoas que dividem o cuidado de Park. Há o protocolo para levantar-se, o protocolo para trocar de camiseta, entre outros protocolos com títulos poéticos e não objetivos. Traduzo aqui um deles:

Protocolo por atravessar um campo aberto
Observe que o abdômen da sua parceira(o) está com o mesmo formato há algum tempo e pergunte se ela prefere tê-lo mais fechado ou mais aberto.
Aguarde a resposta dela.
Curve-se e pegue a perna dela a partir do meio da panturrilha.
Coloque o tornozelo dela sobre a coxa oposta.
Ajuste conforme as instruções. (Zavitsanos e McArthur, 2013).

***

Protocolo de Antes no. 7
Compartilhe seus sentimentos
Peça para alguém compartilhar seus sentimentos com você. (Zavitsanos e McArthur, 2013).

(...)

Protocolo para esta sala

Solte o celular (ou o que você tem nas mãos).

Espreguice, estique o corpo. Alongue a lateral do corpo, fixando o quadril sobre a cadeira. Deixe a lateral do tronco crescer.

Deite a cabeça sobre o ombro da pessoa que está ao seu lado, permaneça desta forma o tempo que estiver confortável para ambos.

(...)

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

Actors of their own lives, Actresses of our own lives

> Dos seus próprios corpos amputados, manipulados e violados,
> as mulheres sabem como extrair a voz
> que exige um corpo social diferente.
> (Basaglia, 1987, p. 20)

Comecei a pensar sobre teatro (e sobre eu mesma como uma protagonista) em outra língua. Comecei a fazer teatro de improvisação, Teatro do Oprimido, quando morei em Londres, durante o doutorado. Augusto Boal (1988) disse coisas tão bonitas, reforçadas e depois relocalizadas na experiência de Bárbara Santos (2018) – que inventou o Laboratório das Madalenas, ou o Teatro das Oprimidas.



Figura 9. Grupo de alunes do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria /UFSM e a professora Cristina Ribas no VIII SIGAM, UFPEL, Pelotas-RS.
Foto: Hamilton Bittencourt, 2025.

Como não sou especialista, arrisco aproximar o laboratório do teatro ao conceito de performance --- afinal ambos me parecem aptos como espaços que reúnem (e convidam) tantas expressividades. E aí converso com Renato Cohen (2013) e Ana Goldenstein Carvalhães (2012).

O "espaço estético" (Boal, 1988), este lugar onde se desenrola uma atividade performática, é capaz de fazer mesclar texto e matéria. Texto como matéria que rompe aquele silêncio que nos separa – ou será que nos une. O texto, no espaço estético, é como as batatas que cozinham no palco. E borbulham. Ou como os queijos de Cecília Cavalieri feitos com leite materno de cabra, de vaca, de porco e de (uma) humana.

Boal propôs: "pessoas e objetos podem se misturar ou se dissolver, se fundir ou se multiplicar. O espaço estético é pleno da mesma plasticidade do sonho (...) no teatro podemos ter sonhos concretos" (Boal, 1988).

Eu organizo: é preciso temer o marasmo, temer a falta de magia – criar atmosferas (telúricas).

Buscar aquilo que (se) transforma. Conversar à distância, rádios, *raios*, acontecimentos.

É preciso tirar o próprio leite, comer o próprio queijo, como quem come o próprio gozo. Como quem engole sua própria performance. Atriz de sua própria vida.

Renato Cohen escreveu que em 1980 a performance "enquanto expressão de pesquisa de linguagem (já) apresenta sinais de esgotamento" (2013, p. 158). Atentei para esta percepção partilhada. Cohen historiciza algo extremamente fresco, no circuito da arte. Diferente de Boal, que refere o teatro como uma tecnologia de relação há mais de

[17] O título da peça teatral mais recente da Companhia Teatral Ueinzz.

2.000 anos, Cohen está nos contando sobre uma prática artística que ele reconhece como nova – porém que guarda aspectos de ritual (cultural, espiritual). Atento para o que ele diz sobre o esgotamento:

> A performance sofre um esgotamento filosófico, na medida em que apesar da sociedade entronizar o individualismo, setores mais sensíveis desse meio, onde artistas buscam suas fontes, já não aceitam uma arte que exacerba o ego do artista – mesmo que sua mensagem seja anti-sistema – preferindo apostar numa linguagem mais humanista. (Cohen, 2013, p. 159).

O que é que ele detecta? Que é preciso mudar as práticas pois que não cabe mais na arte algo centrado na poética (individualizada, fechada...) do artista? (E ainda, de que corpos estamos falando? Cohen historiciza basicamente agentes masculinos na performance). Ele diz que quando se identifica uma morte (de uma linguagem), "há o nascimento eminente de uma nova expressão". Compara com a ciência, "que caminha de forma progressiva e transformativa (a destruição de um modelo forçosamente impulsiona a criação de um substitutivo superior)" (idem). Então agradeço Renato Cohen por compreender, lá atrás, que algum dia o cuidado seria, talvez, uma forma possível de performance.

De volta a Boal: o método é também o da desviação, um multiplicador que produz efeitos incontroláveis.

Eu replico: a vida vai pelas conexões, extensões de olhar, e de gestos, trama de acontecimentos.

(...)

Organizar-desorganizar

organizar a vida

organizar a precariedade

organizar a trama das nossas defesas

organizar os cuidados

fazer redes fazer linhas

pertencimentos co-produções cooperativas

organizar...

cuidar conversar cozinhar desenhar para além de conversar para além de tramar as linhas do pensamento das cartilhas políticas

para além de palestras para além de colóquios para além de blá blá blás necessários

organizar as vidas

organizar as precariedades

organizar os cuidados

... desejos políticos

desorganizar a vida

desorganizar a precariedade

desorganizar a trama das nossas defesas

desorganizar os cuidados

desfazer as redes desfazer linhas de contato e relação

desorganizar...

[18] Protocolo escrito entre os anos de 2014 e 2019, lido coletivamente em cima de um trepa-trepa numa praça no Morro da Conceição, no Rio de Janeiro, num evento onde apresentei ideias sobre trabalho reprodutivo, cuidados e arte, em 2019.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** e aprovado em **07 out. 2025**

Histórias de reprodução

Aborto legal, justiça reprodutiva. Quem disse que temos a obrigação de parir? Nenhuma mulher deve ser presa, maltratada ou humilhada por ter feito aborto. Criança não é mãe. Muitas vezes falhamos no cuidado. Num impedimento que marca a linha da legalidade, muitas vezes, a mesma rede que luta pela legalização do aborto não pode ser a mesma que defende as condições legais já existentes.

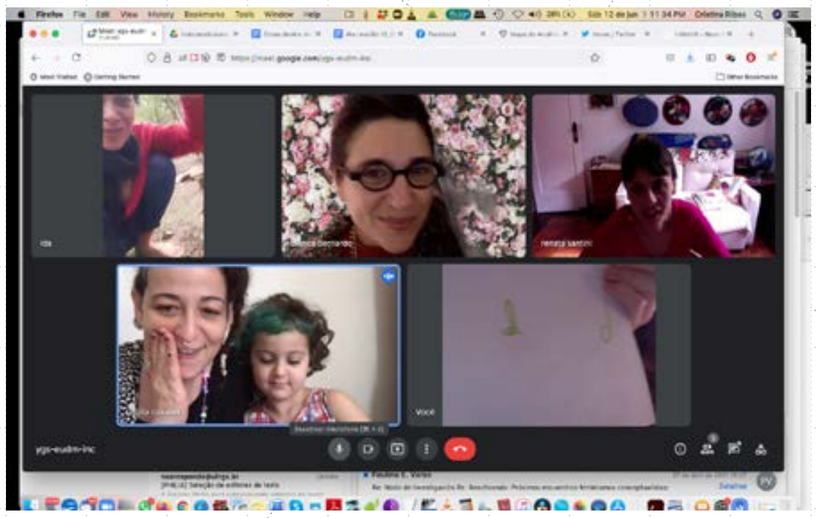


Figura 10. Impressão da tela de reunião on-line do grupo Indomesticáveis, no contexto da pandemia de covid-19, 2020. Foto: Arquivo da autora, 2020.

Tenho vontade de começar um novo trabalho, ele se chamaria Histórias de reprodução, nele vamos contar histórias de nossas famílias, biológicas ou eleitas, sobre os eventos de reprodução que nos atravessam. Irmãos que nossas mães perderam, filhos que não pudemos ter. Filhos não nascidos. Filhos cuidados por mães não-biológicas. Abandonos que podemos ter sofrido. Há tanto desconhecido e invisibilizado sobre histórias de reprodução. Mas guardamos isso para outra hora. Há um pouco mais para contar sobre as performatividades do cuidado.

Este é um projeto, um texto por vir, um ensejo de um caminho por seguir, de forma que se possa aliar-pensar-tocar criticamente a maternidade e os direitos sexuais e reprodutivos, tramado-os também aos cuidados e aos parentescos e maternidades genéticas, mas também aos parentescos e maternidades adotivos e afetivos.

Rótula / encruzilhada

Em 2023 em uma oficina de improvisação teatral focada em pesquisa feminista e cuidados, ao final dos encontros, fizemos uma deriva de cerca de uma hora no bairro onde acontecia a oficina – na Cidade Baixa, em Porto Alegre. Nosso grupo de mais ou menos 10 mulheres caminhava em silêncio. Uma série de encontros fortuitos ocorreram. O mais significativo deles aconteceu quando estávamos dispostas em um círculo em uma rotatória. Uma mulher passante ia atravessar a rua e, de repente, nos interrogou – quase que em tom teatral – para que era aquele círculo. E, sem que respondêssemos diretamente, ela disse “Ah! É pra falar?”, acenamos com a cabeça que sim. E ela disse “Ah! Então eu vou falar!” Afogada em suas emoções, interviu em nosso silêncio expondo a sobrecarga que vinha vivendo. Se somou, ao nosso círculo, cada uma na beira da rotatória, de costas para as ruas. Ela nos conta que cuida de seu pai idoso e, naquele momento, saía de uma audiência no tribunal ali perto. Ela precisava falar. Falar outra coisa “que não o que tinha falado lá dentro”. Nossa performance às avessas, num estado corporal que ainda estávamos descobrindo, ganhou corpo e intensidade. Não tínhamos protocolo nem roteiro para aquela nova integrante – efêmera como nós. Conversamos aos poucos, acolhendo um pouco de seu sufoco. Quando falou por quase 10 minutos, nos perguntou se podíamos fazer uma foto juntas, ao que todas respondemos em uníssono: sim!

[19] No ensaio visual *Redes de cuidado e redes de criação*, apresento registros deste encontro, que aconteceu no final de uma oficina realizada como ação de extensão Improvisação coletiva como método de pesquisa, vinculada ao Instituto de Artes da UFRGS, e realizada em 2023 no espaço feminista auto-gestionado Fora da Asa, em Porto Alegre, RS. A oficina propunha analisar três crises contemporâneas: a crise dos cuidados, a crise da individualidade e a crise da esfera pública. O texto aqui apresentado excedia a quantidade de caracteres daquele ensaio visual, e por isso publico aqui. (Ribas, 2024a).

ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**



Figura 11. Registro fotográfico da caminhada e encontro ao final da oficina e ação de extensão Improvisação coletiva como método de pesquisa, vinculada ao Instituto de Artes da UFRGS, e ao espaço feminista Fora da Asa. Cidade Baixa, Porto Alegre, RS, 2023. Foto: Arquivo da autora

(...)

Reprodução

Diga “reprodução”, ou performe o cuidado.

Se a ideia de revolução modulou tantos desejos e, de certa forma, refutou nas suas pragmáticas prontas a diretiva sobre o que se pode propor socialmente como ato (político) transformativo, o que acontece se colocamos o cuidado no centro? Visto que se nos apropriamos da reprodução como fato feminista, interseccional, podemos propor ao invés de pensar revolução. Será o acolhimento da reprodução uma espécie de pragmática que é capaz de (re)organizar nossos modos de vida? Se passarmos a usar o termo reprodução ao invés do termo revolução, quem estará conosco? Do que será composto esse “nós”? Que mudanças podemos ensejar aí?

Em algumas falas por aí e em outros textos escrevi sobre a reprodução social como a reprodução do movimento (feminista) (Ribas, 2024b). Silvia Federici nos fala muito sobre isso, especialmente em dois textos, um nos quais ela analisa mais diretamente o tema *Trabalho precário: um ponto de vista feminista (Precarious Labor: A Feminist Viewpoint*)(Federici, 2018) e *Beyond the periphery of the skin*. No primeiro texto, ela fala que um movimento precisa pensar sobre as condições de reprodução de si “como movimento” e, no segundo, Federici (2020, p. 125) fala sobre o prazer na militância (como forma de combater as dores que cada uma de nós carrega e reduzir reatividade e a contínua competitividade que se instala entre as mulheres na era neoliberal).

Em outro livro ela vai analisar a constituição histórica da negação do trabalho reprodutivo ou o trabalho dos cuidados (e a reprodução em si) nas relações de produção (na era capitalista). Boa parte da contribuição de Federici aos feminismos progressistas e interseccionais consiste em realizar esta intervenção (em sentido amplo e profundo)

[20] Traduzido para o português Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. São Paulo: Editora Elefante, 2023.

no campo de pensamento político do presente. É também a partir deste debate – a insuficiência de uma discussão sobre o lugar e a agência de mulheres – que Federici endereça uma crítica às formas de relação social em uma sociedade que reafirma de várias formas o preconceito às mulheres e o controle sobre que funções sociais elas devem ocupar.

> Marx não reconhece eenhum ponto do livro “O Capital” que a reprodução da força de trabalho implica trabalho doméstico não retribuído às mulheres (preparar a comida, lavar as roupas, criar os filhos, fazer amor). Ao contrário, insiste em representar o trabalhador assalariado como um ente que se autoreproduz. Inclusive quando considera as necessidades que o trabalhador deve satisfazer, o concebe como um comprador de mercadorias autosuficiente, e inclui entre suas necessidades vitais a comida, o alojamento e a roupa, mas curiosamente omite o sexo, seja ele já obtido dentro da relação familiar ou comprado, o que sugere que a vida do homem proletario é impecável e que o trabalho industrial corrompe a moral das mulheres. (Federici, 2018, p. 53)

Naquele contexto, e na literatura de Marx, a reprodução é tomada como algo “natural”. Marx relega ao trabalhador (masculino) a capacidade de “conservação e reprodução” dos trabalhadores (Federici, 2018, p. 54). Portanto, tanto na construção histórica do movimento feminista, como numa retomada contemporânea das origens de certas concepções que seguem perpetuando na sociedade neoliberal, é necessária uma reelaboração constante e uma crítica constante das concepções de produção que invisibilizam (e rejeitam a glorificação, a santificação, a recompensa) dos trabalhos realizados pelas mulheres, por pessoas feminizadas e precarizadas. Estamos num terro que pensa, como mencionado anteriormente, a reprodução de um movimento - assim como outros temas e lutas do movimento feminista e da pesquisa situada - , numa perspectiva crítica da “reprodução social”. Aqui a reprodução social é pensada, portanto, em conjunto com a sociologia, as teorias multiespécie, economia feminista e filosofia contemporânea (Ribas, 2024b).

[21] Para a referência completa ao texto de Marx, ver no original de Silvia Federici.

Mas o tempo já esgotou, é preciso escutar mais, performar mais, performar aqui.

Performatividade

O que se espera que uma professora faça? O que se espera que uma palestrante faça? O que fazem as batatas cozinhando no canto do palco? Vejam estes corpos-no-teatro que pesquisam!, e que conhecem suas opressões, e que repetem seus gestos fortes, suas mãos com carinho...



Figura 12. A filha da autora do artigo com cerca de quatro anos, deitada debaixo de um banco para visitantes olharem as obras na National Gallery, Londres, 2014.
Foto: Cristina T. Ribas.

Nas experiências práticas de jogos teatrais e palestras performativas confirmei o que o Teatro do Oprimido e todas as Madalenas (Santos, 2018, p.124) ensejam sobre a criação de imagens e improvisações como formas de desencadear um processo de invenção para a própria vida. Em um momento não mais se separam o que se percebe via cena (o que se pode realizar ali), e aquilo que se realiza no cotidiano da vida. A cena permite colocar o corpo inteiro, na sua

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

[22] Em outros textos escrevi que “a perda do equilíbrio” e a “dinamização” desencadeada através da improvisação são ferramentas para desbloquear e para trabalhar no que se pode chamar de uma“constituição processual da subjetivação” (Guattari, 1992).

percepção coletiva, espacial, encarnada e mais, em estado de invenção para além das imagens normóticas que nos ocupam no dia a dia. A aposta é também a da improvisação, no sentido de criar instabilidades que mexem com nossas emoções. E, saindo também dos espaços privados, tomando o espaço público. Barbara Santos relata que foi em 8 de Março de 2013, “Dia Internacional de Luta pelos Direitos das Mulheres (que) pela primeira vez tivemos uma temática concreta como ponto de partida: a opressão enfrentada pelas mulheres.” (Santos, 2018, p. 124).

Insisto em apresentar na universidade um conjunto de imagens que são estranhas a este espaço como gesto de reverter os espaços. Reverter o dentro e o fora, para demandar o acontecimento, como gesto que se repete (tal como os cuidados), dos conteúdos que apresentam e debatem a performatividade dos corpos que cuidam e, por consequência, as epistemologias feministas que instituem tais conhecimentos.

Experimentar neste contexto também acontece com base nas montagens ou composições da esquizoanálise, em seu potencial de adquirir agência, transformar. Criar também destruindo, revendo as formas. Franca Basaglia, uma psiquiatra e autora italiana que analisa o contexto da abertura institucional na Itália dos anos 70, teve uma atuação importante sobre a saúde mental das mulheres. Ela analisa as práticas de controle – e porque não de homogeneização – das performatividades atribuídas às mulheres:

> (...) a diversidade natural do corpo da mulher foi traduzida — culturalmente — em desigualdade histórica; identificando-a com esse corpo diferente, para privá-la mais facilmente das necessidades subjetivas que teriam imposto um mínimo de reciprocidade. (Basaglia, 1987, p. 17, tradução minha).

Numa elaboração complexa ela diz que há “uma diferença que foi destruída pela desigualdade”, e que “a dificuldade reside então em individualizar a diversidade natural e em recuperar o valor desta diferença” (Basaglia, 1987, p. 19). Como não pensar, junto de Basaglia, que a espacialidade da improvisação não seria também aquele momento no qual colocamos em evidência as normatividades que se impõe sobre as sujeitas de cuidado, e então os convocamos a performar diferente? Cabe também a afirmação de Maria Puig de Bellacasa, antropóloga, pesquisadora de políticas do cuidado, para quem, “uma política do cuidado envolve muito mais que uma postura moral; envolve agências afetivas, éticas e práticas com consequências concretas e materiais.” (Puig de Bellacasa, 2023, p. 111).

