

Para andar de lado e ao lado: Devir-mulher-caranguejo no teatro performativo

Kelly Helena Santos Caldas^{1*} , Michele de Freitas Faria de Vasconcelos^{1,2} ,
Lívia de Rezende Cardoso¹ 

RESUMO

A *performance* e o teatro performativo podem constituir espaços-tempos coletivos de confronto e transbordo das narrativas hegemônicas de dominação patriarcal. Em vez do teatro ilusionista e representacional, almejamos instaurar, por meio da relação ativa entre atriz e espectadoras, uma experimentação em que dos testemunhos autobiográficos pululam acontecimentos na cena não cena, fazendo o real expandir-se. Por entre processos performativos autorais e conviviais, relatam-se os efeitos concretos de um projeto sociosubjetivo colonial, patriarcal, sexista e misógino. Mas, ao habitar a zona sensível da noivinha submissa, vivenciamos uma metamorfose política, clínica e pedagógica feminista: um devir-mulher-caranguejo, em sua maleabilidade e lateralidade. Como espaço de cocriação grupal, a arte performativa instaura o plano da composição de outros-de-si e do mundo, de outras mulheridades.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro performativo; Patriarcado; Feminismos; Processos grupais.

Walking sideways and alongside: Becoming-woman-crab in performative theater

ABSTRACT

In this article, we discuss how performance and performative theater can create collective space-times for confronting and overflowing hegemonic narratives of patriarchal domination. Rather than illusionist theater, the aim was to establish, through the active relationship between audience and actresses, an active experimentation in which autobiographical testimonies give rise to events in the non-stage scene. As a genuine space for group co-creation, performative art sets up a plan for composing otherselves and the world. Through authorial and convivial performative processes, the tangible effects of a colonial, patriarchal, sexist, and misogynist socio-subjective project are reported. By inhabiting the sensitive zone of the submissive bride, we experience a political, clinical, and pedagogical feminist metamorphosis in which the becoming-woman-crab bets on the production of new bodies, new subjectivities.

KEYWORDS: Performative theater; Patriarchy; Feminisms; Group processes.

Para andar de lado y al lado: Devenir-mujer-cangrejo en el teatro performativo

RESUMEN

En este artículo, discutimos cómo la *performance* y el teatro performativo pueden constituir espacios-tiempo colectivos de confrontación y desbordamiento de las narrativas hegemónicas de dominación patriarcal. En lugar del teatro ilusionista, se busca instaurar, mediante la relación activa entre público y actriz, una experimentación activa, en la que de los testimonios autobiográficos surgen acontecimientos en la escena no-escena. Como espacio genuino de co-creación grupal, el arte performativo instaura el plano de la composición de otros-de-sí y del mundo. Entre procesos performativos autorales y conviviales, se relatan los efectos concretos de un proyecto socio-subjetivo colonial, patriarcal, sexista y misógino. Al habitar la zona sensible de la noviecita sumisa, vivimos una metamorfosis político-clínica-pedagógica y feminista en la que el devenir-mujer-cangrejo apuesta por la producción de nuevos cuerpos, de nuevas subjetividades.

PALABRAS CLAVE: Teatro performativo; Patriarcado; Feminismos; Procesos grupales.

1. Universidade Federal de Sergipe  – Programa de Pós-Graduação em Educação – Aracaju (SE), Brasil.

2. Universidade Federal de Sergipe  – Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Aracaju (SE), Brasil.

*Autora correspondente: kellycaldas.contato@gmail.com

Recebido: 4 jul. 2026 | Aceito: 7 ago. 2026

Editora de seção: Kim Boscolo 

INTRODUÇÃO

A *performance* e o teatro performativo são expressões artísticas contemporâneas que convocam a presença e a composição entre atrizes e espectadoras, abandonando o ilusionismo neutro e acrítico do teatro dramático. Seja no teatro épico de Bertolt Brecht, seja no teatro da crueldade de Antonin Artaud, seja no teatro experimental do negro de Guerreiro Ramos, seja no teatro do oprimido de Augusto Boal, já é possível ver a arte teatral criar cenários de implicação, problematização e enfrentamento das questões geossociopolíticas e das opressões interseccionais de raça, classe e gênero. Em vez de funcionar como mais um espaço de sujeição e reprodução de valores, instituições e conservas socioculturais, a individualização das relações e o espelhamento ensimesmado dão lugar ao encontro entre heterogêneos, à estranheza, ao incômodo crítico e ao posicionamento diante de reiteradas histórias de exclusão e violência.

No teatro do oprimido, Boal desenvolve o conceito de espect-ator, tomando a vida em cena. No palco, a realidade e a plateia são tensionadas a experimentar soluções concretas para problemáticas psicossociais que precisam ser enfrentadas. As personagens são entendidas como modos de apresentar problemas, e a plateia é a verdadeira protagonista do espetáculo, a verdadeira dramaturga, a principal roteirista. Autora e atriz ao mesmo tempo, a espectadora sai da sombra, da margem da sociedade, para atuar-agir, mobilizando mudanças políticas, sociais e subjetivas (Welter Kuhn, 2011).

Nossa proposta comunga desta direção: reunir pessoas por meio da arte, do teatro performativo e de uma pesquisa acadêmica que se tece na indissociabilidade entre ciência, artivismos de gênero e feminismos comprometidos com a tarefa de (nos) pesquisar a nós mesmas e nos colocarmos na linha da invenção. Assim, posicionamo-nos a favor de mulheridades diversas e em proliferação, na confluência entre modos diferentes de montarmos nossos corpos e gêneros, no escambo entre nós de práticas de resistência e na aposta da arte como maneira de fazer ética e política, manifestação da vida e feitura de uma vida mulheril, singular — que aqui não é sinônimo de individual — e múltipla.

O corpo e a voz das mulheres são territórios pluriversais de resistências epistêmicas, políticas e subjetivas. Posicionamos e experimentamos uma arte teatral que constitui um espaço-tempo coletivo de expressão, postulação, reivindicação e proposição de práticas de liberdade na contramão dos saberes hegemônicos que naturalizam desigualdades de gênero, veiculando narrativas e sensibilidades coloniais e patriarcais das e sobre as mulheres. Não mais vistas como meras consumidoras de obras de arte prontas e acabadas, as espectadoras também passam a bordar e desbordar, fiar e desfilar, trançar e destrançar e transbordar suas próprias memórias e narrativas como partícipes ativas da experiência cênica tomada como lugar de feitura de uma vida. Por intermédio de relatos pessoais, documentos reais e partilhas autobiográficas, o teatro passa da representação à presença e ao encontro, da personagem fixa à movência afetiva da cena não cena, da cena representacional à realidade posta em cena, da razoabilidade para a experimentação da partilha de sensibilidades, da obra como produto final inalterado para o evento nômade, em contínuo transe-trânsito-devir-deslo(u)camento¹.

