

O OLHAR FEMINISTA SOBRE O ESPETÁCULO DE DANÇA-TEATRO “DOLORIR”
THE FEMINIST LOOK AT THE DANCE-THEATER “DOLORIR” SHOW
LA MIRADA FEMINISTA EM EL SHOW “DOLORIR” DE BAILE-TEATRO

Everton de Almeida Nunes¹

Flávio Costa de Mendonça²

Renata Malta³

 10.21665/2318-3888.v8n15p180-204

RESUMO

O presente artigo se propõe a analisar a recepção de uma obra artística que discute temáticas de gênero, com destaque para a violência doméstica praticada contra a mulher, junto a um grupo de mulheres participantes do XIX REDOR, evento internacional da Rede Feminista do Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Relações de Gênero. O estudo foi realizado por meio de questionários semiestruturados e debate ocorrido posteriormente à apresentação do espetáculo com o intuito de verificar de que forma a obra foi recebida pelo público do evento. Como resultado, observamos que elementos pré-discursivos foram determinantes e, para além do reconhecimento da importância da obra artística, os principais questionamentos estiveram centrados na falta de engajamento político das personagens e em um alegado protagonismo masculino, na obra em si e no olhar do diretor.

Palavras-chave: Dança-teatro. Feminismo. Violência contra a mulher. Recepção.

¹Doutorando em Educação do PPGED da Universidade Federal de Sergipe. Email: ewertton.nunes1@gmail.com

²Mestre em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal de Sergipe. Email: flaviocostademendonca@gmail.com

³ Professora Doutora do PPGCOM da Universidade Federal de Sergipe. Email: renatamaltarm@gmail.com

ABSTRACT

This article aims to analyze the reception of an artistic work that discusses gender issues, with emphasis on domestic violence practiced against women, with a group of women who has attended the XIX REDOR, an International Feminist Conference of the North and Northeast Network centered on Studying and Researching Gender Relations. The study was carried out by semi-structured questionnaires and a debate occurred right after the presentation of the spectacle in order to verify how it was received by the conference audience. As a result, we have noticed that pre discursive elements have been determinant and, beyond the recognition of the artistic work importance, the main questions have been centered on the lack of political engagement of the women characters and in an alleged male protagonism, in the peace of art itself, and in the director's view.

Keywords: Dance-theater. Feminism. Violence against women. Reception.

RESUMEN

Este artículo propone analizar la recepción de un espectáculo artístico que discute temas de género, con énfasis en la violencia doméstica practicada contra las mujeres, con un grupo de mujeres participantes del XIX REDOR, una conferencia internacional de la Red Feminista del Norte y Nordeste centrada en estudios e investigaciones sobre relaciones de género. El estudio se llevó a cabo mediante cuestionarios semiestructurados y un debate que se produjo después de la presentación del espectáculo con la finalidad de verificar cómo la obra ha sido interpretada por el público. Como resultado, observamos que elementos pré discursivos han sido determinantes y, más allá del reconocimiento de la importancia de la obra artística, los principales cuestionamientos estuvieron centrados en la falta de involucramiento político de las personajes femeninas y en un alegado protagonismo masculino, en la narrativa en sí, y en la mirada del director.

Palabras clave: Danza-teatro. Feminismo. Violencia contra las mujeres. Recepción.

1. O espetáculo e uma perspectiva introdutória

A Espaço Liso é uma companhia de dança sergipana, fundada em 2006, e nasceu com a proposta de unir linguagens artísticas tais como o teatro e o audiovisual em concepções cênicas que dialoguem com problemáticas sociais. Em março de 2012 surgiu o interesse da Espaço Liso Cia. de Dança pela temática da violência doméstica contra a mulher, considerando a sua relevância social.

Para a concepção do trabalho foi criado um grupo de discussão com o título provisório de “Toca-me” e apenas mulheres foram convidadas a integrá-lo. A proposta naquele momento era ouvir as participantes do grupo sobre a abordagem adequada para tal temática e, assim, formular um espetáculo híbrido, criado de forma colaborativa com respeito ao olhar feminino. No total, 148 mulheres opinaram sobre a abordagem da temática *violência doméstica* em um espetáculo artístico, sugeriram possíveis narrativas a serem incluídas, ofereceram elementos para a construção das personagens, elencaram poemas, vídeos e destacaram as cores que poderiam ser utilizadas no cenário e figurino.

Após um mês de discussão o projeto ganhou o nome de "DOLORIR", uma referência ao documentário “Canto de Cicatriz”, com direção e produção de Raquel Sager e produção executiva de Laís Chaffe. Na obra audiovisual, o termo “DOLORIR” aparece na fala de uma das personagens como um neologismo, um verbo inventado, que, traduzido, significaria “colorir a dor”. Os relatos e contribuições das participantes do fórum levaram à formatação do enredo final do espetáculo, composto por quatro histórias ficcionais de mulheres que são ameaçadas de morte pelos seus agressores, e levadas para uma casa de acolhimento até que consigam ser guiadas para uma nova vida. A trama apresenta diferentes tipos de violência, com ênfase nas violências física, moral e psicológica que são materializadas em forma de dança-teatro e conteúdo audiovisual composto por matérias veiculadas em telejornais e trechos do documentário ora mencionado.

A concepção final do trabalho, assim como a direção coreográfica e teatral, foi feita por Everton Nunes. O trabalho estreou em 2013, no teatro Atheneu em Aracaju, dentro da programação da Semana Sergipana de Dança e foi apresentado para estudantes da rede pública de ensino. A versão exibida na XIX edição do REDOR - Encontro Internacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa Sobre Mulher e Relações de

Gênero - não contemplava mais quatro narrativas e sim três das histórias iniciais, tal releitura do espetáculo foi realizada em 2015 quando houve uma readequação do elenco.

A versão do espetáculo assistida pela plateia do XIX REDOR, realizado entre os dias 15 e 17 de junho de 2016 na Universidade Federal de Sergipe, retrata estórias de três mulheres de diferentes faixas etárias e contextos socioeconômicos distintas vítimas de violência física, sexual e psicológica e, por terem sido ameaçadas de morte pelos agressores, foram conduzidas a uma casa de acolhimento. O diretor/coreógrafo propõe uma narrativa não linear que flerta esteticamente com o realismo e o simbolismo em sua concepção. O roteiro proposto e os elementos cênicos sugerem um deslocamento das personagens de um lugar doméstico convencional para um espaço ermo. O estranhamento das personagens em contato com esse novo ambiente e o fato de carregarem malas no início da apresentação remetem ao rompimento com uma realidade e o iniciar de outra.