No espaço instituído da performatividade do trabalho e do estudo (a universidade), parece ser possível insistir num espaço estético, para que se possa performar também cuidado. Também como forma de insistir nas questões que o cuidado coloca às pragmáticas acadêmicas e suas epistemologias. Apresentar cenas, pensamentos, relatos de cuidado e verter aqui sua potência performativa poderá, talvez, inferir sobre as violências que atravessam estes espaços institucionais. A performatividade faz demorar um gesto, vários gestos, várias posturas corporais e olhares, de forma que eles possam reverberar e permanecer neste espaço, como extensão e contiguidade aos tantos outros espaços (não partilhados, “invisíveis”) onde está o cuidado. Performar o cuidado e repetir tantas vezes “reprodução” de forma que se possa transformar os contextos, emergindo aí coletividades de (cuidado) de fato, e seus saberes, convocando, talvez aqueles interessados em promover revoluções.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Cris T. Ribas.
Artigo recebido em **29 ago. 2025** *e aprovado em* **07 out. 2025**

REFERÊNCIAS

BARBAGALLO, Camille. **Exatamente por ser impossível a Greve Internacional de Mulheres se faz tão necessária.** (2015) Tradução: Secretaria Executiva do Departamento de Infraestrutura (Cristina T. Ribas e Julia Ruiz di Giovanni). Disponível em: https://desarquivo.org/node/31625 Acesso em: 02 fev. 2025.

BASAGLIA, Franca. **Mujer, locura y sociedad.** Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.

BOAL, Augusto, **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

CASTRO-SILVA, C.; Correa, M.; Camilo, C. Cuidado e questões de gênero: invisibilidade, paternalismo, autossacrifício e a crise de cuidados. Entrevista com Ilze Zirbel. **Revista Psicol. Polít.** vol. 22 no.55 São Paulo, dez. 2022. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2022000300017 Acesso em: 22 fev. 2025.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013 (3a ed.).

CARVALHÃES, Ana Goldenstein. **Persona performática:** alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva/Fapesp, 2012.

FEDERICI, Silvia. **Precarious labor:** A feminist viewpoint. Variant 37, 2010. Disponível em: http://www.variant.org.uk/37_38texts/9PrecLab.html Acesso em: 20 nov. 2022.

FEDERICI, Silvia. **El patriarcado del salario.** Críticas feministas al marxismo. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

FEDERICI, Silvia. **Beyond the periphery of the skin:** rethinking, remaking and reclaiming the body in contemporary capitalism. Toronto/Nova Iorque: PM Press e Autonomedia, 2020.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Sandra Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HARAWAY, Donna. **Ciencia, cyborgs e mujeres:** la reivención de la naturaleza. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1995.

MORINI, Cristina. **Por amor o a la fuerza:** feminización del trabajo y biopolítica del cuerpo. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.

PUIG DE LA BELLACASA, Maria; BÖSCHEMEIER, A. G. E; GRECO, L; FIETZ, H. O pensamento disruptivo do cuidado. **Anuário Antropológico** v.48 n.1, 2023. Disponível em: https://journals.openedition.org/aa/10539?lang=en Acesso em: 24 fev. 2025.

RIBAS, Cristina T; LITO, Bárbara. Infraestrutura - Maternidade / paternidade / economia do cuidado / trabalho. In. RIBAS, Cristina T. (org). **Vocabulário político para processos estéticos.** Rio de Janeiro/Recife: Editora Aplicação e dos autores, 2014.

RIBAS, T. & ICÓ, Lucas. Grupo: dispositivo: situação. In. FLORES, Livia; SOMMER, Michelle (Orgs.). **Cadernos Desilha 2**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/43431602/grupo_dispositivo_ situa%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 12 jan. 2025.

RIBAS, Cristina T. Redes de cuidado, redes de criação. **Revista Mundaú,** (Dossiê Maternidades, práticas de cuidado e Tecnologias de governo, organizado por Débora Allebrandt (UFAL) e Alessandra Rinaldi (UFRRJ), [S. l.], v. 1, n. 15, p. 242–251, 2024a. DOI: 10.28998/rm.2024.n.15.17248. Disponível em: https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/issue/view/769. Acesso em: 21 jan. 2025.

RIBAS, Cristina T. A reprodução social e a "reprodução do movimento" pela descriminalização do aborto. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 13 – Contra o Fim do Mundo, 13., 2024b, Florianópolis. Anais Eletrônicos... Florianópolis, 2024. Disponível em: http://www.fg2024.eventos.dype.com.br, Acesso em: 13 dez. 2024.

SANTOS, Bárbara. **Percursos Estéticos:** abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido. São Paulo: padê editorial, 2018.

SOMMER, Michelle Farias. Mãelhação: mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc e o sistema das artes. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. **Arte & Ensaios,** Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 294-319, jul.-dez. 2022. ISSN- 2448-3338. DOI: https://doi.org/10.37235/ae.n44.16. Disponível em: http:// revistas.ufrj.br/index.php/ae Acesso em: 24 fev. 2025.

ZAVITSANOS, Constantina e McARTHUR, Park. **Other forms of conviviality. Women and performance,** 30, out., 2013. Disponível em: https://www.womenandperformance.org/ampersand/ampersand-articles/other-forms-of-conviviality.html. Acesso em: 05 fev. 2025.

Sonia Herrera Sánchez
Profesora en los Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación de la Universitat Oberta de Catalunya / UOC, Barcelona, Catalunya, Espanhã, y en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra /UPF, Espanã. Doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad en la línea de estudios audiovisuales desde la perspectiva de género por la Universidad Autónoma de Barcelona / UAB, Barcelona, Espanã. Integrante del grupo de investigación GAME de la UOC, JOVIS de la UPF y de GLOBALCODES de la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna de la Universidad Ramon Llull, así como de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV), de Dones Visuals, de la Asociación de mujeres cineastas y medios audiovisuales (CIMA) y de la de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.
https://orcid.org/0000-0002-7941-7727;
sherrerasanc@uoc.edu.

Feminismo, cultura popular y medios: performatividad, interseccionalidad, recepción activa y alfabetización mediática

Feminismo, cultura popular e mídia: performatividade, interseccionalidade, recepção ativa e alfabetização midiática

Resumen: En las últimas décadas, la cultura popular y los medios de comunicación se han convertido en un terreno clave de disputa para los feminismos. Este artículo articula cuatro ejes conceptuales fundamentales -performatividad, interseccionalidad, estudios culturales de recepción activa y alfabetización mediática feminista- como marcos de análisis de la cultura popular mediática. A través de un enfoque interdisciplinar y situado, se examina cómo estos pilares teóricos permiten desentrañar discursos hegemónicos, visibilizar narrativas subalternas y repolitizar el feminismo frente a lógicas neoliberales. Para ello, se propone un recorrido argumentativo que conecta teoría y ejemplos contemporáneos, con el objetivo de fortalecer una lectura crítica feminista de las imágenes y fomentar la agencia de las audiencias.

Palabras clave: Feminismo; Performatividad; Interseccionalidad; Estudios de recepción; Alfabetización mediática.

Resumo: *Nas últimas décadas, a cultura popular e os meios de comunicação tornaram-se um terreno-chave de disputa para os feminismos. Este artigo articula quatro eixos conceituais fundamentais — performatividade, interseccionalidade, estudos culturais de recepção ativa e alfabetização midiática feminista — como marcos de análise da cultura popular mediática. Por meio de uma abordagem interdisciplinar e situada, examina-se como esses pilares teóricos permitem desvelar discursos hegemônicos, visibilizar narrativas subalternas e repolitizar o feminismo frente às lógicas neoliberais. Para isso, propõe-se um percurso argumentativo que conecta teoria e exemplos contemporâneos, com o objetivo de fortalecer uma leitura crítica feminista das imagens e fomentar a agência das audiências.*

Palavras-chave: *Feminismo; Performatividade; Interseccionalidade; Recepção; Letramento midiático.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

En las últimas décadas, la cultura popular y los medios de comunicación se han convertido en un terreno central de la batalla cultural global y, especialmente, de disputa para los feminismos. Abordar este hecho, no implica solamente analizar representaciones o narrativas aisladas, sino de comprender cómo la circulación de imágenes, discursos y afectos produce subjetividades, regula comportamientos e instituye normas sobre el género y la diferencia (Gill, 2007). Desde el cine hasta las redes sociales, pasando por la televisión, la música o la publicidad, el ecosistema mediático contemporáneo configura imaginarios colectivos que influyen en la manera en que las sociedades entienden lo que significa “ser mujer”, “ser hombre” o habitar identidades que desafían la lógica binaria.

En este marco, los feminismos no solo han señalado los sesgos y limitaciones de las representaciones dominantes, sino que también han generado herramientas críticas para desmantelar estereotipos, visibilizar cuerpos e historias marginadas, y articular nuevas formas de lectura y creación cultural. La performatividad del género, la interseccionalidad, los estudios culturales de recepción y la alfabetización mediática feminista constituyen cuatro pilares fundamentales de este giro teórico y político.

Este artículo propone articular estas cuatro perspectivas como claves interpretativas para pensar las intersecciones entre feminismo, medios de comunicación y cultura popular. A partir de un enfoque interdisciplinar y situado, buscamos mostrar cómo dichos marcos permiten no solo desentrañar los discursos hegemónicos, sino también abrir grietas para la emergencia de narrativas subalternas, resistencias colectivas y la repolitización del feminismo frente a su cooptación neoliberal. No se pretende realizar aquí un análisis exhaustivo de casos empíricos, sino ofrecer un sólido marco conceptual desde el cual situar diversos

Artigo recebido em **04 set. 2025** *e aprovado em* **17 out. .2025**

fenómenos contemporáneos en diálogo con estas bases teóricas. De este modo, el presente texto se configura como una modesta contribución académica orientada a repensar las herramientas críticas del feminismo en un contexto de crisis multisistémica, polarización política y avances de discursos reaccionarios.

Performatividad:
del acto reiterado a la construcción mediática de subjetividades

El concepto de performatividad constituye uno de los aportes más influyentes del feminismo contemporáneo para pensar las relaciones entre discurso, poder y subjetividad. Judith Butler (2007) lo formuló en *El género en disputa* como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. En esta perspectiva, el género no es una identidad preexistente ni un atributo esencial, sino un efecto performativo de actos y discursos que, al repetirse dentro de marcos normativos, generan la apariencia de estabilidad y naturalidad.

La performatividad desestabiliza así la idea de un sujeto coherente y unificado, mostrando que las identidades de género se construyen a través de la repetición ritualizada de gestos, prácticas y signos, en permanente tensión con la normatividad que las regula (Butler, 1993). Esta noción ha tenido un fuerte impacto en los estudios culturales y en la investigación en medios, ya que permite pensar los productos audiovisuales no como meros reflejos de identidades "naturales", sino como dispositivos performativos que configuran modos de ser y de habitar el mundo.

Antes incluso de Butler, Teresa de Lauretis (1987), con su propuesta sobre las "tecnologías del género", había anticipado una visión similar: el género no es algo que "tenemos" o "somos", sino una construcción cultural sostenida por prácticas discursivas y representaciones mediáticas y culturales. En este sentido, el cine, la televisión o la publicidad, por ejemplo, actúan como tecnologías que producen y naturalizan el género, así como otras categorías vinculadas a la identidad (racialización, clase, edad, sexualidad...) a la vez que abren grietas para su rearticulación y resignificación.

Pensar la performatividad en los medios y los productos culturales, en general, implica, pues, reconocer que cada narrativa, cada personaje y cada imagen activa procesos de subjetivación. Por ejemplo, la representación reiterada de mujeres en roles tradicionalmente subordinados no solo reproduce estereotipos, sino que actúa como una performance de género que moldea expectativas sociales. Al mismo tiempo, la aparición en la pantalla de personajes disidentes, cuerpos no normativos o relatos abiertamente feministas puede interrumpir esa reiteración normativa y generar "ventanas" de posibilidad de ser y también de representar.

Este enfoque sobre la performatividad de lo mediático/cultural ilumina también las tensiones entre la agencia y la normatividad. Como advierte Butler (1993), no existe una performatividad totalmente "libre" o exterior a los marcos de poder, es decir, toda performance se ejecuta en relación con normas preexistentes. Sin embargo, en esa misma repetición reside la posibilidad de la subversión: la parodia, la exageración o el desplazamiento pueden desnaturalizar las identidades dominantes y abrir fisuras en la hegemonía. En este sentido, los medios no son únicamente reproductores pasivos de discursos, sino escenarios donde también se ensayan resistencias simbólicas.

Así, la performatividad se constituye en un punto de partida fundamental para una lectura feminista de la cultura popular. Al visibilizar cómo los discursos mediáticos producen subjetividades

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dez. de 2025
Sonia Herrera Sánchez.
Artigo recebido em **04 set. 2025** *e aprovado em* **17 out. .2025**

y significados, esto nos permite cuestionar no solo los contenidos representados, sino también los efectos materiales y sociales que generan, erigiéndose así la performatividad como una herramienta teórica y crítica imprescindible para desentrañar cómo lo audiovisual y los discursivo, en general, configuran lo pensable, lo decible y lo vivible en torno al género.

Un ejemplo reciente que ilustra el carácter performativo de los medios es el episodio Nosedive de la serie *Black Mirror* (NOSDIVE, 2016). En él, se representa una sociedad hipervigilada y obsesionada con la autoimagen digital, donde cada interacción está mediada por puntuaciones sociales. Esta lógica de visibilidad, valoración constante y censura emocional revela cómo los medios no solo representan subjetividades, sino que las producen activamente a través de regímenes de afecto, reconocimiento y exclusión. Lejos de ser un espejo pasivo, el dispositivo mediático se configura aquí como una máquina performativa que instituye normas de conducta, estatus y deseo.

Interseccionalidad y periferia: pensar el cruce de opresiones

Otro aporte decisivo de los feminismos contemporáneos es la noción de interseccionalidad, desarrollada por Kimberlé Crenshaw (1991) al analizar cómo las mujeres afroamericanas quedaban invisibilizadas tanto en el discurso feminista hegemónico (centrado en mujeres blancas de clase media) como en el movimiento antirracista (centrado en varones negros). Crenshaw mostró que las estructuras de poder no actúan de forma aislada, sino entrelazadas, como ya apuntábamos anteriormente: género, raza, clase, sexualidad, edad o diversidad funcional, entre otras muchas variables, se cruzan produciendo formas específicas de opresión y marginalización.

Por ello, la interseccionalidad es más que un marco analítico, ya que funge también como una herramienta política y epistemológica que obliga a repensar los universales del feminismo hegemónico. Como advertía bell hooks (2015), un feminismo que ignore la experiencia de las mujeres negras, pobres o del Sur global corre el riesgo -y así sucede, desgraciadamente, de forma habitual- de reproducir jerarquías coloniales y patriarcales dentro de su propio discurso. En esta línea, Hooks (1992) insistía en que las representaciones mediáticas no solo sexualizan y estereotipan a las mujeres negras, sino que producen un régimen visual que organiza de forma interseccional las relaciones raciales y de género en la sociedad.

Un ejemplo potente de esta complejidad interseccional es la película *La llorona* (2019), que reinterpreta la leyenda popular desde la memoria del genocidio indígena y las violencias patriarcales. La narrativa sitúa a una mujer maya como figura espectral que retorna para confrontar al general dictador responsable de las masacres. En esta relectura, la figura femenina no solo encarna el duelo colectivo, sino que denuncia la impunidad de los crímenes de Estado. La película articula así género, etnia y violencia política, mostrando cómo el dispositivo cinematográfico puede visibilizar historias silenciadas e interpelar estructuras de poder desde lo simbólico y emocional.

Aplicada al campo mediático y cultural, la interseccionalidad permite identificar cómo los discursos configuran no a “la mujer” en abstracto, sino a múltiples sujetos marcados por el cruce de categorías sociales. Por ejemplo, las mujeres migrantes suelen aparecer bajo estereotipos de sumisión, criminalidad o amenaza; las mujeres indígenas son exotizadas o borradas de las narrativas nacionales; las mujeres mayores quedan relegadas a roles

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dez. de 2025
Sonia Herrera Sánchez.
Artigo recebido em **04 set. 2025** *e aprovado em* **17 out. .2025**

secundarios, tutelables o ridiculizados; las mujeres trans a menudo son representadas desde la patologización o la caricatura (Collins, 2000; hooks, 1992); etc. Cada imagen hegemónica de "lo femenino" conlleva la exclusión de aquellas construidas permanentemente como *las otras* dentro de los relatos masivos, donde esas ausencias sistemáticas no son inocentes.

Un ejemplo significativo de representación interseccional desde una mirada situada es la serie española *Veneno* (2020), basada en la vida de Cristina Ortiz Rodríguez, mujer trans y figura mediática en la España de los años 90. La serie no solo visibiliza la transfobia estructural y la violencia simbólica de los medios de masas, sino que construye una narrativa desde la voz de mujeres trans, con participación de guionistas y actrices trans. Esta reapropiación de la autoría permite contrarrestar décadas de caricaturización mediática, articulando género, clase y periferia con una potencia política y estética singular.

La crítica interseccional también revela que la marginalización no es simplemente ausencia o falta de representación, sino una construcción activa. Como señala hooks (2000), el margen o la periferia pueden ser simultáneamente un lugar de opresión y de resistencia, es decir, un espacio donde también se generan discursos contrahegemónicos y se articulan subjetividades que desafían la centralidad normativa. Este "hablar desde los márgenes" constituye, en palabras de Gayatri Spivak (1988), una lucha constante contra la casi imposibilidad de ser escuchada en un sistema que silencia a los sujetos subalternos.

En los estudios culturales feministas, la interseccionalidad ha sido clave, por ejemplo, para cuestionar lecturas excesivamente optimistas sobre la "mayor visibilidad de las mujeres" en los medios, ya que no se trata solo de contar cuántos personajes femeninos aparecen, sino de preguntarse qué mujeres, en qué roles y con qué voz. Por ejemplo, en series globales recientes como *Orange is the new black* (Netflix, 2013-2019), *Vida* (Starz, 2018-2020), *Dear white people* (Netflix, 2017-2021) y o *Pose* (FX, 2018-2021), la presencia de mujeres negras, latinas y trans supuso un avance significativo frente a décadas de invisibilidad, pero al mismo tiempo es necesario interrogar los límites de esa representación: ¿se narran sus historias con la complejidad que merecen, o quedan atrapadas en ciertos clichés narrativos?

El análisis interseccional ilumina también cómo las industrias culturales distribuyen la marginalidad de forma diferencial. Mientras ciertos cuerpos son *hipervisibilizados* como objetos de deseo o exotización (pensemos en el estereotipo de la mujer latina hipersexualizada en Hollywood, por ejemplo), otros cuerpos son directamente borrados de la pantalla (mujeres con discapacidad, mujeres mayores...). Esta lógica responde tanto a intereses comerciales como a regímenes de poder y visibilidad que determinan qué vidas resultan representables y cuáles no (Butler, 2009), a cuáles debemos rendir empatía como espectadoras/es y cuáles no.

La interseccionalidad, además, permite conectar las representaciones mediáticas con las condiciones materiales de su producción y recepción. No es casual que la mayor parte de las narrativas globales sean producidas desde centros hegemónicos de poder -Hollywood, las grandes plataformas de *streaming*- bajo una lógica de mercado que homogeniza, exporta y globaliza determinados imaginarios, borrando la diferencia (Lorde, 2003). Frente a ello, los feminismos del Sur global y las narrativas decoloniales reclaman no solo aparecer

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dez. de 2025
Sonia Herrera Sánchez.
Artigo recebido em **04 set. 2025** *e aprovado em* **17 out. .2025**

en la pantalla, sino también disputar la autoría, los marcos narrativos y las condiciones de circulación de las imágenes.