Por meio da *performance* *Vendo vestido de noiva, quer comprar?* e das peças *Geografias de uma mulher em transe* e *Zona sensível: notas para andar de lado*, desejamos cocriar rupturas nas formas e práticas dominantes, incluindo as discursivas, da submissão feminina e das inúmeras violações e violências de gênero. A *performance* e as peças fazem parte da tese de doutoramento em Educação da primeira autora. Tais experimentos cênicos e suas dramaturgias discutem violências de gênero vividas pela própria atriz-performer: uma mulher branca, cisgênera, nordestina, do interior da Bahia, que traz para a cena não cena diálogos e aconselhamentos patriarcais que ouvia desde a infância, transbordando na cena da vida pela ousadia de desistir de um casamento marcado. A atriz-performer é convidada a desfilar a noivinha do patriarcado, transfigurando-se pela venda de seu vestido de noiva e experimentação de uma processualidade desejante: é chegada a hora de romper com as armaduras que o sistema cis-heretopatriarcal lhe/nos impôs.

As histórias das mulheres precisam ser contadas por nós mesmas. Por meio do ato de contar, de compartilhar, memórias e histórias vivas em movimento (des)montam uma vida feminina apequenada, demasiadamente humana e domesticada,

¹ Termo que tomamos emprestado de Juliana Siqueira (2020).

alargando-a. Um devir-mulher-caranguejo é experimentado como nascente e confluência entre viventes que se tramam entremeados pelo desejo de nomadismo. O corpo já não é humano nem de mulher(zinha). Essa é a rota de fuga que faz a metamorfose mulher-caranguejo acontecer, que troca de corpo feito carapaça, que anda panoramicamente para os lados. Mas, para isso, precisou-se andar com muitas, ao lado.

PERFORMANCE E TEATRO PERFORMATIVO: CONCEITOS, EXPERIÊNCIAS E ELEMENTOS ESTÉTICO-CRIATIVOS

Na linha cronológica do teatro, encontramos, em seu início, o teatro dramático: uma manifestação artística mais catártica, hipnótica, ensimesmada, passiva, uníssona e representacional, colada à tessitura sociocultural de uma época, como numa cópia, num eco. O teatro dramático burguês buscava a identificação total entre ator e plateia, sem nenhuma criticidade social da experiência vivida. Em contrapartida, as estéticas teatrais que inspiraram nossa pesquisa-experimentação — o teatro épico, o teatro da crueldade, o teatro experimental do negro, o teatro do oprimido e o teatro performativo — questionam a homogeneização sociosubjetiva de nosso modo de vida capital e a passividade das espectadoras, entendendo a arte como um espaço ativo e participativo, de problematização e de insurgência. A plateia não é vista apenas como consumidora de uma obra de arte acabada, mas como partícipe fundamental da cena, em obra (Souza et al., 2026).

O teatro da crueldade fez contraposição direta ao teatro burguês e às suas idolatrias, às aparências sustentadas por ele no palco. Em sentido contrário ao aprisionamento do sujeito, Artaud apostava no teatro como espaço encarnado de protesto, revolta e transformação de si e do mundo. A ideia de beleza, intocabilidade e veneração do teatro clássico foi contestada em suas obras, e o texto verbal como centro da ação foi destituído de sua importância, pois, além de pensar e refletir, o teatro precisa dar condições estético-epistêmicas para se agir não só na arte, mas principalmente na vida, artistando-a (Rodas Ramalho, 2024).

Queremos destacar aqui dois modos de fazer sentir arte teatral à brasileira: o teatro experimental do negro e o teatro do oprimido. Ambos são espaços-tempos em que, em assembleia, se produz o coletivo, essa força movente e conectora, um plano imanente de enfrentamento às relações de poder, exploração e opressão, que passam a ser expostas e questionadas com sagaz criticidade. A obediência servil dos oprimidos e das oprimidas, alimentada pelo projeto colonial-moderno-capitalístico, é colocada em destaque. Guerreiro Ramos (Oliveira, 2025) e Boal chegam a convocar a plateia para subir ao palco e substituir as atrizes e os atores, encenando e preenchendo o palco com suas vozes e corpos. A arte deixa de ser vista como um mero entretenimento e assume a responsabilidade ético-política de tornar a realidade passível de ser confrontada e transformada. Assim, a estética entrelaça-se à política, pois é possível dar outras formas à realidade no palco da vida (Barbosa & Campos, 2021).

A *performance* e o teatro performativo comungam dessa mesma direção das artes cênicas comprometidas com mudanças sociais profundas. Para isso, convocam atrizes e plateia para a cena da vida. Em vez de uma teatralidade cristalizada, ambos operam uma fluidez nas fronteiras do dentro e do fora, lugar de travessia e do entre;

[...] que pode ser potente estética e politicamente, na medida em que pode produzir corpos em experiência, que vibram e abrem caminhos pelos tensionamentos entre a teatralidade e a performatividade, a representação e a presença, as camadas simbólicas da cena e as pulsionais do “real” (Morais, 2023, p. 15).

A *performance* e o teatro performativo interessam-se pelas vozes e pelos corpos subalternizados. Assim, a estética entrelaça-se à política, e a política, à ética, pois importa um ir dando forma a nós mesmas. O foco é mais na materialidade do corpo da atriz-*performer* do que no seu refinamento representativo, objetivando a instalação de um estado corporal de risco, tensão, desobediência e contágio. Os rastros e os restos, os buracos e as brechas e as cicatrizes são expostos, revelando

vulnerabilidades e rasuras da própria persona-personagem, com os objetivos de afetar e sermos afetadas, de produzir experiência, no sentido dado por Jorge Larrosa (2011) — não aquilo que acontece, mas o que nos acontece, nos toca, nos movimenta, nos dá passagem a outras de nós mesmas.