As personagens, ao adentrarem o espaço, ocupam colchões que estão distribuídos no palco e os ambientam com seus pertences, a ação sugere um contexto individualizado em um espaço coletivo de convivência. Todas as personagens começam o espetáculo usando vestidos brancos com sobreposições pretas, a proposta é mostrar o estado de ausência interior e de luto pela perda de algo importante, neste caso, a liberdade. As personagens começam a desvelar gradativamente as estórias de violência que sofreram através do trabalho corporal/facial e da coreografia que, pouco a pouco, ganha amplitude. A primeira personagem a contar, através do movimento, seu drama é a “mulher na cadeira de rodas”, uma licença poética à história de Maria da Penha, que na versão do diretor ganha outro direcionamento.

Após ser ameaçada pelo marido enquanto dormia, a mulher na cadeira de rodas sofre uma espécie de paralisia emocional, psicológica. As outras mulheres presentes na cena, ao perceberem a situação de dor e impotência apresentada pela “mulher da cadeira de rodas”, dançam com ela fazendo com que ganhe segurança e saia da cadeira. O segundo momento de agressão interpretado é o da “mulher queimada”, ilustrada inicialmente por uma matéria telejornalística que mostra um fato ocorrido em São Paulo, em que o marido

queima a mulher com ferro de passar roupas e escreve o nome dele no corpo da vítima com ferro quente.

Em seguida, duas figuras masculinas entram em cena para representar o momento em que a “mulher queimada” tem o corpo e o rosto desfigurados pelo fogo. A cena expõe o momento de sedução dos homens que termina com a mulher drogada. Em seguida, eles tentam estuprá-la, mas como ela reage, eles a envolvem com um lençol e ateam fogo nela. Porém, quando as outras personagens percebem a aflição da “mulher queimada” correm ao seu encontro, as figuras masculinas desaparecem e esta solução cênica sugere que, na verdade, tudo não passou de uma lembrança do momento traumático vivido pela personagem.

Ao final da cena, a “mulher queimada” mostra que a palavra “vadia” foi tatuada em suas costas pelos agressores. As mulheres se solidarizam com as dores das outras e dançam a coreografia intitulada “angústia” como forma de revolta e não conformação com os abusos sofridos. A terceira narrativa é a de uma criança/adolescente que foi violentada sexualmente pelo pai/padrasto no meio da noite. A cena começa com um depoimento real projetado no telão, em que a vítima relata ter sido abusada na infância pelo padrasto, o seu quase irmão e pela mãe. Enquanto isso, no palco, as mulheres colocam a menina abusada para dormir, a indumentária e a presença de um bicho de pelúcia na mão do agressor, figura masculina que aparece na cena, são indicativos de que a violência sexual é contra uma menina menor de idade. A cena mostra o momento em que a figura masculina invade o quarto e começa uma série de abusos sexuais e a prática do estupro. O grito de dor emitido pela personagem denominada como “menina abusada”, no momento no qual simbolicamente o agressor tira a pureza dela com a mão, enfatiza o não consentimento do ato sexual.

Em seguida, as mulheres mais velhas acolhem a “menina abusada”, destinam a ela um cuidado maternal e a colocam para dormir. Após tranquilizarem a garota, todas as mulheres assistem a uma reportagem sobre um caso de feminicídio ocorrido no interior de Alagoas, o agressor relata as motivações para o crime e detalha como o planejou e o executou. Ele fala friamente sobre o fato de ter comido o coração da vítima. Uma figura masculina conduz uma coreografia no centro do palco, suas ações sugerem uma

manipulação do feminino, os movimentos tencionam retratar o homem como opressor, como imagem do patriarcado. A cena é uma releitura poética das violências simbólicas que o mito do amor romântico impõe culturalmente à mulher. A dança é uma referência à hegemonia do masculino e das relações de poder existentes e alicerçadas na cultura machista. Durante a dança, o homem simula arrancar e devorar os corações das mulheres e sai soberano de cena após ter realizado tal feito. Após esse momento, todas as mulheres em cena demonstram sororidade e as ações apontam para uma nova forma de enfrentar as violências vividas e compartilhadas. Enquanto vão se confortando umas nas outras, começam a tirar das malas peças de roupas de cor verde, como sinal de transformação, de esperança por uma vida diferente.

O espetáculo encerra com as mulheres arrumando as camas, uma alusão a colocar em ordem o caos interior, deixando para trás os objetos que representavam o passado de violência vivido: cama, espelho, cadeira de rodas e bicho de pelúcia. Há nessa cena mais um trecho do documentário *Canto de cicatriz*, uma das mulheres entrevistadas fala sobre o verbo inventado por ela, o verbo “dolorir”, afirmando que é possível colorir a dor, transformar a dor em algo útil que pode ajudar a vida das pessoas. Na sequência, as personagens saem de cena enquanto mais um depoimento real é projetado, no vídeo, uma mulher fala da importância de denunciar e logo após é exibido na projeção o número do disque denúncia nacional, o disque 100.

O diretor do espetáculo, em entrevista para o presente artigo, afirmou que as escolhas cênicas e as narrativas implícitas nos elementos que compõem o espetáculo foram pensadas para tocar principalmente mulheres que ainda não reconhecem as diversas formas de violência que estão presentes no cotidiano delas. O criador parte do pressuposto de que, no caso da violência doméstica, muitas mulheres ainda estão no estágio inicial do entendimento das relações de opressão que constituem o universo feminino, muitas delas devido à cultura de dominação e ao machismo naturalizado socialmente não se assumem como vítimas e não percebem os seus companheiros como agressores. Ele acredita que não há, para muitas mulheres, a compreensão de que a violência se materializa de diversas formas e não somente quando deixa marcas físicas evidentes e, em muitos casos, irreversíveis.

Considerando as tensões entre a intenção do emissor e a recepção do público, este artigo se constrói. Mais além, focamos nossas atenções em uma audiência específica, constituída por mulheres participantes do XIX REDOR, evento internacional da Rede Feminista do Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Relações de Gênero que potencialmente possuem um olhar especialista acerca da temática proposta. Por meio da análise de questionários semiestruturados e do debate ocorrido posteriormente à apresentação do espetáculo DOLORIR, propomos verificar de que forma a obra foi recebida pelo público do evento, compreender se as intenções do emissor se materializam nas falas espontâneas dessas mulheres ou através das respostas do questionário disponibilizado e promover uma discussão acerca das questões que circundam nossos achados.