De este modo, la interseccionalidad se convierte en un prisma indispensable para una lectura feminista de los medios, no solo al mostrar cómo las opresiones se entrecruzan y producen experiencias diferenciadas, sino al cuestionar con ello los falsos universalismos del feminismo blanco occidental y abrir la mirada hacia los múltiples feminismos que dialogan, resisten y se transforman en la cultura popular. La marginalidad, lejos de ser una periferia estática, se revela entonces como un espacio dinámico de conflicto, agencia y creación que ofrece muchas posibilidades para una subversión y transformación integral de nuestros imaginarios.

Estudios culturales y recepción activa

Si la performatividad y la interseccionalidad nos ayudan a comprender cómo se producen y entrelazan las identidades en el terreno discursivo y mediático, los estudios culturales aportan otra clave fundamental: la atención a los procesos de recepción. A partir de los trabajos pioneros de Stuart Hall (2004) o Dorothy Hobson (1982), se insiste en que el significado de los textos culturales no está fijado de antemano, sino que se negocia en el encuentro con las audiencias.

Hall (2004), en su influyente ensayo sobre la codificación y decodificación, sostiene que los mensajes mediáticos se producen dentro de un marco de hegemonía con significados preferentes que intentan orientar la interpretación. Sin embargo, la recepción nunca es pasiva ni unívoca, ya que las audiencias pueden aceptar, negociar o resistir esos significados dominantes. Este planteamiento transformó el análisis de la comunicación, desplazando la mirada desde los contenidos en sí mismos hacia los procesos de circulación de sentido donde los espectadores y espectadoras pueden resignificar y complejizar las lecturas de un determinado producto cultural más allá de los valores más o menos explícitos inscritos en él o de la presupuesta manipulación mediática, mostrando que el consumo cultural está atravesado por contextos sociales, experiencias vitales y resistencias sutiles por parte del público.

Ahora bien, este giro hacia la recepción activa no implica que los medios carezcan de poder o influencia y no podemos olvidar que la hegemonía opera precisamente tratando de fijar significados dominantes y limitar las interpretaciones posibles. Como advierte Hall (2004), las lecturas oposicionales por parte del público no son automáticas ni garantizadas y dependen en gran medida de las condiciones sociales y políticas de quienes las realizan. En este sentido, las categorías de clase, género, raza o edad/generación influyen en cómo se interpreta un texto mediático o cultural, y aquí la interseccionalidad vuelve a ser crucial para entender las distintas decodificaciones.

En el contexto actual de cultura digital, la recepción activa adquiere también nuevas formas donde las audiencias no solo interpretan contenidos, sino que también los producen y circulan: comentarios en línea, memes, *fanfiction*, remezclas audiovisuales, etc. Este fenómeno de la audiencia como *prosumer* (productor-consumidor) cuestiona la frontera tradicional entre producción y recepción, abriendo un campo fértil para el análisis feminista. Por ejemplo, los debates en torno a series como *The Handmaid's Tale* (Hulu/HBO, 2017-2025) o *Euphoria* (HBO, 2019-) no se limitan a lo que se ve en pantalla, sino que se expanden en redes sociales digitales, donde se discuten los significados de esas representaciones y se conectan con experiencias personales y luchas colectivas.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dez. de 2025
Sonia Herrera Sánchez.
Artigo recebido em **04 set. 2025** e aprovado em **17 out. .2025**

Otro caso paradigmático de recepción activa es el fenómeno generado por la película *Barbie* (2023), cuya apropiación feminista en redes sociales desbordó ampliamente el contenido original. Más allá de sus lecturas ambivalentes, la respuesta del público incluyó miles de publicaciones, memes, análisis audiovisuales y reacciones emocionales que resignificaron la figura de la muñeca desde una crítica irónica y colectiva al patriarcado. Esta reapropiación demuestra cómo las audiencias pueden activar discursos feministas incluso desde productos culturales altamente mercantilizados, operando sobre ellos de forma creativa y disidente.

Desde esta perspectiva, los estudios culturales y la teoría de la recepción activa son esenciales para una investigación feminista de los medios, porque nos permiten comprender que el poder mediático no se ejerce de manera unidireccional, sino en una trama de pactos, (re)apropiaciones y resistencias, al mismo tiempo que nos recuerdan que las lecturas críticas no emergen de la nada, sino que requieren cierta alfabetización mediática, marcos interpretativos compartidos y disidentes y espacios de diálogo que favorezcan la reflexión colectiva.

Lectura crítica de la imagen y alfabetización mediática feminista

En un contexto saturado de imágenes, discursos audiovisuales y plataformas digitales, la capacidad de leer críticamente lo que vemos se convierte en una competencia política de primer orden. La lectura crítica de la imagen no se limita a descifrar códigos formales -planos, encuadres, montajes-, sino que implica comprender cómo los medios producen significados a través de marcos culturales, ideológicos y de poder (Hall, 2013) insertos también en la imagen. Desde una perspectiva feminista, esto trata de *desnaturalizar* los discursos dominantes que configuran identidades, jerarquías y exclusiones.

El análisis feminista de la imagen audiovisual parte de la premisa de que el lenguaje nunca es neutro y, por tanto, las representaciones tampoco lo son. Como señala bell hooks (1992), el régimen de la mirada en Occidente ha estado históricamente atravesado por el racismo y el sexismo, produciendo a las mujeres negras como objetos de hipersexualización y como estereotipos unidimensionales. En esta línea, la lectura crítica feminista busca identificar no solo lo que aparece en pantalla, sino también lo que se omite, es decir, los silencios, las ausencias, las voces y experiencias que quedan fuera del relato.

En esta línea, bell hooks (1996, p. 69) advierte que

> en los debates actuales acerca de raza y diferencia, la cultura de masas es la que declara públicamente y perpetúa la idea de que puede ser placentero reconocer y disfrutar las diferencias raciales.
> Convertir la Otredad en mercancía ha tenido mucho éxito porque se ofrece como un nuevo deleite, más intenso y más satisfactorio que los modos comunes de hacer y sentir. En la cultura comercial, la etnicidad se convierte en especia, condimento que puede animar el platillo aburrido que es la cultura blanca dominante.

La alfabetización mediática feminista entiende la imagen como un acto performativo que produce subjetividades y no como un mero reflejo pasivo de la realidad (Butler, 2007; DE Lauretis, 1987). Al analizar cómo se representan la pobreza, la sexualidad, la violencia o el poder, es posible visibilizar los códigos culturales y estéticos que sostienen el orden social, el status quo. Por ejemplo, las narrativas audiovisuales sobre las violencias machistas a menudo oscilan entre la revictimización de las mujeres y la construcción de relatos que las sitúan como sujetos con agencia y capacidad de resistencia, con mucha menor preeminencia de lo segundo.

Tomando como referencia la pedagogía crítica, la lectura feminista de la imagen se vincula también con procesos de

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dez. de 2025
Sonia Herrera Sánchez.
Artigo recebido em **04 set. 2025** *e aprovado em* **17 out. .2025**

educación para la ciudadanía, ya que no se trata únicamente de formar audiencias capaces de detectar estereotipos, sino de promover una práctica reflexiva que permita cuestionar *desde dónde* miramos. Como subraya Paulo Freire (1984, p. 94),

> la lectura del mundo precede a la lectura de la palabra, de ahí que la posterior lectura de ésta no pueda prescindir de la continuidad de la lectura de aquél. Lenguaje y realidad se vinculan dinámicamente. La comprensión del texto a ser alcanzada por su lectura crítica implica la percepción de relaciones entre el texto y el con-texto

Por consiguiente, aprender a leer críticamente la imagen equivale también a aprender a leer las estructuras sociales que la sustentan, relacionar la imagen con su contexto de producción, y viceversa.

En este sentido, diversas investigadoras, profesionales de los medios y la cultura y activistas han insistido en las últimas décadas en la necesidad de desarrollar una alfabetización mediática con perspectiva de género e interseccional teniendo en cuenta que el potencial político de la lectura crítica radica en su capacidad para desactivar la recepción pasiva y convertir el acto de mirar en un ejercicio de resistencia: no basta con reconocer que las imágenes transmiten estereotipos; es necesario interrogar quién las produce, con qué fines, para qué público y en qué contexto. Este cuestionamiento abre la posibilidad de generar narrativas alternativas, ya sea mediante la creación audiovisual feminista, la crítica cultural o la acción colectiva en entornos digitales.

Por otra parte, la alfabetización mediática feminista no debe entenderse como una práctica elitista o reservada al ámbito académico. Muy al contrario, su fuerza reside en articularse con experiencias populares, movimientos sociales y pedagogías comunitarias. Talleres para analizar publicidad sexista en colectivos barriales, cinefórums contra los discursos de odio, campañas de activismo digital que deconstruyen anuncios misóginos, o iniciativas de cine comunitario y participativo, son ejemplos de cómo esta práctica se despliega en múltiples niveles y espacios.

Un caso concreto es el proyecto español La Lupa de Género (2022), una herramienta online que analiza libros infantiles según criterios de igualdad y diversidad. Su objetivo es fomentar la lectura crítica desde la infancia, dotando a familias, educadores y bibliotecas de una guía para seleccionar materiales libres de estereotipos. Este tipo de iniciativas vinculan la alfabetización mediática con la intervención pedagógica, mostrando cómo la crítica feminista puede traducirse en prácticas cotidianas de formación ciudadana.

Otro ejemplo especialmente significativo de esta alfabetización mediática feminista fue la performance *Un violador en tu camino* del colectivo chileno LasTesis (2019), que se expandió globalmente a través de medios digitales. La grabación del acto y su circulación viral en redes permitieron que el mensaje performativo adquiriera fuerza política más allá del espacio físico, articulando denuncia, memoria y afecto colectivo. La repetición del gesto en distintos países no fue simple copia: fue una forma de reinscribir el sentido en cada contexto, haciendo de la mediación técnica una herramienta de acción y resignificación feminista.

Por todo lo expuesto hasta ahora, la lectura crítica de la imagen es tanto un marco teórico como una estrategia pedagógica y política que nos permite detectar los códigos que sostienen la hegemonía cultural, visibilizar ausencias y silencios, y abrir la imaginación hacia relatos *otros*. En este sentido, constituye una herramienta indispensable para pensar el feminismo en la era

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dez. de 2025
Sonia Herrera Sánchez.
Artigo recebido em **04 set. 2025** *e aprovado em* **17 out. .2025**

mediática y digital, y para fomentar ciudadanías más críticas e inclusivas.

Reflexiones finales

A lo largo de este artículo hemos argumentado que una lectura feminista de los medios no puede limitarse al análisis de contenidos, sino que requiere una atención crítica a los regímenes de visibilidad, afecto y poder que estructuran el ecosistema mediático contemporáneo. Lejos de concebir los medios como meros canales de representación, las epistemologías feministas nos permiten interrogarlos como dispositivos performativos que producen subjetividades, jerarquizan cuerpos y distribuyen formas de lo sensible.

Esta aproximación crítica, a su vez, exige metodologías atentas a los contextos socioculturales, a los dispositivos técnicos y a las condiciones materiales de producción y recepción. Del mismo modo, requiere abrirse a objetos y formatos heterogéneos -series, canciones, memes, campañas, plataformas- y a prácticas emergentes como la reapropiación digital, el activismo/artivismo audiovisual o la pedagogía crítica en entornos híbridos.

En un escenario marcado por la saturación informativa, la infoxicación, la circulación transmedia y la lógica algorítmica, el análisis feminista de la cultura popular se revela imprescindible para desestabilizar discursos hegemónicos, recuperar memorias marginalizadas y proponer modos de mirar y de narrar alternativos. El desafío no es menor, ya que implica intervenir críticamente en un campo atravesado por tensiones entre mercantilización, resistencia, cooptación y creatividad.

Desde esta perspectiva, las prácticas de lectura, análisis y producción mediática deben entenderse, todas ellas, como formas de acción política interrelacionadas. En ellas se juega no solo lo que vemos, sino también lo que podemos imaginar como justo, habitable y deseable. Por ello, la investigación feminista en medios y cultura no solo debe continuar desmantelando los discursos que sostienen la desigualdad, sino también contribuir a la construcción de nuevas formas de sensibilidad, comunidad y emancipación.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dez. de 2025
Sonia Herrera Sánchez.
Artigo recebido em **04 set. 2025** *e aprovado em* **17 out. .2025**

REFERÊNCIAS

BARBIE. Direção: Greta Gerwig. Produção: David Heyman, Margot Robbie, Tom Ackerley, Robbie Brenner. Roteiro: Greta Gerwig, Noah Baumbach. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2023. 1 filme (114 min), son., color.

BUTLER, J. **El género en disputa:** el feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós, 2007. (Trabajo original publicado en 1990).

BUTLER, J. **Bodies that matter:** On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, 1993.

BUTLER, J. **Frames of war:** When is life grievable? London: Verso, 2009.

COLLINS, P. H. **Black feminist thought:** Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment (2. ed.). New York: Routledge, 2000. (Trabajo original publicado en 1990).

CRENSHAW, K. W. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, 43(6), 1991, p. 1241–1299. Disponible en: https://doi.org/10.2307/1229039. Acesso em: 12 abr. 2025.

DE LAURETIS, T. **Technologies of gender:** Essays on theory, film, and fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

FREIRE, Paulo. **La importancia de leer y el proceso de liberación**. México: Siglo XXI Editores, 1984. (Trabajo original publicado en 1982).

HALL, S. Codificación y descodificación en el discurso televisivo. CIC. **Cuadernos de Información y Comunicación**, [s. l.], v. 9, p. 215–236, 2004. Disponible en: https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110215A. Acesso em: 04 set. 2025.

HALL, S. **Representation:** Cultural representations and signifying practices (2. ed.). London: Sage, 2013.

HOBSON, D. **Crossroads:** The drama of a soap opera. London: Methuen, 1982.

hooks. b. **Black looks:** Race and representation. Boston: South End Press, 1992.

hooks, b. Devorar al otro: deseo y resistencia. **Debate feminista**, 13, 1996. Disponible en: https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.13.289 Acesso em: 24 jun. 2025.

hooks, b. **Feminist theory:** From margin to center (2. ed.). New York: Pluto Press, 2004. (Trabajo original publicado en 1984).

hooks, b. **Ain't I a woman?** Black women and feminism. New York: Routledge, 2015. (Trabajo original publicado en 1981).

LA LLORONA. Dirección: Jayro Bustamante. Producción: Jayro Bustamante, Gustavo Matheu, Marina Peralta. Roteiro: Jayro Bustamante, Lisandro Sanchez. Elenco: María Mercedes Coroy, Julio Diaz, Sabrina De La Hoz. Guatemala/Francia: La Casa de Producción, 2019. 1 Filme (97 min).

NOSEDIVE. Dirección: Joe Wright. Roteiro: Michael Schur, Rashida Jones. História: Charlie Brooker. Intérpretes: Bryce Dallas Howard, Alice Eve, Cherry Jones. Black Mirror. Temporada 3, episódio 1. Netflix, 21 out. 2016. Disponível em: netflix.com. Acesso em: 12 abr. 2025.

SPIVAK, G. C. Can the subaltern speak? In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (ed.). **Marxism and the interpretation of culture**. Urbana: University of Illinois Press, 1988, p. 271–313.

VENENO. Criação: Javier Ambrossi e Javier Calvo. Madri: Atresplayer, 2020. 1 temporada (8 eps.).

Glòria Jové Monclús

Universidad de Lleida / UDL, Lleida, Catalunya, España. Profesora, educadora y doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Cuenta con 28 años de experiencia en la formación del profesorado en la Universidad de Lleida, es investigadora y ha publicado diversos artículos y libros sobre formación inicial del profesorado. En los últimos años, su investigación se ha centrado en la contribución del arte contemporáneo al desarrollo del currículo escolar y la formación del profesorado. En el marco del grupo de investigación Espacio Híbrido, desarrolla un proyecto formativo inter y transdisciplinar, centrado en el aprendizaje a través del arte contemporáneo y con instituciones culturales de la región, para formar docentes reflexivos, creativos, críticos e inclusivos. https://orcid.org/0000-0003-3750-861X; gjove@pip.udl.cat.

Mujeres en la educación artística: la conexión Brasil-España

Mulheres na arte-educação: conexão Brasil-Espanha

Women in art education: connection Brazil-Spain

Resumen: Híbrido escritas de bell hooks, *Maria-Mercè Marçal* y Sara Ashem y agradezco haber nacido “mujer, de clase baja y ser acadèmica”, porque ello me permite devenir obstinada y ser persistente en crear condiciones de aprendizaje que nos permiten otras formas de pensar y concretar la formación de profesorado y la educación. Muestro como aprender a través de las artes, el patrimonio y el territorio permite concretar proyectos reflexivos, creadores, críticos, inclusivos e incluidos en el territorio.

Palabras Clave: Formación del profesorado. Artes. Proyectos. Inclusión. Visibilización.

Resumo: *Híbrido das escritas de bell hooks, Maria-Mercè Marçal e Sara Ashem e agradeço por ter nascido “mulher, de classe baixa e ser acadêmica”, porque isso me permite tornar-me obstinada e ser persistente em criar condições de aprendizagem que nos permitem outras formas de pensar e concretizar a formação de professores e a educação. Mostro como aprender através das artes, do património e do território permite concretizar projetos reflexivos, criadores, críticos, inclusivos e incluídos no território.*

Palavras-chave: *Formação de professores; Artes; Projetos; Inclusão; Visibilidade.*

Abstract: *I am a hybrid of the writings of bell hooks, Maria-Mercè Marçal, and Sara Ashem, and I am grateful to have been born “a woman, of a lower class, and an academic,” because this allows me to become obstinate and persistent in creating learning conditions that enable us to think differently and shape teacher training and education. I show how learning through the arts, heritage, and the territory makes it possible to carry out reflective, creative, critical, inclusive projects that are integrated into the territory.*

Keywords: *Teacher training; Arts; Projects; Inclusion; Visibility.*

Recibí la invitación para participar en el Simpósio Internacional Gênero Arte e Memória-SIGAM VIII / Mulheres Inscrevem: poéticas feministas no mundo, organizado por el Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas /UFPel, em Pelotas-RS, y que tuvo lugar del 26 al 30 de mayo de 2025[1].

> O evento sublinha a escrita de mulheres artistas, professoras e pesquisadoras, com intenção de destacar pioneirismos, artivismos, práticas e a visão feminista implicada, a dimensão feminina das produções na arte e no meio cultural, acadêmico e cotidiano. O Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora (CNPq/UFPel) busca, com o evento, consolidar este (VIII SIGAM, 2025).

[1] VIII SIGAM - Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória & I Encontro de Reitoras e vice-reitoras da Andifes Sul (PR, SC e RS). En el escrito reproducción parte del texto que acompañaba el evento con el idioma original.

Estas palabras me transportaron a los escritos de bell hooks; por un lado tres palabras que ella misma escribe, en el capítulo *enseñanza 17* de su libro *enseñar el pensamiento crítico,* - “Negra, mujer y académica” (2022, p. 119) - y por otro el apunte que hace Marta Malo en el prólogo de la traducción castellana del libro *enseñar a transgredir* (hooks, 2021) en relación a la opción que hizo bell, de escribir su nombre en minúscula como un modo de desafiar una institución académica que contra todo pronóstico, le dio cobijo a ella, hija de una ama de casa y de un conserje de una comunidad negra segregada en el sur de Estados Unidos.

Mi encuentro con los escritos de bell hooks me permitían conectar con mi propia trayectoria de vida. Soy mujer, blanca, de Seròs, un pueblo de 1800 habitantes de Cataluña, España, mi madre ama de casa, mi padre ha conducido un camión toda su vida, y soy académica en la Universidad de Lleida.