O encontro com a outra, incluindo a si mesma, por meio da assembleia instaurada pelas artes performativas, solicita ex-posição, trânsito e travessia, deslo(u)camentos; solicita presença, solicita corpo como materialidade a ser trabalhada, como ponto de conexão, como *setting* da cena não cena. “As artes performativas têm se interessado cada vez mais por esse território investigativo [...] o corpo como material orgânico e criativo acerca das representações de si” (Fregoneis & Bonfitto, 2018, p. 46), mas na direção de reapresentar-se, experimentar-se, bifurcando do plano representacional já posto e alinhado às conservas culturais.

A transgressão das fronteiras corporais, a articulação entre corpo e outras materialidades e a coalizão entre corpos são interessantes para esse vínculo próximo que se cria com a plateia. Em *Geografias de uma mulher em transe*, a atriz-performer passa cola em seu próprio corpo e coloca pedaços de papel higiênico sobre o líquido branco. Já em *Zona sensível: notas para andar de lado*, a atriz-performer retira o vestido de noiva no palco, ficando seminua, momento em que se veste de mulher-caranguejo na frente de todos, experimentando uma nova montagem de si. Nas duas peças, não há bastidores de um palco teatral; tudo é construído junto ao público, com o público.

Tanto a *performance* quanto o teatro performativo são expressões artísticas contemporâneas que entrelaçam duas experiências subjetivas (Rolnik, 2018). Uma delas é a experiência subjetiva das formas, ou também denominada experiência-sujeito, intrínseca à nossa condição sociocultural, por meio da qual apreendemos um mundo familiar, um mundo em alguma medida já dado, marcado por hábitos culturais, modos de perceber e sentir já postos que nos conduzem no cotidiano. A outra é a experiência fora-do-sujeito, uma experiência subjetiva das forças que agitam o corpo desse mundo dado e do nosso próprio corpo em seus contornos atuais, às vezes de um modo tal que precisamos trocar de pele, introduzindo outras maneiras de perceber e sentir, alargando seus contornos: (des)fazer corpo e mundo.

Esse efeito da troca do corpo-pele de si e do mundo decorre dos encontros que fazemos com viventes, coisas, paisagens, ideias, situações políticas, obras de arte, peças teatrais etc. É um efeito performático. Essa experiência do fora nos permite existir de maneira imanente a todos os viventes. Nela, o outro, humano ou não, não se reduz a uma mera representação que lhe é exterior. “O mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz germens de outros mundos em estado virtual. A pulsação desses mundos larvares em nosso corpo nos lança num estado de estranhamento” (Rolnik, 2018, p. 56).

Mas, já sabemos, “devir é a partir das formas que se tem, do sujeito que se é” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 64). Então, começamos por pegar as formas de si e do mundo em nossas mãos, pela experiência-sujeito mulher cisgênera. Assim, utilizamos o corpo-voz da atriz-performer em experimentação-intervenção-instalação para bordar um testemunho coletivo no domínio político, tornando visíveis no corpo social cicatrizes que perpassam os eventos cotidianos e comuns das artistas e da plateia, sem “separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa” (Ferál, 2008) — nesse caso, cicatrizes das violências e violações perpetradas e reiteradas contra mulheres.

Talvez, a primeira violência seja tomar e forçar a feitura de todas as mulheres como naturalmente cisgênero, por meio de um *script* dado de uma vez por todas e reiteradamente: mulher-vagina-feminina-subserviente-heterossexual-mãe. A assistente virtual Alexa foi usada nas duas peças teatrais referidas, funcionando como uma segunda personagem em cena. Perguntas sobre matrimônio foram feitas, e as respostas ecoaram sem manipulações no texto — respostas que reificavam a violência e o *script* para a montagem desse *uno*, mulher *universal*. Quando perguntada “o que uma boa esposa precisa ter?”, Alexa disse, em alto e bom som: “Aqui está uma resposta de um usuário Alexa *answers* que eu traduzi: uma das características de uma esposa ideal é ter um bom coração, boas maneiras e uma língua doce. Sua língua fala apenas boas palavras com profundo impacto positivo. Uma das características de uma esposa ideal é ser paciente, a vida conjugal precisa de uma mulher paciente, que tenha capacidade de ser paciente e persistente para resolver qualquer problema com segurança”.

Por meio dos trânsitos entre atrizes e espectadoras, instalam-se espaços-tempos coletivos de enfrentamento das desigualdades sociais e das violências contra mulheres, violências naturalizadas, veiculadas com naturalidade: como se houvesse uma única forma natural de ser mulher. Não menos importante do que explicitar tal apequenamento e cercamento das nossas vidas, objetivamos dar expressão/invenção de si e do mundo tomando essa forma em nossas mãos, para, com ela, fazermos algo juntas. Juntas na cena não cena, na cena da vida, damos corpo e língua a afetos que pedem passagem. Juntas, fazemos da cena de criação artística um lugar de trabalho micropolítico, de transformação da sensibilidade e da representação, de reapropriação desejante, numa experimentação que tem efeitos clínicos: ampliarmos a nós mesmas, desviando a sina de nascermos e morrermos mulheres casadas com o patriarcado.

Assim, o trabalho cênico ganha uma espessura clínico-política: traz os estereótipos e as estigmatizações para o centro das dramatizações; traz as desigualdades sociais, de classe, raça e gênero para a roda aberta dos debates públicos. A intervenção grupal é tomada como caminho de escuta, de partilha, de reflexão e de deseducação das normas hegemônicas impostas. Em vez de consumidoras acríicas e reprodutoras fiéis dos *scripts* generificados, de discriminações, preconceitos, subserviências, inferiorizações e violações, espectadoras-atrizes sobem ao palco para viver, sentir e elaborar outros modos de vida, mais dignos e plurais. Nessa experimentação política, ética e estética, compomos coletivamente práticas de liberdade; na cena teatral, fazemo-nos protagonistas da cena da vida (Oliveira, 2024). Tomando nas mãos os fios dessa ficção de gênero, é possível dilatá-la coletivamente.

Em vez de mera observação, deseja-se que o público participe do evento artístico, interfira nele e interaja com ele, deslocando-se do seu próprio eu, abandonando sua casca em direção ao outro, ao coletivo, em um contínuo fluxo de receber, transmitir e experimentar. Espaço de compartilhamento de experiências entre atrizes-*performers* e espectadoras, a peça encontra-se em obra, não acabada, mas aberta: espaço-tempo de cocriação em que a audiência também constrói e faz durar aquilo que se manifesta em relação (Matos & Munhoz, 2026).