2. Metodologia

Para chegarmos a possíveis respostas para os questionamentos elencados, como trajetória empírica, fizemos uso de questionário semiestruturado com questões abertas e fechadas. Essa ferramenta foi aplicada para todas as mulheres logo após a apresentação do espetáculo e, de todos os questionários respondidos, selecionamos aqueles em que a respondente afirmou pertencer ao movimento feminista ou estudar temáticas relacionadas à gênero, considerando os objetivos propostos. Na busca de ampliar a análise, lançamos mão também de comentários gravados durante o debate que aconteceu posteriormente à apresentação da peça, na ocasião, a plateia expressou espontaneamente as impressões sobre o que foi assistido.

O questionário aplicado possuía sete questões de caráter pessoal, para que pudéssemos, num primeiro momento, selecionar as candidatas dentro do perfil desejado por esta pesquisa: o de mulheres engajadas em estudos ou movimentos feministas. A segunda parte do questionário era composta por 13 perguntas abertas sobre as percepções em relação aos conteúdos artístico e informativo do espetáculo, além de questões acerca dos papéis do homem e da mulher no debate a respeito da violência doméstica. Na última etapa do trabalho, apresentamos nossas análises a partir das respostas recolhidas nos questionários ao passo que são suscitadas outras reflexões sobre o objeto estudado.

3. Elementos do discurso

Para prosseguir à análise proposta neste trabalho, será necessário visitar alguns conceitos pertinentes à Análise do Discurso, embora este trabalho tenha como perspectiva uma abordagem culturalista. Apresentaremos aqui o embate entre discursos criados por, pelo menos, dois enunciadores: o criador da obra artística e uma plateia feminista crítica. O primeiro é sujeito da enunciação (criador) e o segundo constituiria o enunciado (feministas) e na relação entre estes sujeitos se estabelece um conjunto de trocas que é interpelado por textos que fazem parte de uma formação discursiva, oriundos de uma mesma formação ideológica. É importante ressaltar que trazemos aqui o entendimento de Orlandi (1983) sobre o que vem a ser texto, ou seja, uma unidade complexa de significação cuja análise implica as condições de sua produção (contexto histórico-social, situação, interlocutores). No caso em questão, referimo-nos a múltiplas construções textuais, presentes nos diversos elementos cênicos e audiovisuais que compõem os universos estético e discursivo do espetáculo “Dolorir”.

Segundo Foucault (1999), os diversos discursos estão fundamentados em uma mesma estrutura, por isto compartilham as mesmas características gerais, chegando a quase anular suas diferenças específicas. Nesta perspectiva, poderíamos pensar que os discursos presentes no espetáculo DOLORIR, sejam eles estéticos, sejam informativos, ainda que não tenham sido elaborados pelo movimento feminista ou tenham nascido motivados pelas diretrizes deste movimento, estariam cumprindo uma mesma finalidade e poderiam ser lidos de forma unilateral. Porém, apesar da empatia com o universo criado na obra artística, e de reconhecerem a relevância e pertinência da temática escolhida para representação, a grande maioria das mulheres que aceitou contribuir para a pesquisa questionou a “ausência” de outros discursos que melhor representassem a ideologia do movimento feminista. Stuart Hall (2003) resgata a definição que Althusser traz sobre as ideologias na obra “A favor de Marx”, o autor define as ideologias como sistemas de representação, compostos de conceitos, ideias, mitos ou imagens nos quais os homens e as mulheres vivem suas relações imaginárias com as reais condições de existência (HALL, 2003, p. 179).

Ainda, a definição Foucaultiana de ideologia é a que concerne à naturalização dos discursos, dos sentidos. E neste embate ideológico entre o real e o imaginário se constituíram as análises da plateia feminista sobre o produto artístico apresentado, uma condição dialógica que aponta para uma disputa pelo “lugar de fala” ou “ponto de vista” do sujeito. O conceito de dialogismo nasceu com Bakhtin em “La Poétique de Dostoïevski”, em 1970, e aponta para duas diferentes concepções do princípio dialógico: a do diálogo entre interlocutores e a do diálogo entre discursos. As repostas das feministas sobre os discursos presentes no espetáculo, as quais apresentaremos posteriormente, parecem suscitar o que Foucault denominou em “A Ordem do Discurso” de Ritual da Palavra. O termo ritual, na perspectiva do teórico, seria a qualificação dos que pronunciam o discurso, além dos gestos, comportamentos, circunstâncias e o conjunto de sinais que deve acompanhá-lo.

Trazendo para o objeto, no momento de realização da pesquisa tínhamos a consciência de que um sentimento social de enfrentamento às violências contra as mulheres ganhava mais força e que as pautas do movimento feminista estavam em evidência. Esta compreensão nos permite um olhar para os discursos das participantes considerando as noções de mentalidade e espírito elaboradas por Foucault (1987). Para ele, tais noções permitem:

[...] estabelecer entre os fenômenos simultâneos ou sucessivos de uma determinada época uma comunidade de sentido, ligações simbólicas, um jogo de semelhança e de espelho - ou que fazem surgir, como princípio de unidade e de explicação, a soberania de uma consciência coletiva. É preciso pôr em questão, novamente, essas sínteses acabadas, esses agrupamentos que, na maioria das vezes, são aceitos antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; é preciso expulsá-las da sombra onde reinam. [...] É preciso também que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares. É possível admitir, tais como são, a distinção dos grandes tipos de discurso, ou a das formas ou dos gêneros que opõem, umas às outras, ciência, literatura, filosofia, religião, história, ficção etc., (FOUCAULT, 1987, p. 24).

Nesse sentido é que compreendemos a importância de analisar os discursos que nasceram a partir da apreciação de uma obra artística, observando as especificidades de cada parte envolvida neste processo comunicacional, levando em consideração o lugar de onde cada grupo de sujeitos construiu sua enunciação sobre o tema: de um lado os criadores/emissores da mensagem (coreógrafo e intérpretes) do espetáculo que

transformaram questões sociais em produto artístico, adaptando uma realidade social à linguagem cênica. E do outro, as receptoras (participantes do REDOR), mulheres com diversos níveis de formação socioculturais e engajamento com o movimento feminista. Mulheres essas colocadas à apreciação de uma série de elementos estéticos, possivelmente para algumas o primeiro contato com o tema das violências de gênero através da linguagem da dança/teatro.

