



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Performances da presença fragmentada - Luta, fuga, congelamento

Brenda Urbina

Para citar este artigo:

URBINA, Brenda. Performances da presença fragmentada - Luta, fuga, congelamento. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 55, ago. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573102552025e0205

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

## Performances da presença fragmentada<sup>1</sup> - Luta, fuga, congelamento<sup>2</sup>

Brenda Urbina<sup>3</sup>

### Resumo

O artigo aborda a presença fragmentada de artistas do corpo em contextos de violência que exibem corpos como *Necromensagens*, afetando as noções de integridade. Se a memória guarda o trauma da fragmentação, quem são os artistas e quais são as obras que analisamos no teatro contemporâneo?! Este artigo cita performances que exemplificam os três padrões de resposta ao perigo: Luta, Fuga e Congelamento. Distante de ser uma análise psicológica da arte, esta pesquisa se concentra na Performance Art como catalisador de reinvenção da memória, legitimando a própria concepção de narrativas de dor, guerra, trauma e terror na cena contemporânea.

**Palavras-chave:** Performance. Corpo. Violência. Trauma. Corporeidade.

## Performance of Embodied Fragments - Fight, Flight, Freeze

### Abstract

This article analyzes the fragmented presence of body artists in contexts where the iconographies of violence attack notions of integrity, displaying bodies as *Necromessages*. Who are the artists? What are the works we speak of in contemporary theater, understanding that memory preserves the trauma of violence on fragmented bodies? An research of performances was carried out, cataloged into three response patterns of the organism when facing danger: Fight, Flight, and Freeze. Far from being a psychological view of art, the analysis focuses on the artists and how, in practice of Performance Art, they embody their experiences, legitimising the very conception of narratives of pain, war, trauma and terror in the contemporary scene.

**Keywords:** Performance art. Body. Violence. Trauma. Corporeity.

## Performance de la presencia fragmentada: Lucha, fuga y congelamiento

### Resumen

Este artículo se centra en la presencia fragmentada de artistas del cuerpo en contextos donde las iconografías de la violencia atentan contra las nociones de integridad, exhibiendo cuerpos como *Necromensajes*. Si la memoria resguarda el trauma de la violencia de los cuerpos fragmentados, ¿Quiénes son los artistas? ¿Cuáles son las obras de las que hablamos en el teatro contemporáneo? Este artículo cita performances que ejemplifican tres padrones de respuesta al peligro: Lucha, Fuga y Congelamiento. Lejos de ser una visión psicológica del arte, el análisis se centra en la Performance Art como detonador de reinención de la memoria, legitimando la propia concepción de narrativas del dolor, guerra, trauma y terror en la escena contemporánea.

**Palabras clave:** Performance. Cuerpo. Violencia. Trauma. Corporeidad.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Nânara Évelim de Jesus Santana. Licenciatura em Letras Vernáculas e Português como Língua Estrangeira. Espanhol Nível C1.

<sup>2</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

<sup>3</sup> Doutoranda e Mestre pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora substituta de Performance da ETUFBA, Bacharela em Interpretação Teatral pela Escuela Nacional de Arte Teatral no Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura - México. Performer, Atriz, diretora de teatro e produções audiovisuais.

 brendaurbina@esteticasfeministas.com

 <http://lattes.cnpq.br/8108089557292165>  <https://orcid.org/0000-0002-0311-9205>

## Fragmentos autobiográficos

Mexicanos, al grito de guerra el acero aprestad y el bridón, y retiemble en sus centros la tierra al sonoro rugir del cañón<sup>4</sup>. (González Boca Negra, 1854).

Escuto como o cachorro do vizinho não gosta do lugar onde fica, rasga as paredes, mas não late. Estrondos de balas perdidas atravessam as janelas. Minha mãe suplica para que um disparo não perfure o teto ou alguma parede. Por trás da casa, em sigilo, policia libertam os atiradores com os quais acabaram de se confrontar. Tudo fica no silêncio. A filha de 13 anos do vizinho morrendo na própria cama por uma bala perdida que foi achada pelo seu corpo. Meus pés descalços pisam garrafas quebradas após a manifestação por um “México livre de sangue”. O chão treme, as pessoas não conseguem ficar de pé. Tremor de um corpo-terror. O cachorro do vizinho não gosta do lugar onde fica, se bate contra as paredes, caminha de um lado a outro, mas não late, nunca late.