Na *performance* e no teatro performativo, tudo é (des)montagem; ficção e não ficção entrelaçam-se, a escrita do eu lança o sujeito para fora de si, faz da experiência (im)pessoal trampolim de afetação-conexão com o outro (Hartmann & Castro, 2024). Dos mapas culturais, políticos e linguísticos, pululam linhas de subjetivação. A atriz-*performer* interessa-se por pinçar tais linhas, num ir e vir entre experiências da forma-sujeito e do fora-do-sujeito, dar corpo e território às ressonâncias de si e do mundo em estados larvares, materializando-as (Rolnik, 2018). Há um *work in process*, no qual a obra finalizada perde o protagonismo, ficando mais evidente e desejante o acompanhamento vivo do percurso, da obra que se faz fazendo, do processo como itinerário, caminho, travessia.

ENTRE PALCO E PLATEIA, A ATRIZ-PERFORMER E A COMPOSTAGEM DOS PROCESSOS GRUPAIS

Uma espectadora ofereceu o seu próprio vestido de noiva para ser usado como figurino ou adereço nas próximas apresentações das peças; outra partilhou que seu avô só deu o seu sobrenome para o primeiro filho, homem. Um espectador retratou traições que sua tia sofria do marido mesmo estando em uma gestação de alto risco; outro falou de uma imagem que o invadiu enquanto assistia ao espetáculo: ele deitado no colo da avó depois de um longo período sem se verem. Uma das espectadoras rememorou o tempo em que, ainda menina, ouvia gritos da vizinha e dos filhos quando o marido chegava bêbado em casa. Quando perguntavam por que ela não se divorciava, afirmava que permanecia “acreditando” na família.

Uma espectadora partilhou um caso de violência que presenciou. Fim de aula na universidade, ela, sua namorada e algumas amigas foram a um bar ali perto. Ao lado da mesa onde estavam sentadas, duas mulheres beijavam-se. Um homem de moto se aproximou de uma delas, a agarrou pelos cabelos e a agrediu com um tapa na cara. Depois da cena de horror, nada foi feito, tudo ficou como se nada tivesse acontecido. Se fossem uma mulher e um homem se beijando, a história seria outra? Essa pergunta gritava. Outro espectador partilhou a memória de quando ele e o namorado foram jantar em um restaurante para celebrar um mês de união. Uma mulher que vendia flores vermelhas aos casais presentes desviou da mesa

onde estavam sentados, como se o amor de um casal *gay* não fosse legítimo. Ele relatou temer ser alvo de violência, assim como ocorreu com a mulher que recebeu o tapa.

Uma mulher que estava na plateia partilhou a lembrança de sua mãe penteando seus cabelos crespos, cuidando de cada fio “como quem reza em silêncio”. Essa mesma mãe alisava esses mesmos cabelos, como quem rezava para evitar o racismo. Outra espectadora relatou sua relação com o território, lembrando o dia em que se mudou do interior para estudar na capital. A partida retirou dela uma parte de si, e a chegada deu-lhe um novo contorno, um novo modo de andarilhar. Outra participante reverberou raiva ao lembrar o dia em que, quando criança, viu seu avô e sua avó transando. Ela estava no colchão ao lado da cama, e sua avó parecia, em suas palavras, “um corpo morto”.

Lugar do acontecimento convivial, o teatro exige uma reunião e uma poíese corporal em que artistas e espectadoras se juntam em assembleia, abrindo-se a devires nascentes do próprio convívio (Dubatti, 2016), o que Donna Haraway (2023) preferiria chamar de simpoiese. Algo lhes acontece: atriz e espectadoras são geradoras de experiências, e não meras cumpridoras de protocolos representacionais. Atriz e espectadoras coengendram-se. Há na cena não cena uma abertura estético-política e uma coletivização do próprio processo de concepção artística: comunidades provisórias são criadas, autoescrituras são compartilhadas, e laboratórios de experimentação são constituídos. O teatro, experimentado dessa forma, propõe-se a apoiar corpos e vozes mulheris a se erguerem não apenas mediante a capacidade de falar alto como projeção vocal, mas e principalmente pela possibilidade de retomar espaços de ação, de composição, de produção de conhecimentos e de modos de habitar o mundo antirracistas, contracoloniais e feministas (Johanson, 2022).

A interlocução entre as narrativas e os rastros de presença constitui itinerâncias afetivas e grafias ontoepistêmicas de voz e corpo (Martins, 2021). No espaço do aqui e no instante do agora (com)partilhados, o tempo bailarina, a palavra dança, o gesto canta, o desenho ressoa, e a caligrafia contorna a pele, fazendo as opressões abafadas e silenciadas ganharem cor, gosto, forma e sonoridade (Soares, 2023). A *performance* e o teatro performativo criam comunidades de desaprendizagens, pois fazem bifurcar toda uma longa história de aprendizagem de gênero e naturalização de opressões, confluindo conhecimento e criação, escuta cuidadosa e polifonia de vozes, diálogo e acolhimento. Assim, acompanhadas, podemos experimentar empostar a voz, criar um corpo, mudar de si mesmas, trocar de carapaça (Caldas & Vasconcelos, 2025).

Não é mais uma opção nem mesmo intenção excluir a violência, as opressões, a problematização da monocultura colonial-moderna-neoliberal da vida e da narrativa e o conflito das pautas artísticas. Pertencimento e mobilização são palavras-corpo-ação que fazem transitar cena e não cena, arte e não arte (Fabião, 2013). A *performance* e o teatro performativo não são espaços de transmissão do já sabido, mas de transformação do que já sabemos, do que somos e de como nos narramos, do que ainda precisamos saber e em que precisamos nos tornar, fabulando corpo e palavra. Não há como sair de si mesmas sem que seja na direção do outro, na busca incessante pela experiência, por encontros que nos conduzam a abandonar a casa — e, por isso mesmo, são casa —, afiando a dor por entre afetos alegres, e a alegria sempre é compartilhada. Haraway (2023) afirma que todo devir é devir-com: um corpo é, antes de tudo, encontro — com o ar, as águas, a terra, com as palavras, com os viventes, com as matérias e os materiais.

“O animal não se definiria por características, mas por populações. Nesse devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, uma multiplicidade” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 19). Por isso, “devir-com, e não simplesmente devir, é a regra do jogo” (Haraway, 2023, p. 28).