Entendemos que floresce, assim, uma disputa simbólica que posiciona a representação como elemento fundamental para se entender com se forjam os discursos. Na perspectiva foucaultiana, representação se configura como um “fenômeno de ordem empírica que se produz no homem” (FOUCAULT apud MACHADO, 1982, p. 144). Deste modo, a representação deve ser compreendida como sendo um produto da consciência do homem, diferente do próprio homem, mas que não deixa de manter uma relação de indissociabilidade com as coisas, que se encontram em outro nível. Segundo analisa Machado (1982), os homens (entenda-se seres humanos), pelo fato de viverem, trabalharem e falarem, constroem representações sobre a vida, o trabalho e a linguagem. Por essa perspectiva, temos a clareza de que o contato com um público influenciado por uma prática dentro de um movimento como o feminista é, sobretudo, um mergulho no entendimento acerca de uma “formação discursiva”, conceito-noção que, nas palavras de Foucault (1987), é definido da seguinte maneira:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 1987, p. 43).

A questão que emerge busca compreender se esses discursos seriam oriundos do contato com as práticas sociais e discursivas do presente ou parte da memória legitimada de um movimento que teve uma grande relevância para algumas transformações sobre o papel da mulher na sociedade e que continua vivo e ativo. O movimento feminista reivindica “lugares de fala” ou “pontos de vista” – entendendo que a identidade de gênero se forma de modo interseccional com classe, raça, etnia e sexualidade –, sobretudo quando a enunciação reflete questões de gênero, e isto poderia ser explicado, talvez, pela força

da memória social desse movimento que teve (e ainda tem) papel significativo para a reorganização política e cultural de muitas sociedades, como destaca Stuart Hall (2003), ao afirmar que a intervenção do feminismo foi específica e decisiva para os estudos culturais, bem como para muitos outros projetos teóricos por introduzir uma ruptura e reorganizar o campo de maneira bastante concreta. Para o autor, a proposição do *peçoal como político* foi revolucionária em termos teóricos e práticos, a segunda onda feminista que eclodiu entre as décadas de 1960 e 1970 redimensionou a noção de poder para além das questões de classe e a ideia de hegemonia perdeu sua característica reducionista e economicista.

O *slogan* “o pessoal é político” foi difundido de forma ampla no Brasil pelo movimento feminista e conceituado pela teoria feminista, especialmente a partir do início da década de 1970. Ele contém uma crítica contundente endereçada ao conteúdo patriarcal centrado na separação das esferas pública e privada. Assim, o que o argumento feminista conclama é a presença de uma conexão entre as duas esferas da vida e que a invisibilidade desta correlação não é aleatória, mas estratégica para a manutenção do sistema que resguarda o poder masculino nos dois espaços.

Nesse sentido, Nancy Fraser (1989) direciona os holofotes aos problemas de uma classificação dicotômica entre as esferas pública e privada, considerando suas intersecções e, mais além, o entendimento de que o ambiente familiar, tido como privado, também é “lugar de cálculos egocêntricos, estratégicos e instrumentais, de intercâmbios exploratórios de serviços, trabalho, dinheiro e sexo - e frequentemente, lugar de coerção e violência” (FRASER, 1989, p. 120). Uma concepção que se limite a dicotomias e não considere as correlações entre a família e o sistema constituído pelo Estado e a esfera econômica tende a camuflar as relações de poder ali instauradas, principalmente as de dominação/exploração que posicionam mulheres como desprivilegiadas.

As discussões e reivindicações que emergiram a partir desse período apresentam muitos desdobramentos e contrastes que extrapolam as relações de gênero e posicionam a identidade – numa perspectiva cada vez mais plural – e o lugar de enunciação do sujeito no centro do debate. As organizações que militam a favor da equidade de gênero, de

um modo geral, questionam a ausência de uma consonância entre os discursos do movimento, aparentemente ainda pautados nas raízes de sua fundação, e as múltiplas realidades vividas por mulheres, que certamente se inserem nos aspectos da esfera política.

A desconstrução de uma identidade fixa e universal definidora de gênero foi marca do movimento feminista negro que, de forma ampla, buscou questionar e repensar a teoria feminista fundacional. Nas palavras de bell hooks (2015, p. 194) – referindo-se ao livro “A mística feminina”, publicada pela primeira vez em 1963 por Betty Friedan, e saudada como a obra que abriu caminho para o movimento feminista contemporâneo –, “ela não falou das necessidades das mulheres sem homem, sem filhos, sem lar, ignorou a existência de todas as mulheres não brancas e das brancas pobres, e não disse aos leitores se era mais gratificante ser empregada, babá, operária, secretária ou uma prostituta do que ser dona de casa da classe abastada”. Assim, hooks, em consonância com um movimento feminista negro que eclode nos Estados Unidos e posteriormente de forma organizada também o Brasil, traz para o debate social e para a academia a ideia de que os problemas e dilemas da “mulher universal” do feminismo fundacional não são as mesmas preocupações urgentes de muitas mulheres que, preocupadas com sua sobrevivência econômica e discriminação étnico-racial, ainda buscavam caminhos para ganhar visibilidade social.

Anos mais tarde, a discussão sobre a desestabilização da identidade fixa de gênero ganhou outros contornos. Nesse novo período (entre o final do Séc. XX e início do XXI), Butler (2003) se torna um dos principais nomes da denominada política pós-genital do gênero, a qual contesta a teoria de superioridade de sexualidade genital, ao conceituar sexo, gênero e desejo em relações descontínuas e não necessariamente conectados à genital de cada indivíduo. Esta corrente fez florescer um espaço para o diálogo sobre questões de gênero, dominação masculina e o próprio papel (e opressão) da mulher não só dentro, como fora da academia.

[...] desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelos quais a identidade é articulada. Esse tipo de crítica põe em questão a estrutura fundante em que o feminismo, como política de identidade, vem-se articulando. O paradoxo

interno desse fundacionismo é que ele presume, fixa e restringe os próprios sujeitos que espera representar e libertar (BUTLER, 2003, p. 213).