Empecé a trabajar como auxiliar en una biblioteca universitaria mientras me pagaba mis estudios, cuatro años más tarde empecé a trabajar de maestra en la escuela pública. Posteriormente obtuve una plaza de profesora en la Universidad de Lleida para formar maestras y profesoras[2]. Hice la opción de acceder a la Universidad porque me permitía leer y escribir y reflexionar sobre mi práctica

[2] En el texto utilizaré el genérico femenino (si bien incluye, también, al colectivo masculino y todo el abanico de identidades de género) para referirme a las maestras y profesoras, ya que más del 70 % de las profesionales que se dedican a la educación son mujeres.

ISSN: 2358-2529

Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
Artigo recebido em ***25 de ago. de 2025*** *e aprovado em* ***15 de set. de 2025***

profesional, cuando trabajaba en la escuela era más complicado hacerlo. Pero nunca he dejado de trabajar en red con las escuelas y la comunidad. Mi forma de hacer siempre me ha hecho sentir cierta incomodidad en las formas establecidas en la acadèmica. Sara Ahmed (2024) en su libro *Sujetos obstinados*, reflexiona sobre las personas que trabajan o existen dentro de instituciones que no fueron diseñadas para ellas: universidades, organizaciones, estructuras burocráticas o espacios culturales. Ahmed llama a estas personas "sujetos obstinados" porque su sola presencia desafía las normas institucionales ya que su persistencia en hacer cosas distintas se convierte en una forma de resistencia, porque la "obstinación" es una práctica política.

Ello me lleva a otra mujer, Maria-Mercè Marçal, escritora y poetisa de Ivars d'Urgell, un pueblo de 1500 habitantes de Cataluña que se encuentra cerca de Seròs. Murió de forma prematura. Uno de sus poemas me permite establecer diálogos y paralelismos planetàrios.



Figura 1. Fotografía de un grafiti con el poema que se encuentra en una de las salas del Forum Maria-Mercè Marçal, de Ivars d'Urgell. Foto: Archivo de la autora.

La poetisa nos dice "Al azar agradezco tres dones: haber nacido mujer, de clase baja y nación oprimida" y ello le lleva a ser tres veces rebelde. Hibridando palabras de estas tres mujeres, agradezco haber nacido "mujer, de clase baja y ser acadèmica", porque ello me permite devenir obstinada y ser persistente en crear condiciones de aprendizaje que nos permiten otras formas de pensar y concretar la formación de profesorado y la educación. Y las artes lo favorecen.

Nosso objetivo é dar visibilidade e ampliar a divulgação de pesquisas, ações educativas e poéticas protagonizadas por mulheres artistas, pesquisadoras, professoras, líderes e gestoras que priorizam as escritas relacionadas com as artes e áreas afim, enquanto dispositivo artístico, cultural, teórico-vivencial de registro, de inscrição no mundo. Pretendemos, assim, encarar a escrita como ação poética e política, para experimentar a linguagem, onde a escrita é ferramenta e estratégia criativa que articula narrativas, memórias, revisão histórica, inclusão e cidadania. (VIII SIGAM, 2025).



Figura 2. Fotocomposición. Autoría propia

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
Artigo recebido em ***25 de ago. de 2025*** *e aprovado em* ***15 de set. de 2025***

Siguiendo el propósito del encuentro, en este escrito voy a mostrar algunas cartografías que he trazado en mi trayectoria personal y académica influenciadas por los "art encounters". Los *arts encounters* según O'Sullivan (2006) son situaciones que desafían nuestras nociones preconcebidas sobre cómo funciona el mundo, de este modo facilitan una rotura o grieta en las maneras habituales de ser y en cada una de las subjetividades y sólo mediante esta ruptura, un nuevo mundo se afirma, animándonos a pensar de manera diferente. Los artistas, las obras y las prácticas artísticas contemporáneas nos ayudan en ello.

Estirando el hilo

En el libro *hilos y artes, proyectos de aprendizaje y de vida*, muestro como aprender a través de proyectos de indagación con las artes, con los artistas y las prácticas artísticas contemporáneas, con el patrimonio y el territorio, nos permiten ampliar miradas y perspectivas para que las propuestas curriculares que concretamos en la escuela y en la universidad sean distintas (Jové, 2013). Desde 2003 y coincidiendo con la apertura del Centro de arte contemporáneo La Panera en Lleida, tuvé el encuentro con las artes contemporáneas y las incorporé en mi docencia tanto en la escuela como en la universidad. Desde ese momento cosas distintas acontecían. Necesitaba detenerme y, de forma sosegada y serena, poder comprender y analizar la práctica educativa en la que participaba, tanto la que llevábamos a cabo en la escuela y en formación continua como la que desarrollábamos en la Universidad de Lleida en la formación inicial de maestras. Para ello, en 2010 realicé una estancia de investigación en la Universidad de Winchester. Tuve un encuentro con el profesor Paul Key para tratar de comprender y analizar el papel de las artes en mi desarrollo personal y profesional y conocí la obra de Eva Hesse titulada *Metronomic Irregularity* (Figura 3).

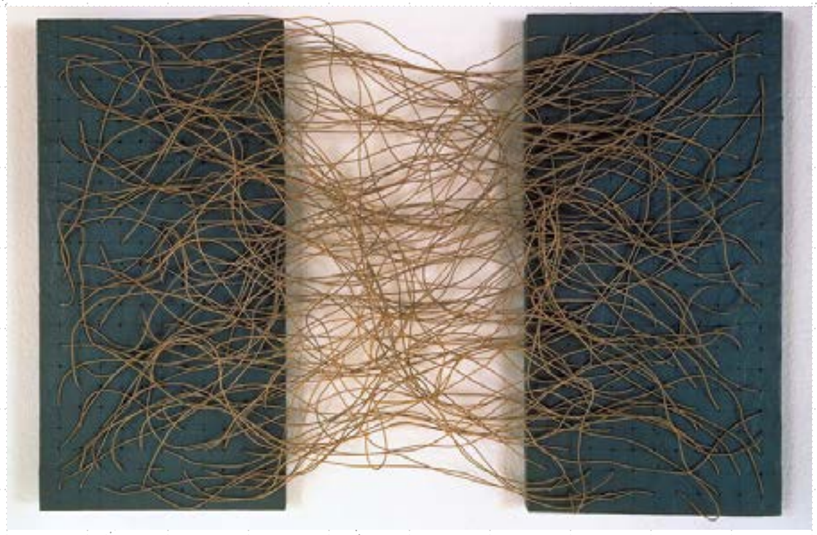


Figura 3. *Metronomic Irregularity I*, de Eva Hesse, en The Brooklyn Museum. Fuente: Colección del Museo de Brooklyn.

Eva Hesse y su marido, Tom Doyle, vivieron una temporada en una fábrica abandonada y ella utilizaba materiales que encontraba para crear sus esculturas: restos de maquinaria, cuerda, látex, hilos, etc. El entramado de hilos de su obra me servía de metáfora para entender qué podían aportar las artes en la formación de maestras. Tal y como puede verse, los hilos surgen de dos estructuras rectangulares fijas y estáticas, siendo la flexibilidad de los hilos la que posibilita trazar múltiples conexiones y relaciones, además de interconectar distintos puntos. Los hilos de Hesse me llevan al concepto de *rizoma*, de Deleuze y Guattari (1995), como modelo de pensamiento donde todo puede estar interconectado y que permite a las docentes convertirse en maestras capaces de atender la heterogeneidad y la incertidumbre que caracteriza a la escuela del siglo XXI (Allan, 2008). Estos hilos nos ayudan a tejer y retejer nuestro proceso de aprendizaje. Los encuadrados de la obra de Hesse nos recuerdan aquellos modelos

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
*Artigo recebido em **25 de ago. de 2025** e aprovado em **15 de set. de 2025***

docentes que son habituales en las escuelas y que se concretan en estructuras bastante compartimentadas. Los hilos de Eva Hesse nos invitan a salir de estos encuadres y nos alientan a trazar relaciones y conexiones que cartografían nuestros aprendizajes.

Continué tirando del hilo y el encuentro fue con distintos artistas que los utilizan en su obra, porque entienden el hecho de tejer como un proceso de construcción que crea comunidad, como lo hace Sonia Gomes, artista de Brasil (Figura 4), que teje su obra a través de la costura, unión de telas, papeles, hilos, cartón, bordados, alambre, puntas que tiene a su alcance y que no tienen un uso actual, creando, así, una nueva narrativa.

En otras latitudes, la artista sudafricana Mary Sibande (Figura 5) también los utiliza; ella centra su trabajo en la lucha de miles de hombres y de mujeres contra un sistema político, el apartheid, que les oprimió durante décadas.

En 2015 tuve un encuentro con la obra de Chiharu Shiota en la fundación Sorigué. Treinta estudiantes de la Universidad participamos en la creación de la instalación *In the beginning was* (Figura 6).



Figura 4. Sonia Gomes, *Libro de Ropa*. Fuente: https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/uma-tecela-de-historias-rumo-veneza-2-15776699



Figura 5. Mary Sibande. *Wish you were here,* 2010. Obra un homenaje a los miles de mujeres que se dejaron sus vidas en el trabajo doméstico, puesto que sus ropajes de un color azul vibrante se acompaña de elementos usados en dicho trabajo. Fuente: https://sahistory.org.za/node/121590



Figura 6. Inicio de la instalación *In the beginning was*, de Chiharu Shiota, en la Fundación Sorigué. Foto: Archivo de la autora.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
Artigo recebido em ***25 de ago. de 2025*** *e aprovado em* ***15 de set. de 2025***

Los hilos de Shiota incorporan metáforas sobre las relaciones personales, sobre los canales de comunicación, sobre las relaciones globales, relaciones, relaciones y más relaciones. Así fue como empecé a tejer y captar la importancia del uso de los hilos para trazar y cartografiar todo lo que acontece en los contextos de aprendizaje. Las artes nos llevaban a la necesidad de los hilos para poder plasmar las conexiones y relaciones que hacíamos a nivel curricular y de aprendizajes, a la vez que estas relaciones y conexiones las hacíamos aprendiendo con las artes.

Tejiendo historias

Soy profesora en formación de maestras y profesoras en la Universidad de Lleida, en Lleida, España, y aprendemos a través de las artes, el patrimonio y el territorio. Para ello, iniciamos el curso fuera de las aulas universitarias. Los estudiantes reciben un correo y el primer día de clase nos encontramos en un Museo o espacio Patrimonial del territorio. Ello ya les alerta de que algo distinto va a pasar. El curso 2023-24 lo iniciamos en el Museo Fábrica Trepat, en Tàrrega, España (Figura 7).

El Museo Trepat es un enclave industrial construido en el año 1931 en Tàrrega donde se fabricaban las primeras máquinas de segar mecánicas que transformaron la agricultura, introduciendo la moderna mecanización en el campo y transformando la sociedad tradicional. Debido a la falta de adaptación al mercado, que evolucionó rápidamente hacia la producción de tractores en el año 1985, después de un largo declive, la fábrica cerró en 1986. El año 2006 el Ayuntamiento de Tàrrega llegó a un acuerdo y consiguió la propiedad municipal del inmueble, iniciando un proceso de documentación y museografía, que culminaría el año 2012 con la inauguración. El espacio consta de varias secciones de producción que han conservado intacto todo el ambiente industrial del siglo pasado, siendo un espacio original que permite al visitante tener una experiencia sensorial de viaje en el tiempo hacia el pasado. Un entorno único que por su conservación y autenticidad ha sido el centro de atención en múltiples proyectos creativos.

Les proponemos a los estudiantes que entren de forma libre al interior del espacio simulando una especie de deriva por el interior del museo y que seleccionen un rincón, un espacio, o un objeto, que les llamé la atención. Posteriormente visitamos juntos la Fábrica a partir de lo que ellos han seleccionado.

Jessica De Castro, Urgell Ibáñez, Anna Lasheras, Mel Llobet, Ariadna Riera i Laia Saiz Novell, estudiantes futuras maestras se fijaron que la en la fábrica había trabajos que se realizaban de forma individual y trabajos que necesitaban del colectivo.



Figura 7. Museo Fábrica Trepat, Tàrrega, España. Foto: Archivo de la autora.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
Artigo recebido em ***25 de ago. de 2025*** *e aprovado em* ***15 de set. de 2025***

Esa misma semana fuimos a otro contexto, al Centro de Arte contemporáneo la Panera de Lleida, en el que nos encontramos con la exposición de Oriol Miró, *Esto es caligrafía,* a cargo de Anna Roigé que tuvo lugar del 17 de julio de 2023 al 01 de octubre de 2023 (Figura 8). Para el artista la caligrafía es nuestra escritura a mano, la escritura que forma parte de nuestro lenguaje gráfico. Es nuestra identidad personal y también cultural y geográfica. Está dentro de nuestra geografía humana y física. Y nosotros estamos dentro de ella. Nos materializamos en la escritura; desde el pasado nos hace presentes y nos proyecta hacia el futuro. Parte de la obra de Oriol nos mostraba unos libros de la edad media en los que la caligrafía era muy homogénea y respondía a un patrón para facilitar la comprensión. El calígrafo tenía libertad de creación en la letra capital, la letra mayúscula.

El encuentro con estas letras capitales llevó a las estudiantes a interrogarse sobre los alfabetos que tenemos muchas veces en las paredes de las escuelas, ¿las letras están contextualizadas tanto en contenido como en tipografía? También los llevó a percatarse de algunas letras capitales grabadas en toallas o sábanas que tienen en sus casas, descubren que se trata del "ajuar" que hacían las mujeres en épocas no tan pasadas antes de casarse; el ajuar entendido como el conjunto de muebles, enseres y ropas que la mujer aporta al matrimonio, o los de uso común en la casa y que en el caso de la ropa habría bordado las iniciales de ella o de su futuro marido (Figura 9).

Entrevistaron a mujeres de su entorno para conocer que suponía esta práctica en su vida cotidiana y que legado tenemos de ella. El relato de Otilia Simona les permitió entender el significado del color y del tipo de tela del ajuar. Mayoritariamente era blanco y de algodón, entendido como color de calidad y pureza (Figura 10, p. 114).



Figura 8. Registro fotográfico de la exposición *Esto es caligrafía,* de Oriol Miró en el Centre d'Art la Panera, Lleida, España. Foto: Jordi V. Pou.



Figura 9. Letras Capitales bordadas en toallas y sabanas. Foto: Archivo de la autora.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
Artigo recebido em ***25 de ago. de 2025*** *e aprovado em* ***15 de set. de 2025***



Figura 10. Foto de armario con todo de toallas blancas. Foto: Archivo de la autora.

Pidieron a los compañeros de clase que recopilaran historias de su entorno en relación a los bordados y el ajuar.

Esto es lo que provoca los art encounter. Las letras capitales que visibiliza Oriol Miró en su obra nos permiten visibilizar otras letras capitales que forman parte de nuestro entorno cotidiano y que quizás no nos habíamos percatado de ellas ni de las historias que pueden contar. Las estudiantes junto con la familia de Maria Simona que desde 1934 cosía y bordaba letras en toallas, sábanas, pañuelos, recopilaron un archivo de libros de patrones y modelos distintos de letras a fin de poder ser bordadas en la ropa.



Figura 11. Libro de letras que sirven de patrones para poder ser bordadas.
Foto: Archivo de la autora.



Figura 12. Alfabeto bordado con punto de cruz por las estudiantes de la Universidad de Lleida. Foto: Archivo de la autora.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
Artigo recebido em ***25 de ago. de 2025*** *e aprovado em* ***15 de set. de 2025***



Figura 13. Beth Moysés, Mil ataduras, 2018.
Fuente: https://elemmental.com/2022/03/10/el-arbol-de-la-rabia/

Entre ellos había los de punto de cruz y de la mano de Rosa aprendieron a hacerlo creando un alfabeto que les llevaría a tejer textos y contextos de aprendizaje. A partir de las letras capitales bordadas podemos escribir palabras, frases, historias. Y tejieron el alfabeto para poder narrarlas.

La artista Beth Moysés en su obra *Mil ataduras* de 2018 (Figura 13) narra una historia. La instalación muestra una Máquina de coser Singer y gasas médicas bordadas con las iniciales de las mujeres que han muerto por violencia machista. *Mil ataduras* alude a un recuerdo infantil, al sonido de la máquina de coser de su madre por las mañanas, y lo traslada a un intento de sanar a las mujeres asesinadas por violencia machista. Aquí la ropa se cambia por 1.000 gasas en las que se van bordando las iniciales de los nombres de las asesinadas en los últimos 15 años en España; en 2021 Moysés amplía el proyecto incorporando a las mujeres víctimas de la violencia de género durante el confinamiento por covid-19.

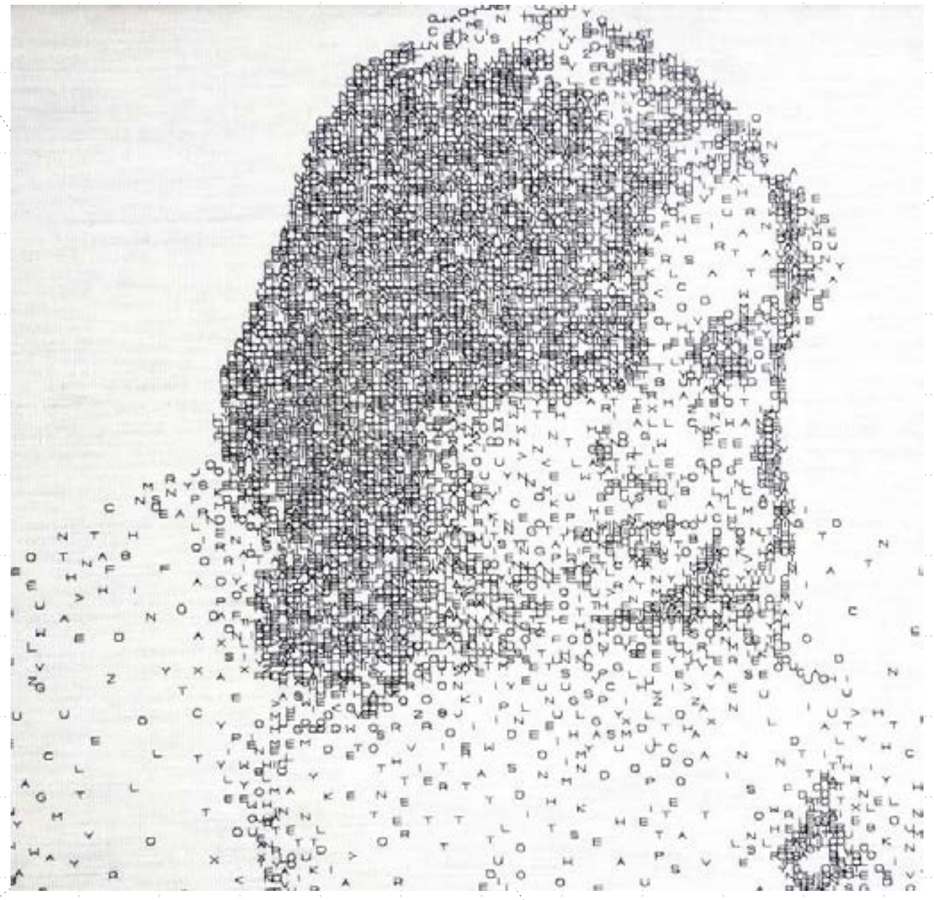


Figura 14. Effie Jessop, *Holding myself together so far, and no significant bleeding (Me mantengo bien por ahora, y no hay sangrado significativo)*, Bordado a mano. Fuente: https://www.effiejessop.com/#/text-portraits/

Aprendemos de la mano de los artistas el poder de las letras bordadas para explicar historia y también para crear imágenes como lo hace Effie Jessop (Figura 14). El artista borda letras, palabras y frases que se mezclan y dispersan hasta crear una figura.