Somos mundos multiespécies. Num corpo residem muitos viventes; um corpo é espaço de múltiplas vidas em estados mortíferos e embrionários. Como um caranguejo que sente seu entorno na ponta de suas patas, nosso corpo é feito das ressonâncias do mundo e dos viventes com os quais compartilhamos nossa morada. Para sair de si, mudar de carapaça, uma simpoiese é vital, “sistemas produzidos coletivamente que não têm limites espaciais ou temporais autodefinidos” (Haraway, 2023, p. 67). “Em meio a tecidos porosos e bordas abertas de mundos” (Haraway, 2023, p. 67), nós nos fazemos-com, em compostagem com a vida e os viventes com quem compartilhamos uma vida. Nós devimos-com, reciprocamente. Entre materialidades e sociabilidades, somos “comunidades do composto” (Haraway, 2023, p. 19). “Conjugamos mundos em conexões parciais, e não em universais e particulares” (Haraway, 2023, p. 29).

Colocando a questão dessa maneira, a ideia psicologizada e antropocêntrica de grupo também se amplia: não falamos mais da fraternidade entre homens — e o masculino aqui é proposital — que comungam de um mesmo objetivo e para isto se reúnem: dominar, explorar, destruir, seguir com a ilusão da supremacia humana, ou melhor, da supremacia de uma pequena parte da humanidade: a dos homens brancos cisgênero, que estão a controlar e a levar a capacidade de (sobre)viver na Terra ao colapso. Homens que homogeneizaram e dilaceraram tudo com seus cercamentos: o ambiental, o social, da subjetividade (privatizada e individualizada). Dessa forma, faz-se urgente “devir-grupo e não ser-do-grupo” (Barros, 2013, p. 155). Em grupo e em devir, sempre em coalizão e compostagem, podemos desfazer o lugar do universal e do invariável, podemos desmanchar o modo de subjetivação indivíduo, lugar do *uno*, do puro, da fronteira, podemos multiplicar os modos de montar nossas mulheridades.

QUANDO O CORPO E A VOZ DE UMA MULHER EM TRANSE ENCONTRAM UM VESTIDO-ESPAÇO-TEMPO PARA GERMINAR UMA EPISTEME

“A história das mulheres, em certa medida, ainda é uma história do oculto, [...] do indizível. Isso ocorre devido às relações de poder que dominam, subordinam, produzem desigualdades, desequilibram o chão da convivência social” (Tedeschi & Tedeschi, 2021, p. 7). A arte performativa, engajada e encarnada, propõe-se a tornar visto e enunciado, mas sem tudo mostrar, pois nem tudo é para ser dito e visto. Já nos escrutinaram e dissecaram por demais, e, para nossas histórias e vidas, não cabem entendimentos tão evidentes assim. A *performance* e os teatros performativos cocriados desejam contar outras histórias, tomando a análise, o cuidado e o conhecimento comprometidos com a abertura das formas dadas como experiências ontoepistêmicas e, por isso, artísticas, que fazem do mundo ocasião de transmutação de si, lugar de emergência de uma subjetividade.

Um corpo-território-mulher, em transe e em trânsito, faz da própria autobiografia perpassada por violências de gênero lugar de composição entre memórias silenciadas e criação de afluentes desejanter por uma multiplicidade mulheril. Ao relatarmos os efeitos concretos e cotidianos de uma sociedade patriarcal e misógina no corpo e com ele, fazemos de nossa presença performativa instância política, subjetiva e afetiva de proposição, postulação e expressão. Na contramão de representações fixas e emolduradas da existência da mulher, que sempre nasce e morre casada com o patriarcado, buscamos experienciar as ruínas, e não os falsos castelos que naturalizam a dor e a subordinação dos nossos corpos e das nossas vozes. É hora de sair dos castelos, é hora de não mais esperar pelos príncipes encantados. É hora de entender que essa espera e essa chegada são o cenário propício para as violências a que nos submetemos para nos tornarmos mulheres, noivinhas. É hora de desfiar nossos vestidos (Caldas & Vasconcelos, 2025).

Essa mulher casada com o patriarcado é fruto da violência que faz nascer nossos corpos constituídos como corpos de mulheres: a mesma violência que não reconhece como mulher as mulheres transexuais, a mesma violência que autoriza a matança de todas nós, umas mais que outras, a mesma violência que impede os trânsitos e as mutações entre nós e em nós.

Na rota de colisão com essa estratégia de homogeneização da categoria *mulher*, precisamos deixar evidente: a noivinha que deseja libertar-se do seu castelo não é uma mulher universal; trata-se de uma montagem naturalizada e reificada — mulher, branca, cisgênero, heterossexual, pessoa binária —, que todas nós deveríamos performar em obediência ao projeto colonial-moderno. Afirmar isso não é negar a história de silenciamento, violências e violações de gênero, ainda mais perversa com as mulheres indígenas, negras, transexuais, periféricas, de comunidades tradicionais, quilombolas, ribeirinhas, do mangue e da maré, com deficiência. Em uma visão cis-heterossexista e racista, muitas dessas mulheres citadas nem mesmo são consideradas mulheres (Truth, 1851).

Queremos que os feminismos terceiro-mundistas e pós-coloniais (Ballestrin, 2017) encontrem espaço de expressão subversiva, estabelecendo confronto ontoepistêmico direto diante da dominação patriarcal cis-heterocapitalista. Queremos retomar as ruas, as cidades, as palavras, as trincheiras e os palcos. Queremos expor em voz alta os golpes, os estupros e os feminicídios crescentes. Queremos abortar o Estado que finge não ver e sempre se alimentou de nosso sangue.

Queremos tradições de gozo e liberdade para as mulheres das nossas famílias. Queremos poder escolher sobre os nossos corpos, os nossos destinos, os nossos afetos, a nossa sexualidade, as nossas transversalidades e as nossas diferenças. Queremos proliferar gêneros, não tão humanos assim. Queremos desfazer os vestidos de noiva do patriarcado que pesam toneladas em nossos ombros, furtando nosso devir.

A *performance* e os experimentos cênicos foram fundamentais para deslo(u)car o lugar da mulher (Siqueira, 2020), tomando posse da palavra *louca* como campo de forças e de (im)possibilidades, não mais de culpabilização, patologização nem controle dos corpos femininos. Uma mulher-artista em transe é uma mulher que não aceita seu confinamento na razão do homem universal, nem na desrazão da mulher universal. Essa mulher em obra habita seus incômodos, cria corpo e voz, se desorienta para se reorientar, se desmonta para se remontar, se desorganiza para se reorganizar, se desfia para se refiar, se desborda para se rebordar. Ela transborda.