A reflexão acima suscitada dialoga com as análises feitas sobre a recepção do espetáculo DOLORIR para mulheres engajadas nas questões feministas, por demonstrar que mesmo diante das relações entre imagem (discurso artístico) e texto (discurso informativo), o que Barthes definiu como significância, as mulheres entrevistadas demonstraram não considerar o elemento contexto, supostamente reforçado na representação artística e retornaram frequentemente às ideologias fixas e ressignificadas do movimento feminista, como melhor explicaremos nas análises. A pesquisa observou que os discursos ideológicos antecedem a apreciação artística, e que as respostas apontam uma maior identificação das espectadoras para o conteúdo informativo presente na obra dramática.

Se nesse contexto, ideologia e memória podem ser lidas quase que da mesma maneira, vale resgatar a afirmação de Barthes de que uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo teria um sentido homogêneo. O autor destaca que a memória é um espaço móvel de divisões, de disjunções, de conflitos, de polêmicas e contra discursos. Ainda que diante de múltiplos olhares de mulheres e configurações de sentido, o discurso parece compor ideologias de um mesmo sujeito que solicita a legitimidade da fonte.

Para Pêcheux (1999), a ilusão discursiva do sujeito consiste em pensar que é ele a fonte, a origem do sentido do que diz. Ao analisar as respostas aos questionários sobre o espetáculo que é objeto deste estudo, foi verificado que os textos apontados como ausentes no discurso informativo do espetáculo estão presentes no discurso artístico da obra, porém, parecem não ter sido decodificados pelo público estudado. Faz-se pertinente trazer aqui alguns conceitos de Gombrich (1995), que possibilitou pensar a distinção entre o esperado e o experimentado. O autor afirma que na arte, assim como em outras dimensões humanas, existe um horizonte de expectativas: “Um estilo, como uma cultura geral ou um clima de opinião, cria um horizonte de expectativas, um conjunto de contextos mentais, que registra desvios e alterações, com exagerada sensibilidade. Ao anotar relações, a mente registra tendências” (GOMBRICH, 1995, p. 64).

Esse horizonte de expectativas está presente nas respostas das mulheres partícipes da pesquisa, o que aponta a existência de discursos pré-moldados e suscita questionamentos sobre a existência de um universo de recepção construído a partir de uma cultura compartilhada. Essa possibilidade seria um indicativo de que existe uma barreira que limita que os discursos e a fruição surjam e sejam ressignificados no ato da comunicação com a troca efetiva entre aquele que produz e aquele que recebe a mensagem. Para Orlandi (1983), o texto não é uma unidade completa, o sentido do texto se constrói no espaço discursivo dos interlocutores. “O discurso não é fechado em si mesmo nem é do domínio exclusivo do locutor: aquilo que se diz significa em relação ao que não se diz, ao lugar social do qual se diz, para quem se diz, em que relação a outros discursos” (ORLANDI, 1983, p. 16).

Na observação das respostas foi possível verificar a não consideração do espetáculo como um recorte dentro da temática de gênero, um recorte que sugere leituras restritas a um determinado contexto narrativo. Orlandi (1983) define recorte como uma unidade discursiva, assim sendo, configura um fragmento que correlaciona linguagem e situação. As mulheres feministas que responderam ao questionário parecem ter realizado o seu próprio recorte, pautado unicamente na análise dos discursos informativos que dialogavam com as estruturas discursivas do movimento ao qual pertencem, fragmentando a partir das ideologias as situações discursivas presentes no espetáculo. Este pré-entendimento acerca das análises nos direcionam a algumas conclusões, as quais serão melhores explicadas em tópicos subsequentes, mas que, de antemão, já se mostram alinhadas à teoria aqui apresentada, a qual, a partir de Althusser, compreendemos que sujeitos são impelidos a se posicionarem socialmente a partir de um componente ideológico. Este posicionamento, no caso, feminista, seria pré-discursivo e determinante.

No entanto, alguns complicadores podem desestabilizar os pressupostos de um único ponto de vista preconcebido centrado no feminismo como ideologia. É do Norte global onde a criação de teorias com pretensões universais e explicativas são exportadas, estimulando um complexo processo de dependência acadêmica. Entendemos que essas raízes moldaram os Estudos de Gênero e a Teoria Feminista e, ainda que fortemente

alicerçados em um movimento contra-hegemônico no que se refere à gênero, são marcados pela ausência de uma mirada focada nas interseccionalidades. Como resposta a uma suposta universalidade, observamos a articulação de um movimento acadêmico e intelectual que, de forma mais ampla, propõe diferentes perspectivas contestatórias ao modelo eurocêntrico e norte-americano. A sociologia terceiro-mundista, as filosofias “latino-americana” e “africana”, o pós-colonialismo e sua proposta decolonial ilustram os esforços voltados ao questionamento ao eurocentrismo acadêmico e imperialismo intelectual (BALLESTRIN, 2017).

Todavia, esse movimento intelectual e político se esbarra em muitos obstáculos. Como afirma Ballestrin (2017), chegamos ao “feminismo do sul” por meio de um mergulho em fontes basilarmente constituídas por produções de origem hegemônica, e não pelo caminho contrário. Deste modo, ao estudar as teorias feministas mais gerais e centrais, invariavelmente, bebemos dessas águas, mesmo que por meio de releituras. As brechas que se fazem presentes, consequentes de uma história de silenciamentos, não são preenchidas com facilidade. Provavelmente o plural universo ativista e militante dos feminismos latino-americanos e, especificamente, do brasileiro, já repercute de forma visível nos estudos acadêmicos desenvolvidos no Brasil, no entanto, suas intersecções com o mundo das ideias e dos conceitos elaborados para explicar essas vivências são, com frequência, alicerçadas em uma lógica universalizante.

Bozzano (2019) assevera que se trata de um diálogo complexo e desafiador que busca caminhos para não reproduzir a violência colonial. Os antagonismos que se descortinam nessas arenas se evidenciam a partir da interiorização de determinados marcadores que atuam de forma interseccional ao de gênero, como classe, nacionalidade e regionalismos, etnia, raça e sexualidade e contestam um feminismo universalista que parte da perspectiva ocidental eurocêntrica.