No ensino fundamental, aprendemos com a própria pele a diferença do gás pimenta e do gás lacrimogêneo, entre o silêncio de crianças de três anos com o peito e rosto contra o chão esperando o tiroteio terminar. Um corpo vermelho se balança em plena luz do dia embaixo de uma ponte. Outro homem, que parece estar dormindo na calçada, começa a ser cercado por uma futura poça de sangue. Aqui, a qualquer momento, aparentemente, ninguém repara, mas uma bomba irá estourar no meio da praça lotada de famílias, enquanto o prefeito de Morelia grita “¡que viva México!” e todos respondem “¡Vívaaaaa!”. O cachorro arrasta sua corrente, se bate contra o muro da minha casa, mas não late. “¡Que viva México!” e todos respondem “¡Vívaaaaa!”.

O tronco que antes era um homem, guarda no peito uma faca cravada com um cartaz debochado: "Esto le pasó por chismoso" [Isso aconteceu por intrometido]. “¡Que viva México!” “¡Viva!”. Seu Jose Luís, amigo do meu pai, dono de um restaurante, morto a tiros por demorar 10 minutos para entregar um suco de

---

<sup>4</sup> Hino nacional mexicano.



laranja a um cliente armado. “¡Que viva México!”. Outro senhor, dono de uma barraca de tacos, se resiste a ser humilhado por um grupo de adolescentes que se negaram a pagar a conta e estes o matam disparando a queima roupas enquanto gritam: “Quédese con el cambio” [Fique com o troco]. “¡Viva!”. Lupita, melhor amiga da minha irmã Michelle, 20 anos, assassinada com tiros no rosto por defender a sua mãe. Atiraram nela enquanto estava trabalhando. “¡Que viva México!”. O menino Erik, meu amigo desde a infância, morto a tiros por negar o acesso ao boteco a um homem que todos os funcionários já sabiam, colocava drogas nas bebidas das mulheres para abusar delas. “¡Viva!”. Na frente do negócio de comida dos meus pais, assassinaram um homem; “¡Que viva México!”; dois meses depois assaltaram o restaurante dos meus pais, deixando a ameaça de que voltariam para incendiar tudo. “¡Viva!”.

O cachorro do vizinho não gosta do lugar onde fica, bate as correntes contra a parede, mas não late, nunca late. Helicópteros rodeando minha casa. O vizinho, o dono do cachorro, corre pulando desesperadamente sobre os telhados. As senhoras fofoqueiras comentam que ficaram sabendo que o vizinho raptava pessoas e as acorrentava no próprio quintal. Parece que ninguém reparou. Nós, os vizinhos, nunca denunciemos, pois achamos que aquele barulho era normal, um cachorro grande que não gostava do lugar onde morava e se batia contra as paredes, mas como nunca latiu, não era um problema. ¡Que viva México!

### Sobre a escrevivência da autora

Meu encontro com a escrita se estende ao processo criativo de encarnar e escrever fragmentos do corpo para reinterpretar a realidade. Cresci imersa em relatos marcados por dor e brutalidade. Neste texto anterior, apresento situações vivenciadas por mim, amigos e família. Tento apresentar meu contexto em forma de fragmentos que explicam como existo e me expesso hoje no mundo, tal como o conceito de "escrevivência" da poeta Conceição Evaristo:

[...] uma pulsação antiga, que corre em mim por perceber um mundo esfacelado, desde antes, desde sempre. E o que seria escrever nesse mundo? O que escrever, como escrever, para que e para quem escrever? Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas,



que o mundo desconsidera. Escrivivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me auto inscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha (Evaristo, p.35, 2020).

Quais histórias de dor e quais estratégias temos os artistas do corpo para manter-nos no palco com escritas da violência sobre a pele?! Como segurar o tremor da guerra silenciada em algum lugar que ainda não tem nome?! O que temos a dizer do trauma, da fuga, da luta ou da imobilidade?!

No presente texto apresentarei vários tipos de *Escrivivências* que considero necessárias para entender a *Presença Fragmentada* do corpo nas ruas, nas cidades, no próprio país, na América Latina... de pé, mas com o tremor do terror engasgado.