Essa mulher no e do fim do mundo² é um sujeito que, ao se afirmar, está sempre por se (des)fazer; aqui e ali, sai de casa, fica fora de si, estabelece em relação a si mesma uma zona sensível, uma diferença. Essa mulher no e do fim do mundo não deseja piedade; quer ter espaço/tempo para cultivar sua revolta e dar materialidade à sua desobediência. Quer descolonizar o seu próprio olhar, quer usar outros sentidos, quer tatear o mundo com suas patas de caranguejo. Ela quer fazer dos seus depoimentos e testemunhos fronteiras de luta e aguaceiros de vida. Quer dar um destino político-estético ao que lhe é frágil e traumático, quer convocar suas narrativas e memórias, suas vozes e seus corpos para compor a encenação. Ela quer povoar e ser povoada, no instante propício da presença, tornando-se uma assembleia de mulheridades em compostagem. A exposição das opressões do seu corpo constituído demasiadamente feminino e humano não é estática nem individual; ao contrário, transmuta-se pela reverberação nas opressões sentidas e vividas por aquelas que ali estão. O campo (im)pessoal é a germinação do coletivo em experimentação, é o lugar onde a polifonia de vozes, corpos e mulheridades encontram passagem (Fazzioni et al., 2021).

Eis a propositura: descosturarmos a noivinha com que o patriarcado nos veste, dando forma e contorno à *performance Vendo vestido de noiva, quer comprar?* e aos experimentos cênicos *Geografias de uma mulher em transe* e *Zona sensível: notas para andar de lado*. Algo enlaça os três experimentos: meu³ vestido de noiva, nunca usado e entocado no armário, fruto de um casamento interrompido por mim antes de ser consumado. Um vestido de noiva cheio de bordados feitos à mão e volumosas anáguas deu vazão a uma experimentação pelo desfiar de memórias patriarcais e geográficas, pelo transfigurar de um corpo feito como de mulher, branca, cisgênero, nordestina, interiorana.

Na *performance*, caminhei nos arredores e espaços universitários, no centro da menor cidade do Brasil, onde resido, e no centro de uma capital do sul do país, com o vestido em mãos, na tentativa de vendê-lo a transeuntes. Durante a *performance*, fui assediada por dois homens: um não tirava os olhos dos meus seios enquanto defendia abertamente a violência doméstica; outro, um idoso, me chamou de “linda” reiteradas vezes, oferecendo-me dinheiro para o almoço em troca de companhia. A maioria das mulheres relatava casos de violência de gênero e dizia que não se casaria de novo, enquanto os homens riam e faziam brincadeiras jocosas com a tentativa de venda do vestido.

No experimento cênico *Geografias de uma mulher em transe*, o mesmo vestido foi o desencadeador de um relato artístico autobiográfico, atravessando oito linhas. Um transe e um trânsito femininos percorreram geografias (e não só as minhas), teceram memórias e delírios comuns e coletivos dentro-fora de mim. Uma criação teatral performativa pesquisou no meu corpo e na minha voz a (des)montagem da mulher ficcionada pelo patriarcado, a qual não tem outro destino senão desposar-se com ele; caso contrário, o desatino. Esse experimento ocupou espaços acadêmicos e escolares, teatros independentes e praças. Após as apresentações, criavam-se espaços para diálogo e interações verbais, escritas e/ou cênicas, com a plateia. Assim, fazíamos arte e política ao mesmo tempo, ou fazíamos política de um jeito mulheril: por meio da arte da partilha.

² Inspiradas na música e na voz de Elza Soares (2015).

³ Nessa parte do texto, a *performance* e os experimentos cênicos são apresentados na primeira pessoa do singular, por se tratar de criações artísticas da primeira autora.

Muitas mulheres relataram violências e tentativas de feminicídio por elas mesmas vividas. Gostaríamos de destacar a apresentação no II Seminário do Observatório Popular de Violências e pela Vida das Mulheres de Povos e Comunidades Tradicionais de Sergipe, promovido pelo Observatório Popular de Violências, na Universidade Federal de Sergipe, em maio de 2026. As mulheres presentes, em sua maioria cisgênero, marisqueiras do litoral sergipano, expuseram suas marcas patriarcais. Assustaram-se com informações trazidas pela Alexa de que a idade permitida para o matrimônio é 16 anos, quando, em suas comunidades, é corriqueiro se casar e engravidar aos 13 anos, não poucas vezes “ajuntando-se” com o próprio violador. Partilharam ainda violências domésticas, o silenciamento familiar diante das agressões, a invisibilidade dos trabalhos domésticos e dos exercícios de cuidado, impostos às mulheres, bem como a ausência de órgãos estatais de proteção.

ZONA SENSÍVEL: NOTAS PARA ANDAR DE LADO: O DESBORDAR DE UMA MULHER-CARANGUEJO

Pelos caminhos abertos pelo observatório supracitado, um projeto de extensão-pesquisa popular com foco na produção de redes e políticas de luta, cuidado e conhecimento entre mulheres de comunidades tradicionais e acadêmicas (Vasconcelos et al., 2025), convivi com grupos de mulheres ativistas e artistas da vida comum e em comum. Desse convívio, nasceram experimentações performativas e espaços de escuta cuidadosa de narrativas de múltiplas violências. Entre elas, a violência doméstica, acompanhada muitas vezes de tentativas de feminicídio sofridas por grande parte das mulheres de povos e comunidades tradicionais em convívio.

No desejo de fazer da defesa da minha tese uma instalação cênico-feminista-performativa por intermédio das reverberações teatrais vivenciadas durante todo o *work in process* acadêmico, *Zona sensível: notas para andar de lado* germinou como modo de experimentar uma arte feminista respirável, criativa, fértil, povoada, que andasse para os lados em contínuo devir-com. Uma arte da contestação e da expansão, uma arte que produzisse um território comum entre nós e que, assim, pudesse proporcionar derivas em nossos corpos demasiadamente humanos e razoáveis, constituídos como de mulheres casadas com o patriarcado, propícias *naturalmente* ao enlouquecimento: corpo individualizado e patologizado pelo ordenamento biomédico (Ling & Cambi, 2025).