Essa discussão ganha contornos pragmáticos quando consideramos que as respondentes da enquête proposta por este estudo participavam de um encontro internacional de uma rede feminista com característica regional, mais especificamente a Norte e Nordeste, regiões historicamente distantes dos centros hegemônicos de poder, inclusive no que concerne à produção de conhecimento reconhecida socialmente. Assim, se por um lado,

o caráter internacional do evento e sua história (mais de duas décadas de trabalhos) reforçam sua consolidação e, em alguma medida, a necessidade de um caminho ideológico definido e uníssono, por outro, a regionalidade e consequentes entraves dela decorrente clamam pela geopolitização do debate feminista, inaugurado pela proposta de um feminismo “terceito-mundista” ou “subalterno”. Portanto, falar de uma única teoria feminista que norteia o pensamento e a vivência dessas mulheres expostas à obra de arte em questão seria negligenciar a complexidade do debate feminista.

4. Análise dos questionários

Inicialmente, o questionário – pormenorizado no tópico sobre metodologia – foi composto por perguntas que nos propiciavam dados quantitativos a respeito do público entrevistado. As respostas obtidas explicitaram, primeiramente, que 57% daquelas mulheres já sofreram algum tipo de violência, e 100% das mulheres deste grupo específico não só conhece, como já presenciou alguma violência praticada contra a mulher. Esses dados, para além de quantitativos, descortinam a face mais cruel do patriarcado, de dominação/exploração, notadamente marcados pela violência, pelo controle e pelo medo (SAFFIOTI, 1987). Das mulheres que não sofreram nenhum tipo de violência (43%), um total de 83% delas conhecem mulheres vítimas de violência, e a mesma porcentagem também já presenciou algum tipo desta violência. Das mulheres que foram vítimas de violências, a violência psicológica aparece como a mais citada – 50%. Entre as mulheres conhecidas pelas entrevistadas como vítimas de violências, a violência moral (56,25%) e física (50%) foram as mais citadas, assim como estas duas também foram as mais citadas quando questionadas sobre qual tipo de violência elas já presenciaram.

Na segunda parte do questionário buscamos por respostas qualitativas. No início, foi perguntado ao público se elas já haviam assistido algum espetáculo com a linguagem apresentada (dança, teatro, audiovisual) associada à temática de gênero, e a grande maioria das respostas foi negativa, evidenciando a relevância deste tipo de obra.

Em seguida, foi pedido para que as respondentes definissem em poucas linhas a história contada na peça. Dentre as respostas mais frequentes, identificamos o tema central: a violência sofrida pelas mulheres. Algumas relatam o fato do agressor ficar impune ao final da peça como forma de descontentamento, e ressaltam também a hegemonia do masculino sobre o feminino retratado no espetáculo. Elas apontaram, ainda, as diversas formas de violência contra a mulher que são retratadas na peça, algumas falam da violência moral, doméstica, física e simbólica. Apenas uma pessoa relatou também a violência sexual contra a criança que acontece em uma das cenas.

Quando questionadas se sentiram falta de algum elemento na narrativa do espetáculo, ficou evidente o engajamento do público com as causas mais centrais do feminismo em suas respostas. Cerca de 33% afirmou não ter sentido falta de nada na peça, porém, todo o restante apontou questões relevantes, principalmente no desfecho da apresentação. Elas ressaltam o fato do agressor não terminar preso como um dos aspectos que as incomodaram, gostariam também de ver a mulher mais “empoderada” – o empoderamento feminino inclusive é o ponto mais evidenciado por elas –, cobraram o enfrentamento das mulheres do espetáculo em relação ao seu agressor, e, mais além, que gostariam que fosse melhor retratada a transformação das mulheres ao longo da narrativa.

Sobre a importância da temática do espetáculo, foi unânime que ela apresenta grande relevância e que precisa ser discutida. Observamos algumas posições muito interessantes como explicação, explicitando a importância da “arte para o questionamento de um problema social”, apontando a arte como um espaço de conscientização, capaz de despertar de forma lúdica um tema tão sério quanto a violência contra a mulher. A dança como forma de expressão também foi elogiada, inclusive com menções de que “ela pode servir como uma linguagem para falar sobre assuntos difíceis”, e que “a arte traz sutileza a algo tão bárbaro de ser retratado”. O fato de a peça ser comprometida a fazer uma denúncia da realidade é muito valorizado por todas as respondentes, reforçando que todos os tipos de violência precisam ser amplamente discutidos e visibilizados, e que isto é fundamental para o processo de reeducação social.

Em um dos questionamentos, foi perguntado qual aspecto mais chamou a atenção das mulheres. As respostas, aqui, foram as mais variadas, o que evidencia que a peça possui vários pontos marcantes. Dentre os vários aspectos citados, encontram-se a produção audiovisual da peça, por diversas vezes cenas transmitidas em um telão ao longo da peça teatral foram citadas como estarrecedoras, como o vídeo do rapaz que comeu o coração da companheira, mencionado por várias mulheres. A cena da violência contra a criança também é ressaltada por algumas mulheres como “um aspecto que marca a narrativa”, os passos coreografados também apontados como “momento de força dramática muito forte”, além de, em alguma instância, ser uma forma de poder simbólico de dominação do homem sobre a mulher. Algumas respondentes sentiram falta de uma articulação maior entre os vídeos e as coreografias, e que a violência verbal e psicológica fosse retratada de forma mais efetiva dentro do espetáculo. Aqui, mais uma vez, a falta do “empoderamento” da mulher, e do enfrentamento a seus agressores ganhou a atenção das espectadoras, como aspecto negativo. Quando questionadas se alguma parte no trabalho artístico merecia outra abordagem, percebemos que o ponto de maior concordância entre as respondentes foi o engajamento dessas mulheres com o feminismo. Isso evidencia o grau de conhecimento dessas mulheres sobre o assunto, e o quanto estão envolvidas na luta feminista. Cobram por uma atitude de militância quando se discute a temática da violência de gênero. Neste sentido, as asserções de bell hooks (2015) quando discorre sobre a consciência de mulheres negras acerca do sistema patriarcal, mesmo sem uma formação de militância, dialoga com esse debate.

[...] as negras, assim como outros grupos de mulheres que vivem diariamente em situações de opressão, muitas vezes adquirem uma consciência sobre a política patriarcal a partir de sua experiência de vida, da mesma forma com que desenvolvem estratégias de resistência (mesmo que não consigam resistir de forma sustentada e organizada) (HOOKS, 2015, p. 203).