Juegos de palabras e imágenes para explicar historias silenciadas. Laurajane Smith (2008, p.159) dice: “Defiendo que el patrimonio tiene género, porque frecuentemente explica una historia centrada en los hombres, promoviendo una visión masculina y en particular de élite, occidental-masculina del pasado y del presente”.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
Artigo recebido em ***25 de ago. de 2025*** *e aprovado em* ***15 de set. de 2025***

Sus palabras nos devuelven a la Fábrica Trepat donde trabajaban mayoritariamente hombres y las narrativas predominantes en el museo eran muy masculinas. Conscientes de ello, en 2019 se inició el proyecto Ausencia y Presencia de la mujer en la fábrica, que ha favorecido que el proyecto Tejiendo historias pudiera desarrollarse en este contexto (Figuras 15 y 16).

Las letras bordadas por los estudiantes les permiten mostrar una lista de mujeres, esposas de hombres que trabajaban en la Fábrica y de este modo poder visibilizar todo aquello que ellas hacían para el cuidado y para que su marido pudiera realizar el trabajo en fábrica. Una frase recurrente en muchos testimonios de las entrevistas realizadas a los trabajadores era: “para poder trabajar en la fábrica tenias que estar casado”.



Figura 15. Haiku intervenido en el Museo Fabrica Trepat. *Historias de hilos de mujeres silenciadas, rompiendo el olvido.* Foto: Archivo de la autora.



Figura 16.- Intervención en la Fábrica Museo Trepat visibilizando una lista de nombres de mujeres, esposas de trabajadores de la Fábrica. Foto: Archivo de la autora.

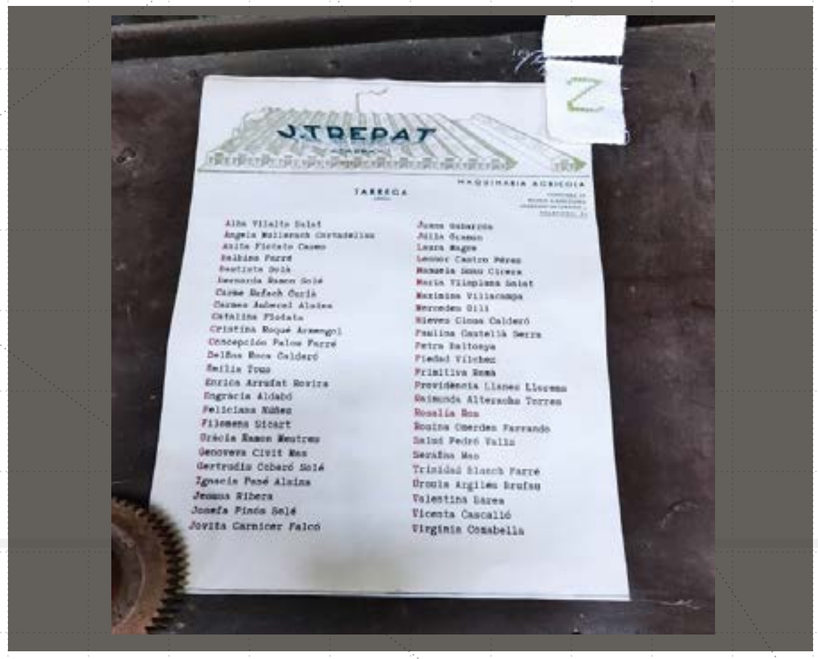


Figura 17.Detalle de la lista. Rosalia Ros, modista, la única mujer que tejía como activi-

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
Artigo recebido em ***25 de ago. de 2025*** *e aprovado em* ***15 de set. de 2025***

En la lista de mujeres hay un nombre en rojo; Rosalia Ros, una modista muy conocida de Tàrrega empleadora de otras mujeres, que estaba casada con un trabajador de la Fábrica Trepat, Felip Solé (Figura 17). Dos años después y concretamente este curso, un grupo de futuras maestras están focalizando su proyecto en esta mujer. Devienen proyectos abiertos para ser abordados desde otras perspectivas a la vez que provocan distintos encuentros transoceánicos como fue el evento en el que compartí este proyecto.

A 10.000 kilómetros…..

Tres proyectos en el contexto de Brasil desde otras miradas y en otros contextos tejen historias que se expanden y retroalimentan los proyectos y las prácticas que estamos desarrollando.



Figura 18. *Bordado livre,* acción de extensión de Carmen Capra en la Universidade Estadual de Rio Grande do Sul / Uergs Artes, Porto Alegre, RS, Brasil. Fuente: https://www.instagram.com/bordadolivreuergsartes/

O Bordado Livre é uma ação de extensão que ocorre nos arredores das unidades universitárias de Porto Alegre e Montenegro [RS, Brasil]. Oferece encontros semanais de bordado coletivo, convívio, conversa e escuta em espaços públicos, nos quais não é necessário saber bordar, mas dispor-se a inventá-lo, fundando uma convivência proponentes com passantes, vizinhança e comunidade universitária. Busca afirmar a arte como uma tecnologia geradora de um comum e como origem de conhecimento, tendo nisso uma dimensão educativa capaz de produzir uma espacialidade política, um estar junto por meio das artes visuais[3]

[3]Fuente: *Bordado Livre* 2023 - UERGS - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.



Figura 19. *Proyecto Mesa de Thereza,* Thereza Portes, Belo horizonte. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=1ZpkkH0e7ok

La Mesa de Thereza, una iniciativa de la artista Thereza Portes, es una forma de intervención y conexión para quienes transitan por el centro urbano. Su objetivo es fomentar el diálogo entre los participantes a partir de historias del centro de Belo Horizonte. Una síntesis de estas conversaciones, representadas por palabras, frases o dibujos, se ha plasmado durante siete años en un mantel colectivo que cubre una gran mesa de café compartida en la calle, con pasteles, galletas y tazas de diversos tamaños[4].

[4] *MESA DE THEREZA.* [S. l.]: Favela é Isso, 7 abr. 2021. 1 vídeo (aprox. 1 min). YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1ZpkkH0e7ok. Acesso em: 22 abr. 2025.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
Artigo recebido em ***25 de ago. de 2025*** *e aprovado em* ***15 de set. de 2025***



Figura 20. Linhas da FaE: Coletivo de bordado livre em defesa da educação pública.
Fuente: Instagram Linhas da FaE (@linhasdafae).

O projeto de extensão “Linhas da FaE: Coletivo de bordado livre em defesa da educação pública” advém de uma experiência online construída durante a pandemia de COVID-19, em 2021, quando um grupo de docentes e discentes da Faculdade de Educação (FaE/UFMG), junto com público externo, produziu um “Dicionário bordado” em homenagem ao centenário de Paulo Freire, posteriormente transformado em um livro virtual* e em uma exposição presencial no espaço ArtEducação da FaE/UFMG, intitulados “Entre a linha e a palavra: bordados para Paulo Freire” (LINHAS DA FAE, 2021). Com o retorno das atividades presenciais em 2022, a mobilização do grupo ganhou força e docentes da referida Faculdade se organizaram para constituir o Coletivo, que visa à defesa da Educação pública em um cenário de ataque aos direitos da população brasileira. o Coletivo possui uma equipe de Coordenação compartilhada, hoje realizada pelas Professoras Álida Angélica Alves Leal, Daniele de Sá Alves e pelo Professor Filipe Santos Fernandes”[5]. [Semanalmente organizan Rodas de bordados.]

[5]Linhas da FaE Faculdade de Educação): Coletivo de bordado livre em defesa da educação pública.

Participar en este encuentro de SIGAM VIII me ha supuesto un proceso de desterritorialización de mis prácticas a la vez que una reterritorialización en ellas. Según Deleuze y Guattari (1995) estos procesos van más allá del espacio físico provocando procesos de ruptura y cambio a nuevas maneras de hacer y pensar. Desterritorializar tiene un potencial para poder atacar los rígidos espacios escolares, la formación de profesores y las políticas educativas (Allan, 2008). Iniciar la formación en un Museo, concretar proyectos desde el devenir con las artes y el patrimonio y provocar encuentros transoceánicos son acciones necesarias para mi “becoming teacher” y poder reescribir la práctica educativa y tejer otras formas de aprender, nuevos perceptos y nuevos afectos (Deleuze & Guattari, 1995).

Como apuntó Oriol Miró en su exposición *Esto es caligrafía*, nos materializamos en la escritura; desde el pasado nos hace presentes y nos proyecta hacia el futuro. Escribir con el bordado sea quizás una manera de hacerlo y de aproximarnos a la obra de Janaina Mello, *arte neuronal y emocional- Ciclotrama 115*.

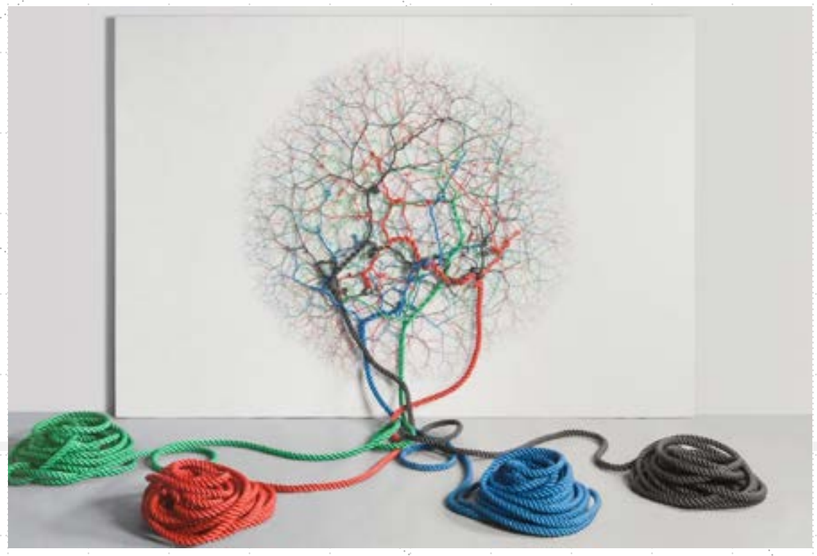


Figura 21. Janaina Mello, *arte neuronal y emocional- Ciclotrama 115,* 2018. Foto: Emilie Mathé Nicolas. Fuente: https://culturainquieta.com/diseno/arte-neuronal-y-emocional-hecho-con-cuerdas/

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
Edição 25 dez. de 2025,
Glòria Jové Monclús.
*Artigo recebido em **25 de ago. de 2025** e aprovado em **15 de set. de 2025***

REFERÊNCIAS

AHMED, S. **Sujetos obstinados.** Barcelona: Bellaterra Edicions, 2024.

ALLAN, J. **Rethinking inclusive education:** The philosophers of difference in practice. London: Speringer, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia.** 2º ed. Valencia, España: Pre-Textos, 1995.

hooks, b. **Enseñar a transgredir:** la educación como práctica de la libertad. Capitán Swing, 2021.

hooks, b. **Enseñar pensamiento crítico,** Madrid: Rayo Verde Editorial, 2022.

JOVE, G. Artistry en formación de maestros y la docencia como arte. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL APRENDER A SER DOCENTE EN UN MUNDO EN CAMBIO, 2013, Barcelona. Anais [...]. Coordinación: Juana María Sancho Gil *et al*. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2014. p. 113-119.

JOVÉ, G. **Fils i arts:** projectes d'aprenentatge i de vida. Barcelona: Octaedro, 2024.

JOVÉ, G. **Hilos y artes:** proyectos de aprendizaje y de vida. Barcelona: Octaedro, 2025.

O'SULLIVAN, S. **Art encounters Deleuze and Guattari:** Thought Beyond Representation. London: Palgrave Macmillan, 2006.

SMITH, L. Heritage, gender and identity. *In*: GRAHAM, B.; HOWARD, P. (ed.). **The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity.** Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.(parte da Routledge/Taylor & Francis), 2008. p. 159-178.

VIII SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE GÊNERO, ARTE E MEMÓRIA (SIGAM). VIII SIGAM - Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória. Pelotas: Even3, 2025. Disponível em: https://www.even3.com.br/8-simposio-internacional-de-genero-arte-e-memoria-ufpel-2025/. Acesso em: 13 ago. 2025.

ISSN: 2358-2529

Graciela Marotta: Operadora en Arte

Graciela Marotta: Operadora em Arte

Maria Rosa Figari
Profesora e investigadora en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes - UNA, Argentina. Doctora en Historia por la Universidad del Salvador - USAL, Argentina. Dirige el Programa de Investigación y Producción “Cultura, Arte y Género”. Profesora titular de Historia Social del Arte, en el Departamento de Artes Dramáticas (UNA/AR). Es responsable de la organización de las Conferencias Nacionales y el Congreso Internacional de Investigación y Producción en Cultura, Arte y Género. Organizó y publicó los libros: Voces y miradas femeninas: cultura, arte y género (2011); El mundo del trabajo, la mujer y el movimiento obrero en Argentina (1880 - 1945) (2023); Tango y crisis (2023),
mariarosafigari@gmail.com

[1] Nota del editor: Esta conferencia se presentó en el VIII SIGAM (Simposio Internacional sobre Género, Arte y Memoria) y en el 1.er Encuentro de Rectoras y Vicerrectoras de Andifes Sul (PR, SC y RS). Este artículo reproduce la presentación realizada durante el evento en el idioma original.

Resumem: En el marco del Proyecto de Investigación “Las artistas de la Pueyrredón: mujeres del siglo XX. Parte VI” (2023-2025) anclado en El Programa de Investigación y Producción “Cultura, Arte y Género”, del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes, se desarrollan relevamientos de la producción artística y aportes teórico-metodológicos de las artistas que pasarón por la antigua escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Muchas de estas mujeres fueron lideres, pioneras y referentes en el campo del arte y la educación. En esta oportunidad focalizamos la trayectoria de la artista Graciela Marotta (1948-2022), considerada una mentora por sus alumnas, discipulas y colegas artistas. Es nuestra intención hacer un recorrido de su trayectoria como Operadora en Artes, rol con el que ella identificaba el cruce de sus experticias como investigadora, gestora cultural y política, profesional de las artes y la educación. Marotta, construyó su identidad a partir de gestiones, discursos e intervenciones artísticas, con una contundente posición crítica ante los poderes dominantes que habitan el territorio del arte, la cultura y de las instituciones educativas. Si bien ella no se identificaba a si misma como feminista. Fue precursora reformulando a través de sus gestos, acciones, e iniciativas, los roles dogmáticos asignados a los géneros, sumándose a las mujeres protagonistas del arte contemporáneo en Argentina.

Palabras clave: Gestión; Educación; Arte; Investigación; Género.

Resumo: *O Projeto de Pesquisa “As Artistas de Pueyrredón: Mulheres do Século XX. Parte VI” (2023-2025), vinculado ao Programa de Pesquisa e Produção “Cultura, Arte e Gênero” do Departamento de Artes Visuais da Universidade Nacional das Artes, realiza levantamentos sobre a produção artística e as contribuições teórico-metodológicas das artistas que frequentaram a antiga Escola Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Muitas dessas mulheres foram líderes, pioneiras e modelos nos campos da arte e da educação. Este artigo centra-se na trajetória da artista Graciela Marotta (1948-2022), considerada uma mentora por suas alunas, discípulas e colegas artistas. Nosso objetivo é traçar sua trajetória como Operadora em Arte, rol como ela identificava a interseção de sua expertise como pesquisadora, gestora cultural e política, e profissional das artes e da educação. Marotta construiu sua identidade por meio de sua gestão, discurso e intervenções artísticas, mantendo uma forte postura crítica em relação aos poderes dominantes nos âmbitos da arte, da cultura e das instituições educacionais. Embora não se identificasse como feminista, foi pioneira na reformulação, por meio de seus gestos, ações e iniciativas, dos papéis dogmáticos atribuídos aos gêneros, integrando-se, assim, ao grupo de mulheres protagonistas da arte contemporânea na Argentina.*

Palavras-chave*: Gestão; Educação; Arte; Pesquisa; Gênero.*



Figura 1. La fotografia, "Graciela Marotta en su taller", fue tomada em ocasión de entrevistas a Graciela Marotta. por Alejandra Gonzalez, Alberto Leonelli e Patricia, realizadas en el marco del Proyecto de Investigación: 34/0236. Las Artistas de la Pueyrredón. Mujeres del siglo XX. Parte II. Fuente: Archivo PIPCAG/UNA. Foto: (GONZALEZ, Alejandra. LEONELLI, Alberto. SANTOMÉ, Patricia, 2013-2014)

Desde la perspectiva de pensar a la mujer y su lugar en el arte, intentaré demostrar que la “triada” constituida por el arte, en cruce con la gestión cultural y la docencia, da como resultado la figura de “Operadora en arte”, como una especificidad artistica única, sin perjuicio de que a lo largo de este trabajo se utilice además el concepto de artista para remitirnos a Graciela Marotta.

Es mi intención recorrer la trayectoria profesional de Graciela Marotta para arribar a la confirmación de esta especificidad “operadora en arte”.

Artista, gestora cultural y gestora política, docente, teórica, curadora, investigadora, categorías irrebatibles que definen su

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Rosa Figari.
Artigo recebido em **23 set. 2025** *e aprovado em* **12 out. 2025**

perfil. Marotta, construyo su identidad a partir de gestiones, discursos e intervenciones artísticas, con una contundente posición crítica ante los poderes dominantes que habitan el territorio del arte, la cultura y de las instituciones educativas. Reformulando a través de sus gestos, acciones, e iniciativas, los roles dogmáticos asignados a los géneros, sumándose a las mujeres protagonistas del arte contemporáneo en Argentina.

Plantearé el desarrollo de esta ponencia, adoptando una visión más amplia de la denominación “arte”, que va más allá de los conceptos estéticos, y requiere el cruce del arte, con la gestión cultural y la docencia-educación, para conformar la triada mencionada, que da como resultado la figura de “Operadora en Arte”, nombre que adopta Graciela Marotta para definir su perfil profesional como operadora en arte. En esta ponencia trataré de dar una visión de lo que ella denominaba arte, yendo más allá de la estética, el cruce de lenguajes, la gestión cultural, la docencia y educación; para conformar una tríada que ella resumía en su propia definición. Interpretando que la denominación “artista”, es anacrónica, y estaría asociado a un concepto renacentista.