Será que lutar, viajar, não fazer nada, denunciar, migrar, fugir, gritar, fazer como se nada tivesse acontecido, são maneiras de nos proteger?! O que se faz quando a luta social não é mais suficiente ou quando a imobilidade tem um gosto muito impotente para conseguir engolir “o terror nosso de cada dia” (Gonzalez, 2020, p.263)?! Este texto fala sobre *corpos indignados* (Cabnal, 2016), pessoas que escrevem sua dor:

O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política”. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo aqui e agora (Fabião, 2009, p. 245).

Este chamado de ativação é para artistas que performam desde a contemplação, migração e ativismo, abordando situações políticas que buscam explodir na sociedade negacionista os fragmentos da nossa guerra.

### Esboços de corpos e corporeidades em guerra

Este artigo é fruto da pesquisa prática no campo das Artes Cênicas, no Teatro e na Performance. A pesquisa foi conduzida utilizando a *Abordagem Somático-*

*Performativa* de Ciane Fernandes que explora a relação entre corporeidade<sup>5</sup>, memória e movimento. Em um primeiro momento a abordagem foi aplicada para performar obras visuais e relatos falados dos *corpos-terror* de artistas mexicanas que vivenciaram direta ou indiretamente a Guerra contra o narcotráfico<sup>6</sup>, onde a *necropolítica* (Mbembe, 2020) funciona como uma forma de *Capitalismo Gore* (Valencia, 2010).

Esses conceitos mostram que as narrativas dominantes sobre o corpo retratam ele como uma **“ferramenta”** de monetização e transmissão de mensagens do terror, fruto da objetificação do mesmo nos contextos violentos, onde vira um **“veículo”** para o desmembramento do próprio corpo e dos imaginários sobre a corporeidade, punindo à sociedade, ao momento de exibir publicamente os *Corpos Rotos* (Dieguez, 2013); o corpo como **“objeto”** e lembrete da possibilidade da própria morte violenta; contextos onde os corpos são usados como **“instrumentos”**<sup>7</sup> de controle para silenciar e apagar todo tipo de autonomia sobre as narrativas de *Corporeidade* (Bernard, 2001) impactando a produção estética e poética da concepção<sup>8</sup> artística e o movimento dos artistas do corpo:

Como entender a realidade dos corpos rotos, que para além da morte, são usados para transmitir mensagens de poder?! Como dar conta da dimensão fantasmagórica das imagens, dos sujeitos apagados, desaparecidos, e dos fragmentos corporais sem nome aos quais toda identidade foi anulada?! Como essa realidade contaminou a arte e a configurou como "uma memória de dor"?! Este é o outro cenário, o das práticas artísticas que lidam com a dor. Realizadas a partir de testemunhos e documentos, algumas práticas artísticas são inevitavelmente evocações e/ou representações do estado catastrófico

---

<sup>5</sup> Considerando as reflexões apresentadas no livro *Corpas-Guerra*, compreendendo a corporeidade à luz das ideias de Michel Bernard (2001) sobre "corporeidade", que significa vivenciar o ser corpo, não apenas vê-lo como objeto. Para ele, o corpo é uma experiência viva, não só um objeto útil que pode desnaturalizar nossa relação com nós mesmos, os outros e o mundo.

<sup>6</sup> Declarada como tal e desatada desde 2006 pelo ex-presidente do México, Felipe Calderón e continuada até hoje nos diferentes estados de México, com diversas complexidades de violência em diferentes níveis e grupos sociais.

<sup>7</sup> No artigo, palavras como ferramenta, instrumento, meio e veículo são usadas de forma irônica para mostrar a diferença entre o corpo como objeto e o corpo fonte de autonomia e narrativas próprias. Essas palavras representam o corpo e a experiência como coisas que podem ser objetificadas. Sempre que aparecem, falam sobre o corpo dentro do capitalismo Gore e das Necropolíticas, mostrando como o corpo é tratado como objeto.

<sup>8</sup> A concepção, em vez de ser simplesmente considerada uma criação artística, é um processo que se diferencia, uma vez que a criação emerge do nada, algo inerente ao divino. Nós, artistas, atuamos a partir da conexão com o contexto e seus elementos. Em outras palavras, nossa atuação se dá na concepção. Os artistas envolvidos na **concepção** artística são corpos, não objetos.

em que se sobrevive ou se morre em certos espaços da América Latina. Em cenários onde os corpos são desaparecidos ou modificados até perderem identidade, os rituais fúnebres, os lutos, assim como a justiça, estão parados, suspensos (Dieguez, 2015, p.31).