Embasados no pensamento de hooks, entendemos que a crítica das respondentes pode estar direcionada não necessariamente a uma resistência organizada e militante por parte das personagens violentadas, como interpretamos nas análises dos questionários, mas a estas estratégias mencionadas pela autora. Ao expor como exemplo a sua experiência pessoal de tirania patriarcal protagonizada pelo próprio pai, hooks (2015, p.203) afirma: “a raiva me fez questionar a política de dominação masculina e me permitiu resistir à

socialização sexista”. Possivelmente a ausência de expressão dessa “raiva” tenha incomodado as respondentes.

As entrevistadas também identificaram as representações de violência presentes no espetáculo. Apesar de individualmente nem todas citarem as diversas representações, atendo-se muito à questão das violências sexual e física, mencionadas por todas, a violência psicológica foi a menos presente nas entrevistas, lembrada por uma pequena parcela das respondentes. A violência contra a criança também foi pouco citada nesse momento. Esses dados demonstram que as violências sexual e física têm maior destaque na peça, e, também, são mais marcantes, talvez por serem os tipos de violência que mais causam danos visíveis à mulher.

O público definiu em suas respostas as personagens femininas do espetáculo de diversas formas diferentes. Mais de 30% caracterizou as mulheres da peça como passivas, mulheres que eram frágeis, jovens, que não conseguiam se defender, denunciar. Outros 25% das respostas focaram em quanto aquelas mulheres eram oprimidas, silenciadas pelo medo, e não conseguiam vencer a situação enfrentada. Uma das definições que mais chamou atenção no processo das análises, por seu grau de detalhamento, foi a de uma respondente que caracterizou individualmente cada uma das personagens. Para ela, uma das personagens representava as mulheres de meia idade que sofrem violência psicológica, uma outra caracteriza a ingenuidade, expressa pelo abuso infantil na peça, e a terceira como uma mulher mais experiente, que já havia passado por situações de violência e se esforça para ser a pessoa que conforta as outras personagens.

Já os personagens masculinos foram compreendidos de maneira menos heterogênea, agressivos, opressores e doentios. Uma das respostas foi mais a fundo acerca desse papel, pontuando que o personagem masculino representa bem o perfil dos homens que, em maior ou menor grau, praticam a violência, mesmo a violência do assédio que chega a ser corriqueira na vida das mulheres.

Um dado pertinente obtido com a aplicação dos questionários foi que 100% do público que participou da pesquisa acredita que essa obra dialoga com as discussões de gênero pautadas pelos movimentos que discutem gênero. As razões para essa resposta foram as mais diversas. Primeiramente por tratar da violência contra a mulher e da cultura do

estupro, elas acreditam que existe um diálogo entre o espetáculo e essas discussões. Ademais, foi apontado o fato de a peça exaltar a hegemonia masculina, o que nos faz questionar essa prática, com relação direta às discussões feministas.

Quando questionadas se a obra e todos os seus elementos (roteiro, cenário, figurino, coreografia, vídeos, iluminação, trilha sonora) representavam o universo feminino e suas problemáticas atuais, o público se dividiu. Metade das respondentes afirmou que sim, por diversos motivos, desde “a peça deixar evidente os vários tipos de violência contra a mulher”, até por “representar as mulheres em situações do seu cotidiano”. Porém, a outra metade do público apontou que o espetáculo representava uma parte desse universo, ou um recorte, pois retrata situações do cotidiano de parte das mulheres. Esta preocupação explicitada por parte considerável das respondentes reforça a discussão empreendida anteriormente sobre a relevância de interseccionalidades associadas a etnia, raça, classe, sexualidade e nacionalidade para o debate feminista, já que busca ampliar uma visão universalista do feminismo e do entendimento das problemáticas de gênero como homogêneas a todas as mulheres.

Para finalizar, perguntamos qual o papel da mulher e do homem na discussão sobre a violência doméstica contra a mulher. O papel da mulher é sempre citado como o de protagonista, elas cobram que as mulheres se “empoderem” e que “ergam a bandeira da luta feminista”, uma vez que são elas as maiores interessadas em equiparar um jogo em que homens são privilegiados e hegemônicos. Para as respondentes, “elas precisam enfrentar, denunciar, já que o papel da mulher nessa luta é fundamental para as conquistas feministas”. Já sobre o papel do homem, as respostas são um pouco mais divergentes. Algumas apontam que o papel do homem nesse debate é de um ator coadjuvante, de um apoiador do discurso. Porém, algumas entrevistadas acreditam que o homem também tem um papel central, e que ele deve assumir a responsabilidade de promover o combate e o enfrentamento à violência sofrida pela mulher.

Embasados na vertente da teoria feminista alinhada ao pensamento feminista negro, entendemos que parte significativa das respostas considera a força do “ponto de vista” – defendido marcadamente por hooks (2015). Sob essa perspectiva, as experiências como lugar garantem qualidade às interpretações do mundo, justamente porque habitam o

universo que analisam. Isso não significa dizer que só estaríamos habilitadas a discorrer sobre fenômenos sociais os quais vivenciamos, mas provavelmente explica o fato da obra artística, objeto do presente estudo, haver sido construída coletivamente e por mulheres, ainda que dirigida por um homem.

Conclusões

Ao final deste trabalho conseguimos perceber evidências de que as ideologias oriundas do contato com o movimento feminista e com os Estudos de Gênero influenciaram a recepção do espetáculo DOLORIR junto ao público do XIX REDOR, mesmo considerando as complexidades que tornam vivências e conceitos deste universo heterogêneos. De maneira geral, as voluntárias que participaram da pesquisa sentiram falta de uma representação mais enfática do “empoderamento feminino” na atitude das personagens, condição almejada pelo movimento na luta por igualdade de direitos.

Segundo bell hooks (2000), as mulheres continuam sendo socializadas para se verem como inferiores aos homens e competirem pela aprovação patriarcal. O movimento feminista em sua essência é uma força contra-hegemônica que, segundo Gramsci (1999), institui o contraditório e a tensão no que até então parecia uníssono e estável.