Geografias de uma mulher em transe quer transbordar as tradições patriarcais, cis-sexistas e misóginas bem coloniais, bem modernas, que constituem o matrimônio. *Zona sensível: notas para andar de lado* também almeja desbordar o ideal da noivinha submissa, descascar e divorciar-se das tradições femininas produtivas e reprodutivas impostas pelo casamento heteronormativo, desfazer a costura da violência de gênero e desaprender, desprendendo-se da cultura machista que impregna nossos modos de vida, achatando as geografias femininas. Para isso, ela dá um passo a mais: para desfiar o vestido, transbordar a noivinha, desmontar a mulher casada com o patriarcado, é preciso andar em bando. Reparem: não falamos em andar com outras mulheres. Andar em bando exige, sim, caminhar ao lado de outras mulheres, ouvir suas vozes, mas igualmente solicita ouvir clamores outros-que-humanos, debandar e, em alguma medida, desfazer a forma-Homem em nós.

Artistar a academia com a *performance* e o teatro performativo foram o caminho e o convite para se experimentar em compostagem; foi a experimentação transgressora, coletiva e encarnada de abrir e metamorfosear o corpo-território-mulher para constituir as entranhas de uma mulher-mangue-caranguejo.

Uma mulher que troca de carapaça para não morrer por falta de ar; que se faz outras quantas vezes for preciso; que sente o terreno e escava a terra com pinças ou garras para escapar dos inimigos ou para alcançar sua presa; que tem o coração muscular alongado e olhos formados por pedúnculos móveis, o que permite uma ampla gama de movimento e uma visão panorâmica. Olhos-patas, visão rasteira que sente, sempre em contato com o chão, a vibração de si e do mundo. Por meio de um devir-mulher-carangueja, deseja tensionar linhas de resistência que tornem palpáveis e objeto de revolta, problematização e transmutação as tentativas de naturalização, essencialização e universalização das histórias das mulheres ou, do mesmo modo, da veiculação de uma única história das mulheres: o casório com o patriarcado e o cercamento dele derivado por meio do consumo de toneladas de subjetividades fabricadas pela trama política e sociocultural colonial-moderna-neoliberal. Em bando, podemos escapar “pelas frestas e pelos desvios do poder patriarcal” (Tedeschi & Tedeschi, 2021, p. 9).

Zona sensível: notas para andar de lado converte-se, assim, num ato político-clínico de abertura de si e de mundos em conexão: aposta em uma percepção ampla e sensorial de diferentes mundos e realidades; substitui a linearidade pela lateralidade, a profundidade (da interioridade de indivíduos mônadas fechadas que não deve ser violada) pela superfície da pele-mundo zona de contato; desvia do autoritarismo verticalizado e hegemônico pela composição coletiva e comunitária, criando confluência dentro e fora, mar e rio, eu e outro, mangue e mulher.

Precisamos conquistar a habilidade de olhar para os lados e andar ao lado. Talvez seja isso que Haraway (2023) chama de resposta-habilidade com a vida e com a morte: em um mundo em colapso, carecemos dessa capacidade vital de ficar com o problema, de cultivar respostas provisórias, mas efetivas, que cuidem da relação entre nós viventes, humanos e outros-que-humanos. Precisamos deixar morrer, mesmo em nós, o que já não cabe sustentar. Precisamos, vez por outra, trocar de carapaça.

A político-clínica caranguejo feminista que estamos a cultivar não é viril, supremacista, útil, produtiva, informativa, passiva, fixa, objetiva, consumista, adestrada, dócil, globalizante, universal. Ao contrário disso, é vibrante, local, rebelde, experiencial, mutante, nômade, inacabada, curva, espiralar, plural, criativa, artística, política, poética, *simpoiética*.

CAMBADA⁴

A *performance* e o teatro performativo deram novos contornos à cena contemporânea, fizeram com que o evento artístico fosse habitado como espaço de germinação afetiva de acontecimentos e alargamento do real, de relatos de si na direção do outro e na composição com o outro, em um exercício complexo e contínuo de outricidade, de entranhamento na vida e, assim, de estranheza diante dos ditos, vistos e sentidos como universais, neutros e imparciais. O acontecimento teatral ou o teatro posicionado como acontecimento solicita encontro, contato, ou seja, demanda relação com o outro, afetação, produção de uma inquietação que nos lança para fora de nós, num encontro grupal e no devir-grupo.

Daí nasceu a urgência de fazer da arte contemporânea espaço-tempo ontoepistêmico pelo emaranhado de vozes e corpos de mulheres deslo(u)çadas: mulheres atravessadas pela culpabilização, pela individualização, pela patologização, pelo controle simbólico e concreto de suas vidas. Por meio de relatos (im)personais adoecidos e individualizados pela lógica patriarcal, machista e misógina, margeamos as bordas da submissão feminina ao matrimônio e às modernas tradições das mulheres de família, mulheres que, como nós, foram cerzidas para defender culturalmente a submissão e o cercamento de suas vidas. Mas algo pedia passagem. Reconhecerno-nos entre nós, como mulheres, e partilharmos nossas dores não parecia bastar.

A feitura-pensamento de uma metamorfose entre mulher e caranguejo, em estado de devir e não de dever, em devir-com, em *simpoiense*, surgiu como uma propositura clínico-política feminista e performativa: germinar subjetividades mulheris (im) possíveis. Em cambada, artistar uma existência feminina e feminista. Mulher-caranguejo, uma cambada, tem habilidade de olhar, de escutar, de tatear e de caminhar para os lados. Ela troca de corpo e, tocando os corpos, faz corpo. Toda vez que a respiração se entrecorta, entremeia-se, expandindo seu exoesqueleto sem negar as próprias vulnerabilidades. Mulher-caranguejo: ecossistema rico e biodiverso, berço de vida e de morte. Ela faz morada em águas lamacentas, chafurda “em imbróglis multiespécies” (Haraway, 2023, p. 60), faz da vida “um tropo teórico, um lamaçal reconfortante para perturbar o tropo da clareza visual, considerado o único sentido ou afeto possível para o pensamento” (Haraway, 2023, p. 63). Essa mulher faz pele com o mundo.

CONFLITO DE INTERESSE

Nada a declarar.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS

Todos os conjuntos de dados foram gerados ou analisados no presente estudo.

⁴ Nome que se dá ao coletivo de caranguejos e que usamos de maneira corriqueira para chamar um grupo de pessoas.