El material de investigación que voy a utilizar corresponde a las entrevistas que fueron realizando los miembros del equipo de investigación, Las Artistas de la Pueyrredón (Gonzalez; Leonelli; Santomé, 2013-2014). En dichas entrevistas fueron apareciendo algunos aspectos importantes de su vida en el arte, donde ella marca como punto de inicio el año 1968. En esa época las mujeres se encontraban invisibilizadas tanto en la historia como en el arte. Era un tiempo donde la trascendencia intelectual y profesional de las mujeres, era resistida y confrontada, resultado de un modelo de pensamiento patriarcal instalado. En las entrevistas realizadas, Graciela Marotta nos cuenta recurrentes ejemplos de esta postura machista y discriminatoria resultado del modelo imperante. Relata un hecho ocurrido con el artista Carlos Regazzoni, con quien durante una inauguración, el año 1985 en una Galería ubicada en la localidad de Lomas de Zamora, Provincia de Buenos Aires, ella es increpada por este artista y su marido Mario Casado, reacciona en su defensa y por su cuidado, ya que ella estaba dispuesta a confrontar por su cuenta. Regazzoni ingresa:

> (...)“¿Esto es una mina?, ¡las minas tienen que ir a lavar los platos!” así a los gritos. Entonces yo iba a saltar... no, me quedé. Entonces Mario me dice: “Tranquila” Lo caza y lo lleva afuera, no sé qué le dijo y lo sacó cagando. Porque yo iba a saltar ahí delante de toda la gente y se iba a armar un ‘kilombete’. Regazzoni. ¡Lo odio! (Gonzalez; Leonelli; Santomé, 2013-2014).

Otra situación de enfrentamiento tuvo con Osvaldo Attila, durante una Asamblea Estudiantil y Graciela lo relata:

> ...(...)Osvaldo Attila era terrible, empieza a gritar pavadas del otro lado, y yo, que iba a sala de profesores, y él que me decía “¡y vos ¿quién sos?, ¿quién sos? que me decís esto, porque sos una mina, ¿quién sos vos?, solamente una mina”, y yo le decía “¿y vos que sos?, puto que no te gustan las minas”, y el otro, que hablaba a se cruza todo el salón y me agarra de acá (del cuello) entonces yo, ¿“qué? ¿Me vas a pegar? ¡Pegame!, ¡pegame!,... que te lleno la cara de curitas, pegame que te lleno la cara de curitas”, entonces, me acuerdo, todos se quedaron así y nos dejaron, el único que se animó fue Collazo, el tipo hacía así, que me pegaba y que no me pegaba, y yo “pegame, pegame, que voy a la comisaría de al lado, dale, dale”, entonces Collazo (un docente de la escuela) digo “bueno, basta” y nos separó. ¡esa es una anécdota! (...) Y nunca más!. (...) Lo que yo digo es que yo no la sufrí, pero por mi formación seguramente (...) yo tenía que ser muy fuerte, no había otra. Y él (su padre) con todo eso que era ,me decía, “si yo le digo esto y usted no está deacuerdo usted me discute”, me decía, “si usted no me discute es porque no sabe lo que quiere, no va a servir para nada si no es capaz de discutirme.(Gonzalez; Leonelli; Santomé, 2013-2014).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Rosa Figari.
Artigo recebido em **23 set. 2025** *e aprovado em* **12 out. 2025**

También sobre el artista Juan Carlos Romero, comenta de los años 1973, 74 y 75:

> ...en segundo año de Grabado tuve a Juan Carlos Romero (...) Juan Carlos Romero, por ejemplo, que es tan piola ideológicamente, en la cátedra era terrible, con las mujeres ni te cuento... si, si, ¡machista terrible! (...) En la escuela, por supuesto que por ser mujer tenías que estar demostrando todo el tiempo que eras más inteligente, más capaz, más artista. Pero para mí esto era un ejercicio activo... no de lucha desde la mujer, sino desde que me escucharan, tanto como me tenían que escuchar lo que yo pensaba del mundo, o de la sociedad, o de la revolución en ese momento. (Gonzalez; Leonelli; Santomé, 2013-2014).

Sumado a este carácter con el cuál Graciela Marotta se movia en lo social, no dejándose avasallar, se suma su acción como artista, contemplando posibilidades de combinación, recombinación y cruce expresándose a través de múltiples lenguajes y sistemas de comunicación. Ese acto de comunicar se constituirá en un acto de nominación, en el cual, “al decir, hace”, una suerte de acción performática representada al gestionar su arte, su hacer, interpelando, socializando y compartiendo con el espectador el concepto de sus obras. Ella dice en torno a las artes:

> Todo el arte, el arte de toda la humanidad es conceptual. El hombre siempre hizo lo que quería, no lo que quería hacer sino lo que tenía que hacer. En relación a su contexto, a sus necesidades, a su época, a lo que le pasaba. El arte es una forma de comunicarnos con los otros. (Marotta, 2010a)

La situación política en el año 1968, resultaba difícil para aquellos artistas, docentes e intelectuales que buscaban un acercamiento del público a espacios artísticos considerados elitistas. Intentaban construir un espacio generador de intercambio y conocimiento. El país estaba bajo un régimen de facto, al frente del cual se encontraba Juan Carlos Ongania. Entre algunas de las medidas que el régimen implementó en lo relativo al arte y la cultura se encuentran: el cierre de las escuelas de arte durante varios meses, y el cambio de título de Maestro Nacional de Artes Visuales por el de Maestro Nacional de Dibujo, sobre este tema comenta,

> Ese año lo cursé en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y fue un año difícil, no fue fácil, porque el cambio entre esa libertad de la etapa anterior a esto que venía ahora, era distinto, y además porque también entre las dos escuelas había un cambio muy grande. La Prilidiano Pueyrredón tenía una estructura más académica que la Escuela Manuel Belgrano, y los profesores eran más académicos. O sea que fue un cambio que yo sentí, en ese momento todo era para atrás, me quebraban la libertad, mientras los otros me habían dado alas para volar (Gonzalez; Leonelli; Santomé, 2013-2014).

La Escuela Prilidiano Pueyrredón, fue creada a la manera de la Ecole de Beaux Arts de París, con un plan de estudio y una estructura parecida. La Institución tenía una estructura muy academicista. Para Graciela Marotta, ese espacio le quebraba la libertad, si bien tuvo profesores que resultaron referentes en la formación de sus ideas artísticas. Le imponían técnicas de arte que ella no compartía. En esa institución, cuando se hablaba de arte y artista se habla de inspiración, de emoción, todo pasaba por ahí. La venta de la obra era como una cosa horrorosa, como si el artista no comiera, no se hablaba de la comercialización de la obra.

[2] Nota do editor: Juan Carlos Onganía fue un general de caballería, dictador y presidente argentino que gobernó Argentina entre 1966 y 1970, tras liderar un golpe de Estado militar.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Rosa Figari.
Artigo recebido em **23 set. 2025** *e aprovado em* **12 out. 2025**

La Pueyrredón era una escuela híper conservadora y académica, comenta que en las clases decían “tienen que dibujar doscientas veces la botella, hasta que la botella sea la botella”(Gonzalez; Leonelli; Santomé, 2013-2014).

A fines de la década de 1960 los actores vinculados con el arte y la cultura buscaban espacios universitarios donde el arte tuviera importancia y reconocimiento, tanto en el campo de la investigación como en el de la producción. La postura transgresora de Graciela Marotta se revela desde sus primeras muestras de arte colectivas (año 1968) .En su obra se reconocerá progresivamente un quiebre con los discursos tradicionales, los modelos académicos y canónicos del arte, transitando el realismo, expresionismo, figuración, abstracción y evolucionando hacia un lenguaje conceptual, entendiendo que en toda obra de arte hay una idea. Esta postura se replicará también en la gestión cultural, la docencia y en las teorías sobre el cruce de los lenguajes artísticos.

> Sin darme cuenta, después de muchos años y discursos realistas en mis obras que contaban lo que estaba viviendo mi generación, yo misma y hasta algunos hechos puntuales del momento, me encontré rompiendo bastidores, ensamblando cajas, recubriendo a veces los volúmenes y otras, cortando las telas. Siempre trabajé con la idea”(Marottta, 2010a, p.15).

Ella entiende que lo teórico, es tan importante como lo artístico. Durante su formación sintió que fue discriminada, le hacían sentir que a su obra le faltaba emoción, le faltaba expresión, todo el tiempo, directa e indirectamente.

Hacia principios de la década de 1990, la “idea” se constituirá en el punto nodal, en la obra de Marotta, desplegando una red de experimentación intelectual o tecnológica en sus instalaciones, como la que presenta en la muestra Arte no convencional en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en 1994.

Esta muestra permite descubrir una tríada, constituida por, “obra, espacio, espectador”. En esta muestra, la artista, busca que el receptor se convierta también en protagonista, incluyéndolo en el marco espacial de la obra. El espectador se constituye en parte del espacio visual entrando en la obra. Descubre así un concepto transformador de sus próximas obras.

En 1968, Graciela Marotta dará sus primeros pasos como gestora cultural, fue Directora de un espacio y tenía a su cargo también la curaduría. Como gestora cultural no desconoció la mirada del otro, buscando proyectos heterogéneos para presentar en la galería.

En 1970 con sus pares, mujeres artistas, fortalecieron a través del arte, la unión para presentar expresiones artísticas no convencionales, en un momento socio político donde el protagonismo femenino era resistido.

En noviembre de 1972 participa en la Primera Bienal Femenina, *Femimundo 72*, con un una xilografía *Arboles y casas*.

En 1973, Graciela Marotta, comienza a gestionar sus propias muestras y las de otros artistas. Realizará exposiciones individuales y colectivas en diferentes ciudades de la Provincia de Buenos Aires, buscando otros públicos fuera de la capital, con auspicios de Municipalidades, de organizaciones sociales y comercios de la comunidad.

La artista sostiene, que el arte debe llegar a todos los niveles y ámbitos, haciéndolo activo, en las asambleas estudiantiles, en la escuela, con intervenciones de espacios públicos, o luchando por la creación de un Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados como ocurrirá hacia fines del la década de 1990.

> Tenemos que recorrer para que tenga sentido. Y tenemos que llevar el arte a todos lugares, a los distintos lugares de Argentina. Y tenemos que buscar lugares. (Gonzalez, 2013, p. 3).

En su condición de “Operadora en arte” se apropia de los códigos implícitos en las tres categorías presentadas, el arte, la gestión (cultural y política) y la docencia, elementos constitutivos de una triada que constituye un solo concepto, en consonancia con la temática recurrente, analizada y problematizada en sus investigaciones referida al Nudo Borromeo. Esta investigación, aparece a partir de una combinación de lo topológico y las artes, llevandola a constituirse en pionera y especialista en el análisis de obras en cruce de lenguajes. Las obras en cruce presentan una articulación entre diferentes elementos artísticos que permiten un nuevo significante, la obra en cruce, y esta articulación se da en el espacio. Define la relación entre el Nudo Borromeo y su idea de combinación de lenguajes artísticos: “ambos son un objeto único conformado a partir de un conjunto.” (Marotta, 2010b, p. 43).

La obra de cruce de lenguajes, es construida a partir del cruce de dos o más lenguajes artísticos que a través de los códigos que cada uno de ellos aporta, originan un nuevo código, que constituirá la obra en cruce. Nos referimos a: el lenguaje visual, el sonoro y el corporal (además del habla, ubicados juntos, en la esencia de la obra). Todos los lenguajes recurren al espacio para fijarse en el. El espacio resulta el elemento constitutivo de ellos.

En 1973, comienza a participar en actividad política y así lo seguirá haciendo en los años 1974 y 1975 como dirigente del Centro de estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Sobre su tiempo de estudio Marotta comenta:

ISSN: 2358-2529

> Durante el año 73, se discutía sobre el arte y la comunicación, el arte y política, y la ilusión de cambiar todo, con proyectos de futuro, donde nuestra Argentina sería el centro del Universo. Utopías y sueños. Muchos profesores dialogaban con nosotros compartiendo esos sueños. Y así llego lo más oscuro de nuestra historia. Todo pareció detenerse, el sueño dejó de existir y solo marchas militares estaban en los hits del momento. Pero como a toda noche se incorpora el amanecer. El Amanecer de la Democracia y nuevamente la ilusión. (Gonzalez; Leonelli; Santomé, 2013-2014).

En diciembre de 1976, la “operadora en arte”, termina de cursar la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, obteniendo su título de Profesora de dibujo, pintura y grabado en 1977.

En 1976, ya titulada, llegaron los años oscuros del Golpe Cívico Militar. Entre las nefastas medidas aplicadas, se dejó sin efecto el estatuto del docente. El mismo reglamentaba el ingreso a la docencia a través de concursos. Se intervinieron los institutos de educación superior, se reformuló el ingreso a la planta funcional, desaparecieron los marcos administrativos, legales y académicos que sostenian la escuela.

En esos años oscuros ella se mantuvo activa llevando adelante multiplicidad de acciones en gestiones culturales y políticas en el ámbito educativo, comenzando además con el ejercicio de investigaciones y producciones literarias.

Entre 1979 y 1982 se desempeñará como ayudante en la cátedra de grabado de la Escuela Manuel Belgrano y en 1983, con el advenimiento de la Democracia, ingresa como docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, antes de que la Institución pasara a ser el Instituto Universitario Nacional del Arte I.U.N.A. Marotta (2010b) escribe en su libro El libro del libro de artista. La artista nos dice:

edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Rosa Figari.
Artigo recebido em **23 set. 2025** *e aprovado em* **12 out. 2025**

> Para mí, enseñar a pintar es como pintar, escribir o realizar obra en cualquier género de los que trabajo. Enseñar es otro proceso creativo, y construir espacios de enseñanza en arte es crear una obra que vive, que palpita, que es pasible de ser modificada y se modifica permanentemente. Es arte. Es arte conceptual (Marotta, 2010b, p. 1).

La democracia estimuló nuevamente la ilusión, permitiendo a los jóvenes participar en los diferentes espacios sociales, alentándolos a lograr un mayor nivel educativo. En el año 1983, entran a la Escuela Prilidiano Pueyrredón, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Alfredo Agüero, Aizemberg, Collazo (destacado crítico de arte), entre otros importantes referentes del arte y la cultura.

En 1984 se inicia en la gestión política, si bien había trabajado en el Centro de Estudiantes entre los años 1973 y 1976, en este año es elegida y es nombrada Secretaria General del Gremio, de la rama artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (Figura 2). Al respecto Marotta comenta:

> En 1984 yo gano la Secretaria General del Gremio. Entonces me toca el Congreso Normalizador de la CGT y el Congreso Normalizador de la CTERA. Y es la primera vez que tengo una actividad no de gestión, porque gestión ya había hecho en la galería Altos de Florida, y en espacios del interior del país, pero política, gestión política no. Soñaba con las discusiones. Porque además me había tocado el principio de la democracia. Además le había ganado a los dirigentes históricos. Era una cosa que no puede ser. Entonces pensaba, bueno algo tiene que hacer el gremio para el arte. Y cree el Salón Arte Libre. (Gonzalez, 2013, p.4).

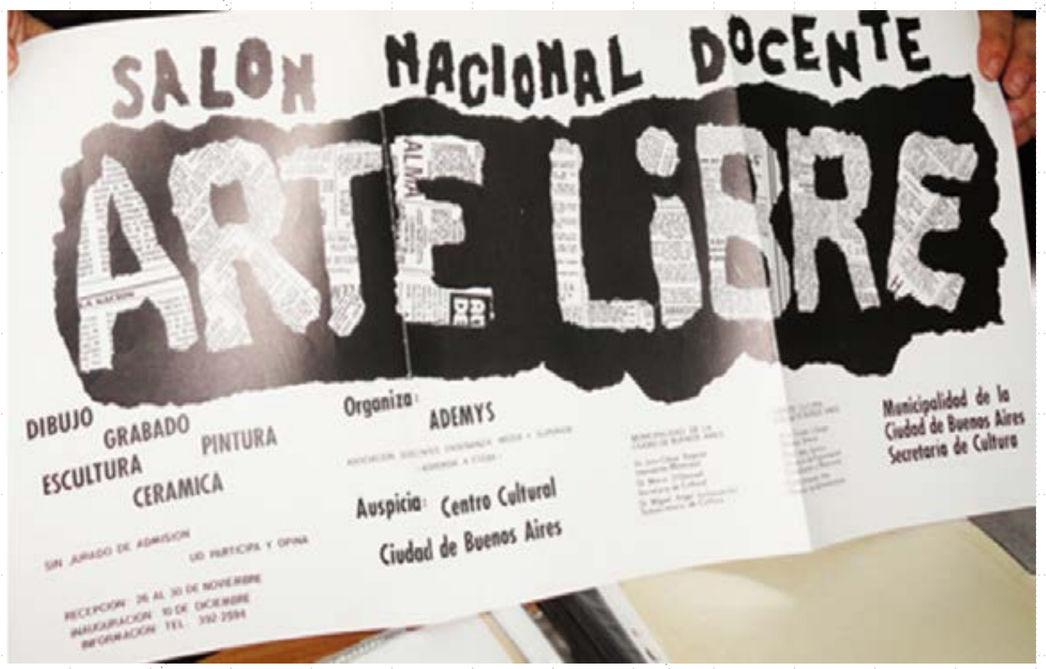


Figura 2. Folleto Salón Nacional Docente. Arte Libre. Fuente: Archivo PIPCAG/UNA.

> ¿Qué era esto? Un Salón Nacional donde no había jurado. Participaban todos los que querían participar que fueran, artistas y docentes. ¿Y qué hacíamos?, poníamos urnas y el público todos los días votaba y todos los días dábamos premios, por votación del público, por eso se llamaba “Salón Arte Libre”. Gestioné que el primer Salón se realizara en el Centro Cultural Recoleta. Se lleno de asistentes y artistas. Mandaron obras de todo el país. Lo logramos hacer tres veces. Esto para mí, fue algo muy importante, pero una cosa más de las que podíamos hacer. Además es lo que yo creo del arte.” (Gonzalez, 2013, p. 8).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Rosa Figari.
Artigo recebido em **23 set. 2025** e aprovado em **12 out. 2025**

La capacidad pedagógica y los procesos de enseñanza, que propone Graciela Marotta, provocan que otros artistas repliquen el tipo de obra que ella trabaja, mediante el libro de artista, el cruce de lenguajes y la topología, por lo cual su obra *El libro del libro de artista* pasa a ser una obra colectiva, participativa (Marotta, 2010b).

En su libro *La topología en las artes visuales* Graciela Marotta (2010a) indica, que la topología analiza las cualidades del espacio no las medidas de él. Siendo el espacio elemento constitutivo de los lenguajes artísticos.

En 1989 como Secretaria General de la Rama Artística del gremio ADEMYS, reclamando la regularización de concurso a cargos docentes, y orden de meritos, por parte de la Junta de clasificación de Enseñanza artística, en nivel medio y superior, junto con este proceso vendrían largos años de diálogo y constante trabajo para la aprobación y la consolidación del proyecto para otorgarle rango universitario a la enseñanza artística terciaria, con autonomía universitaria.

Desde los años 60, algunos artistas, docentes, maestros, debatían y soñaban con la concreción de un Instituto Universitario de Arte. En el año 1996, la educación artística terciaria en la Ciudad de Buenos Aires, es elevada a rango universitario, creándose el Instituto Universitario Nacional del Arte - I.U.N.A.- a través de un decreto de necesidad y urgencia del Poder Ejecutivo, ratificado por el Congreso de la Nación, Decreto N° 1404- 3/12/96, que incluyó a las escuelas de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y Ernesto de la Cárcova, el Instituto Superior de Cerámica, la Escuela Nacional de Arte Dramático Antonio Cunill Cabanillas, el Instituto Nacional Superior de Danzas, el Instituto Nacional Superior de Folklore y el Conservatorio Nacional Superior de Música Carlos López Buchardo. A su vez, la incorporación de nuevos lenguajes artísticos, y la formación específica de docentes y críticos especializados en las diferentes disciplinas propiciaron la creación de cuatro nuevas unidades académicas dedicadas a la formación docente, a las artes multimediales, a las artes audiovisuales y a la crítica del arte.