Para hooks (2000), o pensamento feminista ajuda a desprender o “auto-ódio” e se liberar do pensamento patriarcal impresso na própria consciência, a abrir mão do poder de dominar e explorar outras mulheres e grupos subordinados, e descobrir que as mulheres podem alcançar a autorrealização e o “sucesso” sem dominar umas às outras. Ao observar o pensamento de hooks, é possível inferir que o modelo de “empoderamento” que as espectadoras desejavam ver no espetáculo é o idealizado pelo movimento feminista mais central, em grande medida desconexo do contexto no qual se passa a narrativa – o estágio inicial do processo de compreensão da violência, mulheres traumatizadas pelas violências sofridas que buscam dar o primeiro grande passo para libertar-se de seus agressores. No entanto, outras interpretações tornam mais complexa a discussão e tensionam essa inferência. Alicerçados no pensamento de hooks (2015), percebemos que a consciência, assim como estratégias de resistência à violência

instituída pelo patriarcado, não necessariamente parte do envolvimento com o movimento feminista organizado. Entendemos que as intenções do diretor, como bem pontuadas anteriormente, não abarcavam um grau de consciência social que posicionasse as personagens como mulheres militantes, pois, segundo descreveu em entrevista, naquela etapa em que se passa a narrativa de “Dolorir” as mulheres representadas não teriam condições de levantar uma bandeira de luta. Vale ressaltar que a construção da peça, em sua completude, se realizou coletivamente, com a opinião e sugestão de centenas de mulheres. Entendemos que a mobilização feminista, como força contrária ao poder hegemônico do masculino, depende do avanço de uma série de estágios e da compreensão efetiva dos sistemas opressores de gênero que estão presentes na cultura das sociedades. Retratar esse movimento e suas bandeiras, também por meio da expressão artística é, indubitavelmente, fundamental. No entanto, essa não era a intenção da peça “Dolorir”, cujo foco se direcionou a representar histórias de violência e a ruptura com o agressor como primeira etapa para a conquista da liberdade. Provavelmente para garantir a construção dessa narrativa, outras estratégias de resistência não organizadas, como as mencionadas por hooks (2015) e apontadas como parte da vida de muitas mulheres oprimidas, foram desconsideradas ou suprimidas da obra. Trata-se de uma discussão pertinente e uma crítica relevante para reflexão.

É preciso levar em consideração, ainda, que a presença do diretor/coreógrafo na mediação do debate, como figura masculina, pode ter influenciado para o aparecimento de alguns discursos engajados, sobretudo, em relação ao lugar de enunciação do sujeito. Algumas das entrevistadas expressaram verbalmente que o espetáculo possuía escolhas que poderiam ser justificadas pela presença do olhar masculino sobre o universo feminino. Ressaltamos que, como pontuado no início deste trabalho, foram as mulheres que nortearam a construção de imagens e textos da obra em um processo colaborativo, porém, não cabe eximir a obra dessas possíveis influências.

Para além disso, o diretor e coreógrafo afirmou em entrevista ter uma “natureza” de gênero feminina, para ele essa condição está além da ideia política de “identidade” de gênero, que remete ao enquadramento de todos os elementos visuais e não visuais dentro dos modelos binários de ser homem ou ser mulher. Nesta perspectiva, vale

resgatar Butler (2003) que, resumidamente, busca retirar da noção de gênero a ideia de que ele decorreria do sexo, de maneira inteligível, e discute em que medida essa distinção sexo/gênero é arbitrária.

Diante da afirmativa do responsável pela concepção do espetáculo sobre a sua sensação de pertencimento ao gênero feminino, seria legítimo o lugar de enunciação dele nesse debate sobre o universo feminino? O movimento feminista está em diálogo aberto ao efetivo entendimento das amplas condições de existência do feminino e suas possibilidades de expressão? Para Butler (2003), se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga. Nesta perspectiva, a autora sugere como alternativa os desdobramentos do pensamento e o fortalecimento das teorias *queer*, dos movimentos de gays, lésbicas e transgêneros e de um certo abandono do feminismo alicerçado na identidade fixa. No entanto, é preciso pontuar que em uma sociedade binária, na qual elementos da performatividade definem o espaço ocupado pelas pessoas em feminino e masculino, definitivamente as experiências de violência contra a mulher não são experimentadas por seres considerados socialmente como masculinos, o que é o caso do diretor.

As reflexões advindas deste estudo são diversas, sobretudo para se pensar acerca da construção de discursos. Fomos norteados por alguns questionamentos ao longo da pesquisa: de que forma os discursos surgem, eles nascem no presente ou são de fato modelos prontos ideologicamente, apenas adaptados a todos os contextos? De que forma esses moldes discursivos interferem na análise do que está sendo visto no presente? A fruição é afetada pelo horizonte de expectativas das ideologias que acompanham discursos fundacionistas? De que maneira a tendência crítica de algumas formações discursivas afetam a recepção e as efetivas trocas simbólicas?

Há de se observar que falar sobre gênero na atualidade é adentrar um espaço de disputa pelo controle do discurso. Porém, a não percepção de que existem discursos que se assemelham e muitas vezes se igualam, ainda que se configurem de diferentes formas e sejam construídos por atores diversos, é preocupante por representar um

enfraquecimento na luta contra o senso comum. Gramsci (1999) já criticava a racionalidade e historicidade dos modos de pensar, seria necessário para ele apresentar argumentações alternativas para vergar o senso comum, aprofundando e aperfeiçoando o conhecimento crítico da realidade para transformá-la. Para Gramsci, é preciso reorientar as percepções sobre o mundo vivido e combater as racionalidades hegemônicas, vislumbrando o presente como passível de ser alterado por ações concatenadas e convincentes.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **La poétique de Dostoïevski**. Paris: Seuil, 1970.
- BALLESTRIN, Luciana. Feminismos Subalterno. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.25, n.3, set., 2017.
- BOZZANO, Caroline Betemps. Feminismos transnacionais descoloniais: Algumas questões em torno da colonialidade nos feminismos. **Revista Estudos Feministas**, v.27, n.1, Abr., 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 5 ed., São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. 3 ed., Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FRASER, Nancy. **Unruly Practices: power, discourse and gender in contemporary social theory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.
- HALL, Stuart. **Da diáspora – identidades e mediações**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOOKS, Bell. **Feminist Theory. From Margin to Center**. Pluto Press. London. 2000.
- _____. Mulheres negras: Moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº16. Brasília, janeiro - abril de 2015.
- MACHADO, R. **Ciência e Saber – A Trajetória da Arqueologia de Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- ORLANDI, E. **A Linguagem e seu funcionamento – as formas do discurso**. São Paulo: Pontes, 1983.

PÊCHEUX, Michel. **Papel da memória.** In: ACHARD, P. *et al.* (Org.) Papel da memória. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

SAFFIOTI, Heleieth. I. B. **O poder do macho.** São Paulo: Moderna, 1987.

Recebido: 25.05.2020

Aprovado: 30.06.2020