CONTRIBUIÇÃO DAS AUTORAS

Conceituação: Caldas KHS e Vasconcelos MFF; **Curadoria de Dados:** Caldas KHS e Vasconcelos MFF; **Análise Formal:** Cardoso LR; **Investigação:** Caldas KHS; **Metodologia:** Caldas KHS e Vasconcelos MFF; **Administração do Projeto:** Cardoso LR; **Recursos:** Caldas KHS e Vasconcelos MFF; **Supervisão:** Cardoso LR; **Validação:** Caldas KHS e Vasconcelos MFF; **Visualização:** Caldas KHS; **Escrita – Primeira Redação:** Caldas KHS, Vasconcelos MFF e Cardoso LR; **Escrita – Revisão e Edição:** Caldas KHS, Vasconcelos MFF e Cardoso LR; **Aprovação final:** Caldas KHS.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.

DECLARAÇÃO DE USO DE FERRAMENTAS DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Durante a preparação deste trabalho, as autoras declaram que não utilizaram nenhuma ferramenta de inteligência artificial, incluindo mas não limitando-se a recursos de geração de texto, imagem, código, resumos, traduções ou análises, em nenhuma etapa do desenvolvimento do presente trabalho, assumindo total responsabilidade pelo conteúdo da publicação conforme os princípios de integridade acadêmica e a legislação vigente.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todas as pessoas que tornaram esta pesquisa possível, que assistiram à *performance Vendo vestido de noiva, quer comprar?* e às peças *Geografias de uma mulher em transe* e *Zona sensível: notas para andar de lado* e colaboraram com elas.

REFERÊNCIAS

- Ballestrin, L. (2017). Feminismos subalternos. *Revista Estudos Feministas*, 25(3), 1035-1054. <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1035>
- Barbosa, A., & Campos, P. (2021). Augusto Boal: a linguagem teatral como ferramenta de libertação coletiva. *Rebento*, (14). Recuperado de <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/629/378>
- Barros, R. (2013). *Grupo: a afirmação de um simulacro*. Sulina/Editora da UFRGS.
- Caldas, K., & Vasconcelos, M. (2025). De quando Arthur Bispo do Rosário encontra um vestido de noiva: o teatro performativo como prática educativa a desfiar a mulher do patriarcado. *Diversidade e Educação*, 13(1), 808-831. <https://doi.org/10.63595/de.v13i1.19163>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 34.
- Dubatti, J. (2016). Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena*, (19), 1-17. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>
- Fabião, E. (2013). Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Ilinx-Revista do LUME*, (4), 1-11. Recuperado de <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>
- Fazzioni, M., Pedrotti, A., & Berselli, M. (2021). Do depoimento à cena: o caráter autobiográfico na criação em modo colaborativo. *Rebento*, (14). Recuperado de <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/614/369>
- Ferál, J. (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, 197-210. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>

- Fregoneis, G., & Bonfitto, M. (2018). O sujeito-corpo nas representações de si. *Cena*, (26), 44-52. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.75995>
- Haraway, D. (2023). *Ficar com o problema: fazer parentes no chthuluceno*. n-1.
- Hartmann, L., & Castro, A. (2024). A etnografia performativa como metodologia de pesquisa em artes cênicas. *Revista Aspas*, 14(1), 70-88. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v14i1p70-88>
- Johanson, L. (2022). Erguer a voz com bell hooks. *Kalágatos*, 19(1), eK22017. Recuperado de <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/8297>
- Larrosa, J. (2011). Experiência e alteridade em educação. *Reflexão e Ação*, 19(2), 4-27. <https://doi.org/10.17058/rea.v19i2.2444>
- Ling, L., & Cambi, A. (2025). Loucura, controle e gênero: compreensão da dominação masculina como um biopoder no direito das famílias. *Revista Feminismos*, 13(1-2), e13122503. <https://doi.org/10.9771/rf.13.1%20e%202.62648>
- Martins, L. (2021). Performances *do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Matos, L., & Munhoz, M. (2026). “Odiar o teatro”: intersecções da performance nas peças teatrais de Marina Abramovic. *Sala Preta*, 25(1), 57-80. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v25i1241108>
- Morais, G. (2023). A criação de corpos em experiência no espetáculo autoficcional Casa Vazia. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(47), 1-23. <https://doi.org/10.5965/1414573102472023e0208>
- Oliveira, D. R. (2024). Aplicação da grupoterapia como prática de intervenção antirracista. *Revista Brasileira de Psicodrama*, 32, e2324. <https://doi.org/10.1590/psicodrama.v32.680>
- Oliveira, D. R. (2025). Psicodrama brasileiro e a luta antirracista: o legado de Alberto Guerreiro Ramos. *Revista Brasileira de Psicodrama*, 33, e0425. <https://doi.org/10.1590/psicodrama.v33.696>
- Rodas Ramalho, D. (2024). O corpo hierofânico: o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud enquanto transformação físico-espiritual das corporeidades. *O Mosaico*, 18(1), 1-26. <https://doi.org/10.33871/21750769.2024.18.1.7770>
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetizada*. n-1.
- Siqueira, J. B. (2020). *Trajetórias do trágico na escuta a mulheres em situação de violência* [dissertação de mestrado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://hdl.handle.net/10183/252804>
- Soares, E. (2015). *Mulher do fim do mundo*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=6SWIwW9mg8s&list=RD6SWIwW9mg8s&start_radio=1
- Soares, L. (2023). Performances do tempo espiralar, de Leda Maria Martins. *Matraga*, 30(58), 205-208. <https://doi.org/10.12957/matraga.2023.72419>
- Souza, J., Possani, T., & Silva, S. (2026). O teatro épico e suas conexões com o teatro do oprimido. *Revista de Ciências Humanas*, 25(3), 164-180. <https://doi.org/10.31512/19819250.2024.25.03.164-180>
- Tedeschi, L., & Tedeschi, S. (2021). DEVIR: mulher como potência para uma história outra. *Projeto História*, 72, 5-29. <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2021v72p5-29>
- Truth, S. (1851). *E não sou uma mulher?* Geledés. Recuperado de <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>
- Vasconcelos, M., Cardoso, L., & Lazzarotto, G. (2025). Mariscagem, extensão universitária e academia-mangue: experimentações cosmopolíticas de um mundo a compartilhar. *Conecte-Se!*, 8(17), 76-97. <https://doi.org/10.5752/P.2594-5467.2024v8n17p76-97>
- Welter Kuhn, L. (2011). *Boal e o teatro do oprimido: o espect-ator em cena na educação popular* [dissertação de mestrado]. Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul. <https://bibliodigital.unijui.edu.br/items/615ee1dd-5e8d-4c49-af6e-cd287488e0c4>