A partir de la creación del IUNA, organizó grupos de investigación, entre los que se encuentran: “La obra de cruce de lenguajes: aportes a su conceptualización y al estudio de la producción en la Argentina”, “El cruce de lenguajes en la Argentina en el siglo XXI”, “Lenguajes artísticos combinados: diversos modos de interrelación” (Figura 3).

Toda la comunidad educativa se encontraba en una ‘Etapa fundante’ Sin duda el I.U.N.A fue uno de los proyectos educativos más ambiciosos de la vida artística y cultural, en estos momentos difíciles que vivia la Argentina. Además formaba parte de un viejo deseo de muchos docentes que aspirábamos a lograr una jerarquización de la labor artística y educativa.



Figura 3. En la foto, docentes dela IUNA en 1999: Graciela Marotta, junto a artistas, investigadores y colegas, Alfredo Portillos [ViceRector Interino IUNA], María Rosa Figari [Docente, Regente ENAD], Graciela Costa, Andrea Cardenas y Gabriel Sobrinho. Fuente: Fotografia (s/f) aportado por Alejandra Gonzalez, Archivo PIPCAG /UNA.

ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Rosa Figari.
Artigo recebido em **23 set. 2025** *e aprovado em* **12 out. 2025**

En 1999 junto a otros docentes, artistas, investigadores y colegas, como Alfredo Portillos [ViceRector Interino IUNA], María Rosa Figari [Docente, Regente ENAD], Diana Zuik [Docente, Regente ENBAPP-IUNA], Carina Ferrari [Docente, Coordinadora Extensión Cultural IUNA], Rodolfo Agüero [Artista, Rector Interino IUNA], Mercedes Esteves [Artista, Docente], Héctor Linares [Escultor, Docente], Ernesto Castillo [Docente, Investigador], Virginia D'Angelo [Escultora], Gabriel Alvarez [Artista, Docente], Marianela Leguizamón [Docente], Mariela Paola Sigal [Artista, Docente], Enrique Miguel Kentlak [Autor, actor, escenógrafo, director], Alberto J. Urbini [Docente], Raúl Ruiz [Artista, Docente, Secretario Comisión Directiva Fundadora AGBAPP], Alejandra Bocquel [Docente, Coordinadora de Extensión Cultural IUNA], Néstor Llamas [Docente, Coordinador Extensión Cultural IUNA], Dante Poletto [Artista, Docente], Enrique Jorge Morales [Egresado IUNA], Marina Zerbarini, Silvia Salcedo [Docente], María Elena Lopardo [Presidenta de A.G.B.A.P.P], se sumaban al trabajo de Graciela Marotta y en defensa de nuevas propuestas pedagógicas, bregaban y reivindicaban por un espacio de discusión académica, de nuevas técnicas en el I.U.N.A. donde el arte no fuera utilizado como trofeo de los sectores hegemónicos, sino como patrimonio de aquellos capaces de emocionarse y reconocer en las producciones artísticas en todas sus disciplinas la manifestación de la realidad social y cultural imperante.

El cruce de estas capacidades/acciones, acciones de poder (en el sentido de poder realizar aquello que no existe), están presentes en cada instancia, no solo en su profesión, sino, además, en lo cotidiano de la vida, produciendo arte en todo momento del día.

Parte de su obra, que también considera producción de arte, fue el gestionar políticamente la creación, del Posgrado del IUNA (2008) y la Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados del Instituto Universitario del Arte, Departamento de Artes Visuales, y darle el perfil que ella estima imprescindible para la formación de especialistas en el arte y la cultura. Resolución Rectoral N° 782/02 crea la carrera. La Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria, Ministerio de Educación República Argentina (CONEAU), por Resolución N° 1136/12 acredita la Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, del Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales. La Resolución Decanal N° 9/03 designa a Graciela Marotta como la Directora de la carrera; Ordenanza N° 8/08 del CS, que aprueba el reglamento de posgrado del IUNA.

Al igual que ocurre con el Nudo Borromeo, y el cruce de lenguajes artísticos, todas las gestiones realizadas por Marotta, resultan una combinación de diferentes gestiones dando como resultado la especificidad que caracteriza a la artista, en "operadora en arte".

Su actitud de gestora cultural se refleja desde siempre en sus proyectos artísticos. Siempre le gustó trabajar en equipo, las propuestas siempre partían de ella, gestionando espacios y recursos para lograr difundir, visibilizar, conseguir la impresión de folletos, catalogo. Invitando a teóricos a participar en los textos curatoriales de los catálogos de sus muestras y la de otros artistas que también gestionaba. Según sus propias palabras siempre fue gestora, de manera natural, acercando voluntades y propuestas, generando una red de relaciones culturales que le permitieron llevar sus obras a diferentes espacios de la Argentina y el exterior.

En esta cuestión de cruces, de diferentes triadas observadas, hallamos la intersección de múltiples combinaciones de distintos lenguajes y sistemas de comunicación. Una dimensión performática, que despliega en las obras visuales, crea, gestiona, teoriza, en cruce con la docencia y con el desarrollo de las propuestas estéticas, políticas y culturales que plantea.

Se ve en la historia de Graciela y sus confrontaciones en los

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Rosa Figari.
Artigo recebido em **23 set. 2025** *e aprovado em* **12 out. 2025**

ámbitos profesionales y académicos, el intento de limitar la realización personal y profesional de las mujeres en las instancias de poder, tratando de quitarle el rol de protagonista de transformaciones, objetivo de una tendencia patriarcal, que intima a la aceptación del fenómeno denominado “techo de cristal”, esto queda neutralizado en el caso de Graciela Marotta, quien con fortaleza, inspiración y contundencia despliega sus capacidades de “operadora en arte” reivindicando como mentora el espacio social, artístico, educativo, que la mujer merece.



Figura 4. Obra de Graciela Marotta de la serie *Tratamiento,* técnica mixta, 2016, presentada en 2016 en la Muestra de Docentes de las Cátedras Marotta. Fuente: https://una.edu.ar/muestras/rectorado/catedras-marotta/

La convicción transformadora de Graciela Marotta, está respaldada por su condición de artista protagónica, por la facilidad de teorizar y conceptualizar relatos y discursos artísticos, con un liderazgo destacado en las propuestas artísticas gestionables, sumado a la aptitud pedagógica de transmitir conocimiento. Dirigiendo sus objetivos artísticos a la búsqueda de proyectos heterogéneos en equilibrio con su visión de gestora cultural que no desconoce la mirada del otro.



Figura 5. Fotografia de la artista Graciela Marotta en el Simposio de Lenguajes artisticos combinados UNA. Fuente: Archivo PIPCAG/UNA.

Todo eso para mí es arte, por eso soy una ‘Operadora en Arte’.

Yo todo lo hago desde la creación

- Graciela Marotta.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Rosa Figari.
Artigo recebido em **23 set. 2025** *e aprovado em* **12 out. 2025**

REFERENCIAS

AGÜERO, Rodolfo. FIGARI, Maria Rosa. MAROTTA, Graciela. **Revista Vacio de perros.** [S. l.], n. 1-3, 2010.

FIGARI, María Rosa; SACCHETTI, Laura. **La obra de cruce, una experiencia contemporánea.** Ponencia UBA, inédito, 2010.

La Puerta: Publicación de Arte y Diseño. **La Plata,** ano 2, n. 2, 2010. Disponível em: https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/lapuerta/LaPuerta-2.pdf . Acesso em: 28 jun. 2025.

GONZALEZ, Alejandra. Gestión del arte o el arte en la gestión "Graciela Marotta, operadora en arte". Investigación realizada en el marco del Proyecto de Investigación: 34/0236. Las Artistas de la Pueyrredón. Mujeres del siglo XX. Parte II, 2013. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3440/ev.3440.pdf . Acesso en: 30 jun. 2025.

GONZALEZ, Alejandra. LEONELLI, Alberto. SANTOMÉ, Patricia. Transcripciones de entrevistas a Graciela Marotta. Realizadas en el marco del Proyecto de Investigación: 34/0236. Las Artistas de la Pueyrredón. Mujeres del siglo XX. Parte II, 2013-2014.

KRISTEVA, Julia. (1988): **El lenguaje, ese desconocido.** Madrid. Ed. Fundamentos, 1988.

MAROTTA, Graciela, POLETTO, Dante, CANTÚ, Mariela. Las artes audiovisuales en el posgrado en lenguajes artísticos combinados, en LA FERLA, Jorge (comp.). **Artes y medios audiovisuales:** Un estado de situación. Buenos Aires: Aurelia Rivera y Nueva Librería, 2007.

MAROTTA, Graciela (Dir.); **Lenguajes artísticos combinados** I: Problemas y conceptos del arte en cruce. Departamento Artes Visuales. Pos grado LAC. Ed. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte (I.U.N.A.), 2009.

MAROTTA, Graciela (2006). **La topología y las artes visuales.** Ed. Borromeo. Buenos Aires, 2010a.

MAROTTA, Graciela. **El libro del libro de artista.** Ed. Borromeo. Buenos Aires, 2010b.

MORENO, Oscar (coord.). **Artes e industrias culturales.** EDUNTREF. Buenos Aires, 2010.

OLIVERAS, Elena. **Cuestiones del arte contemporáneo.** Buenos Aires. Ed. Emece, 2008.

OLIVERAS, Elena. Las artes visuales más allá de lo visual. In: ARTE EN CRUCE: Problemáticas teóricas actuales, 2009, Buenos Aires. Ponencia [actas...]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes, da Universidad de Buenos Aires (UBA), 2009.
.

PADÍN, Clemente. Algunas historias personales en relación al arte correo, la poesía experimental y la performance, en LA FERLA, Jorge (comp.). **Artes y medios audiovisuales:** Un estado de situación. Buenos Aires: Aurelia Rivera y Nueva Librería, 2007.

PAVIS, Patrice. Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?. telondefondo: **Revista de Teoría y Crítica Teatral,** Buenos Aires, año IV, n. 7, jul. 2008. Disponível em: http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/8782. Acesso em: 28 jun. 2025.

PINTA, María Fernanda. Interdisciplinariedad y experimentación en la escena argentina. Década del sesenta. Cuenca: Facultad de Bellas Artes, 2006. Disponível em: **AVAE-Archivo Virtual Artes Escénicas.** https://blog.uclm.es/archivoartea/?s=Interdisciplinariedad+y+experimentaci%C3%B3n+en+la+escena+argentina+de+la+d%C3%A9cada+del+sesenta. Acesso em: 28 jul. 2025.

ROSENBAUM, Alfredo. El lenguaje corporal y lo performático en el Tanztheater de Pina Bausch. In: MAROTTA, Graciela (coord.). **Lenguajes artísticos combinados:** problemas y conceptos de arte en cruce. Buenos Aires: Ed. Graciela Marotta: IUNA, 2009. Tomo 1.

SANTILLAN GÜEMES, Ricardo. Culturas para la vida. Pasos hacia un desarrollo humanizante. En: OLMOS, Héctor y SANTILLAN GUEMES, R.. **Culturar.** Las formas del desarrollo. Ed. CICCUS. Buenos Aires, 2008.

SANTILLAN GÜEMES, Ricardo. Hacia un concepto operativo de cultura. En: **Oscar Moreno:** Artes e industrias culturales. EDUNTREF. Buenos Aires, 2010.

SERNA, Alcira. Graciela Marotta: el encuentro de su expresión artística con el cruce de lenguajes. In: JORNADAS DE BECARIOS, TESISTAS Y GRADUADOS DEL IUNA, 2., 2014, [Buenos Aires]. Anais [ponencia...]. [Buenos Aires]: IUNA, 2014.

SERNA, Alcira. Los lenguajes combinados en la obra de Graciela Marotta. In: SIMPOSIO LENGUAJES ARTÍSTICOS COMBINADOS, 6., 2013, [S. l.]. Anais [ponencia...]. [S. l.: v.6.], 3, 4 y 5 de octubre, 2013.

STEIMBERG, Oscar. Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros. In: COLOQUIO INTERNACIONAL IMÁGENES EN VUELO, TEXTOS EN FUGA: identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación, 2001, Friburgo, Alemanha.. [Anales...]. Friburgo: Universidad de Friburgo, 2001. Disponível em: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/docs/steimberg_sobre.doc Acesso em: 28 jun. 2025.

STEIMBERG, Oscar; TRAVERSA, Oscar. Médios, artes, memórias (editorial). **Figuraciones: Teoría y Crítica de Artes, Buenos Aires**, n. 1-2, dez. 2003. Disponível em: https://criticadeartes.una.edu.ar/contenidos/revista-figuraciones_38386 Acesso em: 23 jun. 2025.

ZORRILLA, Aníbal. Ritmo y sentido en la obra de cruce de lenguajes. In: II SIMPOSIO EN LENGUAJES ARTÍSTICOS COMBINADOS, v.2.,21-22 de noviembre, 2008, [Buenos Aires]. [Actas...ponencia]. [Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes], 2008. [pertenece a la investigación "Lenguajes Artísticos Combinados: diversos modos de interrelación", dirigido por Graciela Marotta] Disponível em: https://anibalzorrilla.blogspot.com/2008/11/ritmo-y-sentido-en-la-obra-de-cruce-de.html (Ver tambien: https://anibalzorrilla.blogspot.com/2008/11/ritmo-y-sentido-en-la-obra-de-cruce-de.html)Acesso em: 21 jun. 2025.

edição 25 • dezembro. de 2025
Maria Rosa Figari.
Artigo recebido em **23 set. 2025** *e aprovado em* **12 out. 2025**

DOSSIÊ SIGAM ensaios visuais

Larissa Schip Ferreira de Deus; Helene Gomes Sacco.

Dar nome à sua avó: modos de criar feministas

Nombrar a tu abuela: maneras de criar feministas

Resumo: Este ensaio apresenta imagens produzidas no minicurso Dar nome à sua avó: modos de criar feministas, que ministrei na tarde do dia 28 de maio de 2025, no Auditório 1 do Centro de Artes da UFPel, parte do VIII Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória - Mulheres Inscrevem: poéticas feministas no mundo, evento realizado pelo Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora. Em um primeiro momento, dialoguei com as onze pessoas participantes sobre a importância de criar referenciando artistas mulheres, valorizando suas poéticas e modos de criar em operação disruptiva ao apadrinhamento do "pai-artista". A partir de meu trabalho artístico Palimpsesto (2018) e a pesquisa que realizei no curso de Mestrado em Artes Visuais, exploramos escritos de Linda Nochlin, Mira Schor, Judy Chicago, Virgínia Woolf, Rebecca Solnit e Gloria Anzaldúa, em diálogo com as artistas presentes nas exposições WACK!: Art and the Feminist Revolution (2007), Mulheres radicais arte latino-americana, 1960-1985 (2018) e Histórias feministas: artistas depois de 2000 (2019). Em seguida, cada integrante criou um cartaz referenciando suas próprias avós, enquanto conversávamos memórias de família, e reconhecemos a força e importância dessas mulheres. Os cartazes produzidos foram em seguida digitalizados e ampliados em formato A0 para exposição EXTRAPÁGINA, que ocorreu na 3º Feira de publicações Dora o Ruído, realizada pelo grupo de Pesquisa Lugares-Livro, edição nomeada Amplificando poéticas, desenvolvida em conjunto ao VIII SIGAM.

Palavras-chave: Arte feminista; Gênero; Artistas mulheres; Nomeação; Escrita em artes.

Resumen: *Este ensayo presenta imágenes producidas durante el minicurso Nombrar a tu abuela: maneras feministas de crear, que impartí la tarde del 28 de mayo de 2025 en el Auditorio 1 del Centro de Artes de la UFPel, como parte del VIII Simposio Internacional Género, Arte y Memoria - Mujeres Inscritas: Poéticas Feministas en el Mundo, evento organizado por el Grupo de Investigación Caixa de Pandora. Inicialmente, conversé con las once participantes sobre la importancia de crear tomando como referencia a las artistas mujeres, valorando su poética y sus formas de crear en una operación disruptiva contra el patrocinio del "padre-artista". A partir de mi obra Palimpsesto (2018) y la investigación que realicé durante mi maestría en Artes Visuales, exploramos los escritos de Linda Nochlin, Mira Schor, Judy Chicago, Virginia Woolf, Rebecca Solnit y Gloria Anzaldúa, en diálogo con las artistas presentes en las exposiciones WACK!: Art and the Feminist Revolution (2007), Mulheres radicais arte latino-americana, 1960-1985 (2018) e Histórias feministas: artistas depois de 2000 (2019). Posteriormente, cada participante creó un póster que hacía referencia a sus propias abuelas, mientras conversábamos sobre recuerdos familiares y reconocíamos la fuerza e importancia de estas mujeres. Los pósteres producidos fueron digitalizados y ampliados a formato A0 para la exposición EXTRAPÁGINA, que tuvo lugar en la 3.ª Feria de Publicaciones Dora o Ruído, organizada por el Grupo de Investigación Lugares-Livro, en una edición titulada Amplificando Poéticas, desarrollada en conjunto con el VIII SIGAM.*

Palabras clave: *Arte feminista; Género; Mujeres artistas; Nominación; Escritura en las artes.*

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 25 • dez. de 2025

Larissa Schip Ferreira de Deus; Helene Gomes Sacco.

Ensaio visual recebido em 12 de ago. de 2025 e aprovado 26 de set. de 2025



Larissa Schip, detalhe de Palimpsesto, lambe-performance, 2018.



TECER A TEIA



PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 25 • dez. de 2025

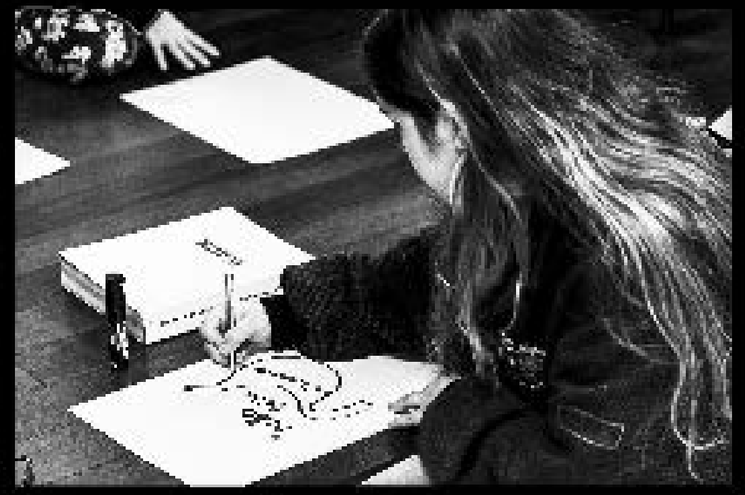
Larissa Schip Ferreira de Deus; Helene Gomes Sacco.

Ensaio visual recebido em 12 de ago. de 2025 e aprovado 26 de set. de 2025

AS TEIAS DE ARANHA SÃO IMAGENS DO NÃO LINEAR, DAS MUITAS DIREÇÕES EM QUE ALGO PODE IR, DAS MUITAS ORIGENS QUE ALGO PODE TER, DAS AVÓS, ASSIM COMO DAS SEQUÊNCIAS DE "ESTE GEROU AQUELE". HÁ UMA PINTURA ALEMÃ DO SÉCULO XIX DE MULHERES TRABALHANDO AS PLANTAS DO LINHO, DAS QUAIS SE FAZ O TECIDO. ELAS USAM TAMANCOS DE MADEIRA, VESTIDOS ESCUROS, TOUCAS BRANCAS RECATADAS E ESTÃO POSTADAS A VÁRIAS DISTÂNCIAS DE UMA PAREDE, ONDE FEIXES DA MATÉRIA-PRIMA VÃO SENDO ENROLADOS EM NOVELOS. DE CADA MULHER SAI UM ÚNICO FIO QUE SE ESTENDE PELA SALA, COMO SE ELAS FOSSEM ARANHAS, COMO SE O FIO SAÍSSE DIRETO DAS SUAS BARRIGAS. OU COMO SE ELAS ESTIVESSEM PRESAS À PAREDE POR AQUELES FIOS FINÍSSIMOS INVISÍVEIS SOB OUTROS TIPOS DE LUZ. ELAS ESTÃO FIANDO, E ESTÃO PRESAS NA TEIA. TECER A TEIA E NÃO FICAR PRESA NELA, CRIAR O MUNDO, CRIAR SUA PRÓPRIA VIDA, GOVERNAR SEU DESTINO, DAR NOME À SUA AVÓ ASSIM COMO AO SEU PAI, DESENHAR REDES E NÃO APENAS LINHAS RETAS, SER ALGUÉM QUE FAZ, NÃO SÓ ALGUÉM QUE LIMPA, PODER CANTAR E NÃO SER SILENCIADA, TIRAR O VÉU E APARECER: É TUDO ISSO QUE EU PENDURO NO MEU VARAL.

SOLNIT, Rebecca. Os homens explicam tudo para mim. Tradução de Isa Mara Lando. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2017. 208 p.













PENDURAR NO VARAL

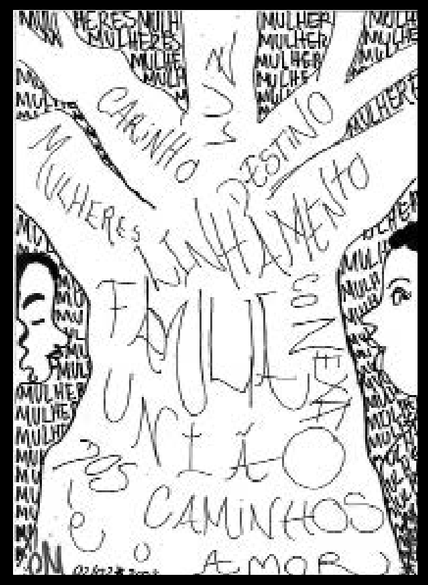


PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 25 • dez. de 2025

Larissa Schip Ferreira de Deus; Helene Gomes Sacco.

Ensaio visual recebido em 12 de ago. de 2025 e aprovado 26 de set. de 2025





VÓ, OBRIGADA POR CUIDAR DE MIM ENQUANTO MINHA MÃE TRABALHAVA

Barbara Soares
Marina Guiomar
Gonzales Cerrito
Pivatini Pedro Osório
Barbara Soares
Marina Guiomar
Gonzales Cerrito
Pivatini Pedro Osório

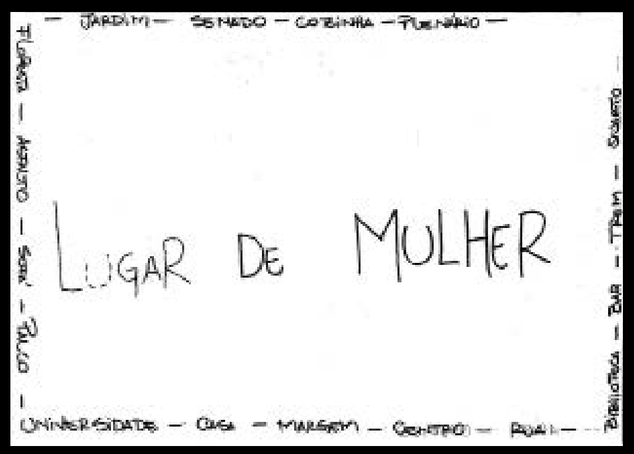
MINHA AVÓ ESCOLHEU O MEU NOME

LYGIA MÃE DA MINHA MÃE

ISSO É ARTE FEMINISTA

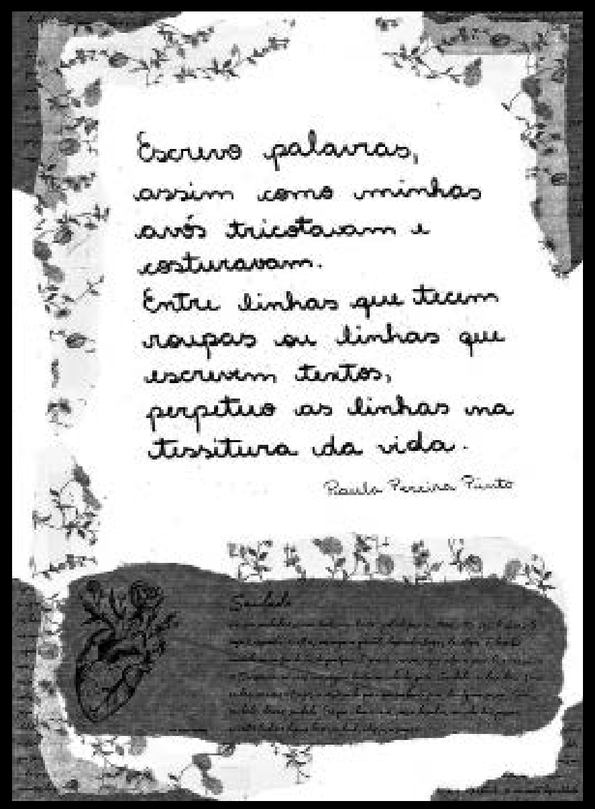
SOBRE TUDO VIVEMOS

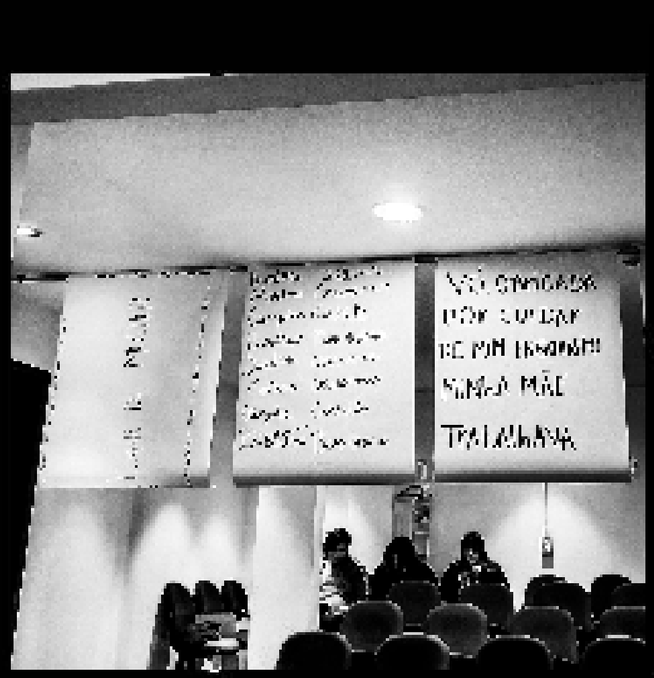
NÃO HÁ COMPANHIA MELHOR QUE A NOSSA MÃE





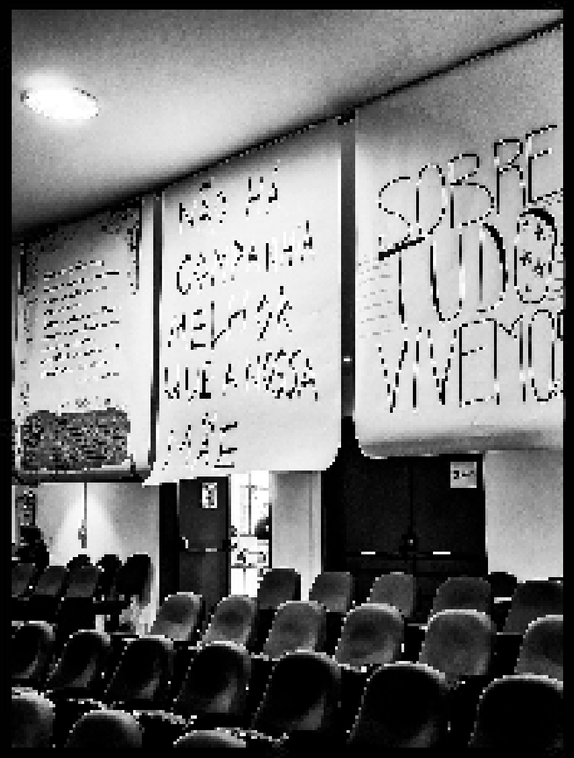












PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 25 • dez. de 2025
Larissa Schip Ferreira de Deus; Helene Gomes Sacco.
Ensaio visual recebido em 12 de ago. de 2025 e aprovado 26 de set. de 2025



participantes da oficina

Andrei Gonzales, Andrielly Nunes, Ana Leticia Duarte Lopes, Daniela Macedo, Gabriela Magalhães Monteiro, Gabrieli dos Santos Silveira, Kathleen Oliveira, Mikaela Barcel, Nauber Quintana e Paula Pereira

Fotos Hamilton Bittencourt, 2025.

Larissa Schip Ferreira de Deus

Artista visual, doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas, Mestra em Artes Visuais pelo PPGARTES-UFPel (2022) e Licenciada em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná - Fap-UNESPAR (2017).

http://lattes.cnpq.br/3500796825303513;
https://orcid.org/0000-0003-4345-3256;
larissaschipf@gmail.com

Helene Gomes Sacco

Artista e pesquisadora, é Doutora (2014) e Mestre (2009) em Arte Visuais, no PPGAV/UFRGS. Tem Bacharelado em Artes Visuais na CA/UFPE (1999). É professora e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, PPGArtes da UFPEL, no Mestrado e Doutorado. Por via da escrita e publicações de artista, pesquisa a casa, objetos, o modo de vida e a vida das coisas.

https://lattes.cnpq.br/7729369777149419;
https://orcid.org/0009-0003-9645-3409;
sacco.h@gmail.com

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 25 • dez. de 2025
Larissa Schip Ferreira de Deus; Helene Gomes Sacco.
Ensaio visual recebido em 12 de ago. de 2025 e aprovado 26 de set. de 2025

Vanessa Cristina Dias

O erótico como disparador poético: palavras e imagens

The Erotic as a Poetic Trigger: Words and Images

Resumo: O ensaio é composto por fotografias capturadas a partir do minicurso *O erótico como disparador poético: palavras e imagens*, ministrado em maio de 2025, no Auditório II do Centro de Artes da UFPel, integrou a programação do VIII Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória - Mulheres Inscrevem: poéticas feministas no mundo. O evento foi realizado pelo Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora (CNPq/UFPel). Em um primeiro momento, foi apresentada a *Dissertação-ensaio sobre o erótico: experiência estética e poética por meio de uma escrita de si* (2024), que consistiu em investigar a potência do erótico como uma força de resistência política e subjetiva, por meio de uma metodologia baseada na escrita de si, articulando memórias pessoais e coletivas com críticas contundentes às diversas opressões vigentes no tempo presente. Diante de um neoliberalismo que nos devora e cafetina, dirigiu-se à reflexão sobre o erótico para além da dimensão sexual, ampliando-o como um conceito que quando operacionalizado na vida, permite sentir, pensar e fazer pautadas pelo prazer. O erótico ampliado (Dias, 2024), parte não apenas de um prazer autocentrado, mas compartilhado na relação com as outras pessoas e com o mundo. Ao trazer essa concepção de erótico, re-pensamos as produções intelectuais, sejam acadêmicas e/ou poéticas. Os questionamentos: "O uso da inteligência pode ser erótico? Dá prazer? Dá alegria?" (Alves, 2011, p. 97), "Como aprendemos umas das outras?" (Lugones, 2014, p. 950), guiaram o encontro, e em um coletivo, que contou com quatorze participantes, fez-se um exercício cartográfico — tramamos as palavras que nos conectam, que nos ligam eroticamente, por meio de linhas, pontos e texturas bordadas. Alguns desses resultados aqui se apresentam.

Palavras-chave: Arte têxtil; Fazer com; Erótico ampliado; Prazer; Cartografia.

Abstract: *The essay consists of photographs taken from the mini-course The Erotic as a Poetic Trigger: Words and Images, taught in May 2025, in Auditorium II of the UFPel Arts Center, as part of the event VIII International Symposium on Gender, Art, and Memory - Women Write: Feminist Poetics in the World, organized by the Caixa de Pandora research group (CNPq/UFPel). First, the Dissertation-essay on the erotic: aesthetic and poetic experience through self-writing (2024), which consisted of investigating the power of the erotic as a force of political and subjective resistance, using a methodology based on self-writing, articulating personal and collective memories with scathing criticism of the various forms of oppression prevalent in the present day. Faced with a neoliberalism that devours and pimps us, she turned to a reflection on the erotic beyond the sexual dimension, expanding it as a concept that, when operationalized in life, allows us to feel, think, and act guided by pleasure. The expanded erotic (Dias, 2024) stems not only from self-centered pleasure, but also from pleasure shared in relationships with other people and with the world. By bringing this conception of the erotic, we rethink intellectual productions, whether academic and/or poetic. The questions: "Can the use of intelligence be erotic? Does it give pleasure? Does it give joy?" (Alves, 2011, p. 97), "How do we learn from each other?" (Lugones, 2014, p. 950), guided the meeting, and in a collective — which had fourteen participants — we did a cartographic exercise — we wove the words that connect us, that link us erotically, through lines, dots, and embroidered textures. Some of these results are presented here.*

Keywords: *Textile art; Making with; Expanded eroticism; Pleasure; Cartography.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 25 • dez. de 2025
Vanessa Cristina Dias.
Ensaio visual recebido em 15 de set. de 2025 e aprovado 23 de out. de 2025





PARALELO31
ISSN: 2358-2529







PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 25 • dez. de 2025
Vanessa Cristina Dias.
Ensaio visual recebido em 15 de set. de 2025 e aprovado 23 de out. de 2025





ISSN: 2358-2529







Imagens: Participantes do minicurso O erótico como disparador poético: palavras e imagens, 2025.
Fotografias por Max Frutuoso Guimarães e Vanessa Cristina Dias.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 25 • dez. de 2025
Vanessa Cristina Dias.
Ensaio visual recebido em 15 de set. de 2025 e aprovado 23 de out. de 2025

Vanessa Cristina Dias

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (PPGART/CAL/UFSM) com ênfase em História, teoria e crítica na linha de pesquisa Arte e Transversalidade. Mestre em Educação (Stricto sensu) pelo Programa de Pós-graduação em Educação (FaE/UFPel). Especialista em Artes (Lato sensu) e graduada em Artes Visuais - Licenciatura (CA/UFPel). Professora, artista e pesquisadora in(ter)disciplinar em Artes Visuais, Filosofia, Crítica cultural e Psicologia social. Atualmente é bolsista CAPES, assim como foi no mestrado. Na graduação foi bolsista do PIBID - Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (CAPES) e do PET - Programa de Educação Tutorial das Artes Visuais (CA/UFPel).

CV Lattes: http://lattes.cnpq.br/4896954410037934;
https://orcid.org/0000-0002-9579-7045;
vanessacristinadias_@live.com

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer**. Editora Planeta do Brasil, 2011.

DIAS, Vanessa Cristina. Dissertação-ensaio sobre o erótico: experiência estética e poética por meio de uma escrita de si. 2024. 169 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 935–952, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013. Acesso em: 08 ago. 2025.

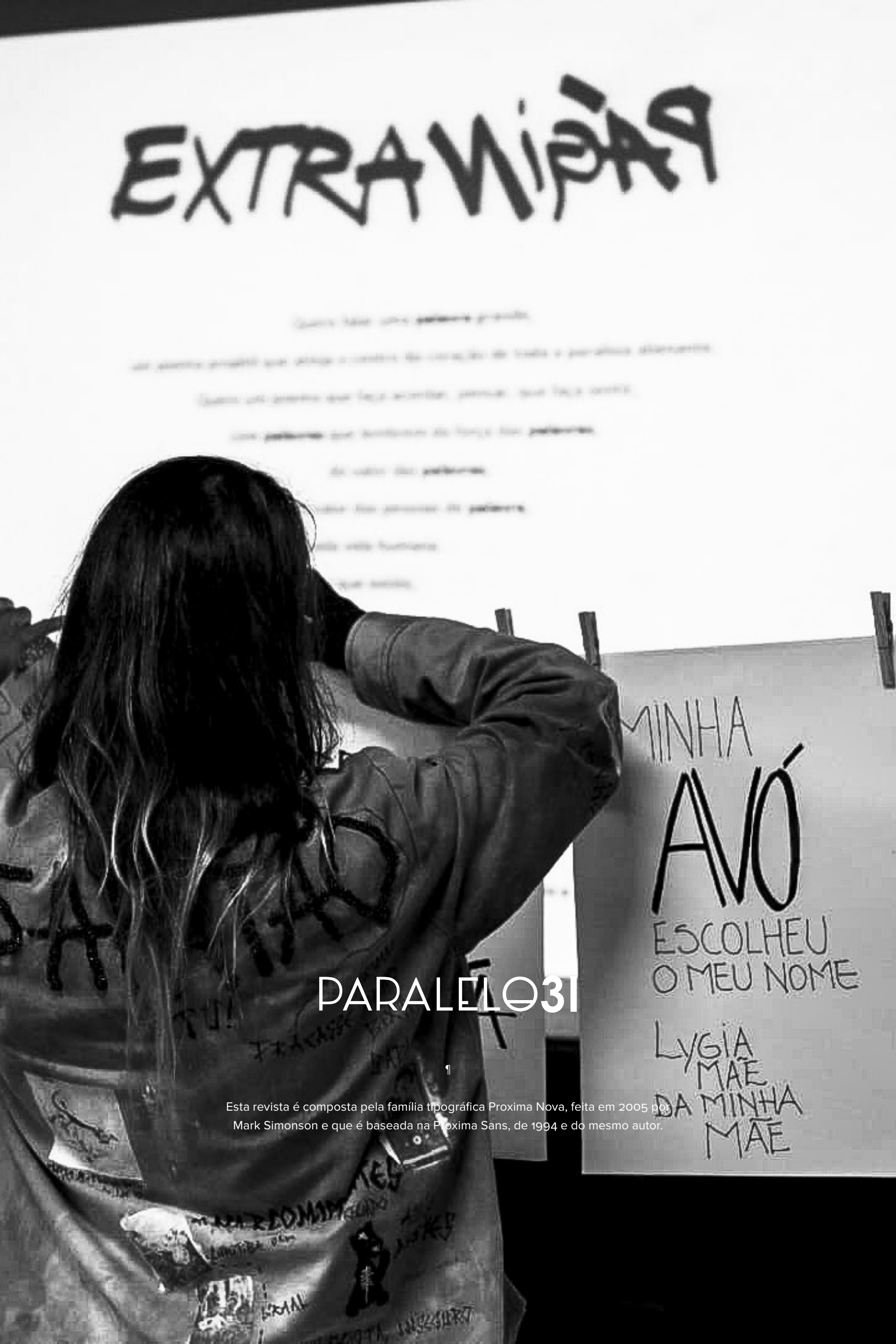
PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 25 • dez. de 2025

Vanessa Cristina Dias.

Ensaio visual recebido em 15 de set. de 2025 e aprovado 23 de out. de 2025



PARALELO31

¶

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.