No livro *Corpas-Guerra* (2024, Urbina-Bolaños), é abordado como a guerra contra o narcotráfico no México influencia a percepção, conhecimento e memória, mostrando que o corpo é tratado mais como objeto de estudo do que como experiência somática, conforme Ciane Fernandes (2014) na *Abordagem Somático-Performativa*. As narrativas de artistas começam na experiência da interação entre seu corpo e contexto, mas em contextos como América Latina, isso é uma prática de menos de um século.

Nos estudos do teatro contemporâneo, nomeado como *Pós-drama* por Hans-Thies Lehmann (2007) ou mesmo na ruptura epistemológica com a enunciação do *Teatro Performativo* por Josette Féral (2008), os artistas do corpo encontram seu lugar como pesquisadores a partir da sua prática e produção do saber, trazendo as experiências do artista na criação do teatro autobiográfico.

Vale ainda dizer que nas outras formas teatrais (particularmente as dramáticas), o teatro performativo toca na subjetividade do performer. Para além dos personagens evocados, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria, sejam as do performer em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte virtual, simulação [...] (Féral, 2008, p. 207-208).

No teatro performativo, o ator vira um artista *narrador de si* (Benjamin, 1996), uma potência que compõe suas poéticas a partir da experiência prática e tácita na cena. O corpo escreve a si mesmo no ato presente e consegue criar uma denúncia do contexto. Já na pesquisa acadêmica em Artes Cênicas, podemos entender a importância da *Abordagem Somático-Performativa* (Fernandes, 2014) que é uma modalidade da *Prática como Pesquisa* que legitima as próprias narrativas.

Em outras palavras, tanto no teatro performativo quanto na *Abordagem Somático-Performativa*, há uma semelhança na validação das experiências de quem pesquisa ou performa, aprofundam na criação do seu núcleo, na importância das questões e desafios da prática de artistas-pesquisadores,

valorizando a “multiplicidade de inteligências sensíveis que nascem e geram novas configurações *espaço temporais* de existência” (Fernandes, 2015, p.82) num modo de contatar com a investigação, por além das dicotomias teoria-prática, arte-ciência:

Consiste, assim, em uma proposta atual que, juntamente com diversas abordagens, vêm transformando uma prolongada e insistente história de dicotomia entre prática e teoria, fazer e pensar, criar e refletir, cena e escrita, arte e ciência. A Abordagem Somático-Performativa constitui-se de alguns princípios dinâmicos e abertos, que se adaptam a diferentes situações, contextos e aplicações, e que podem se transformar e/ou multiplicar ao longo do tempo (Fernandes, 2015, p.82).

Na minha formação como atriz no México, na *Escuela Nacional de Arte Teatral* do *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, o foco era no treino físico, na criação da ficção e no desenvolvimento do pensamento crítico.

Mesmo com uma boa formação e docentes qualificados, parecia que as narrativas da violência não eram levadas em conta. As marcas apareciam na dificuldade de falar livremente, sem medo, nos exercícios físicos.

Por muito tempo, me senti fragmentada, a sensação de que a ficção era sobrepassada pela dimensão extraordinária da teatralidade do terror no dia a dia nas ruas do México, fazia-me sentir dissociada, como se os textos dramaturgícos fossem paliativos negacionistas para fazer desaparecer ou neutralizar a violência do nosso contexto.

Durante longo tempo, essa relação teve como foco a ficção, criada a partir de vários mecanismos: a construção de personagens oriundos de um texto dramaturgíco por atores que, de posse de diferentes técnicas interpretativas, tentam fazer desaparecer seus corpos e personalidades com o objetivo maior de dar vida a esses personagens; um espaço real que representa diferentes espaços fictícios; um tempo cênico que não corresponde ao tempo da vida cotidiana (Abujamra, 2001, p.73).

Mas, como neutralizar a dor sem lugar específico?! Como esquecer o terrorismo em Michoacán?! No meu caso, originária de um narcoestado, onde o cotidiano mostra cenários de enfrentamentos no conflito da violência armada, o terror no corpo dentro de uma guerra invisibilizada, no qual dominam as narrativas e também a censura da mobilidade de certos discursos e de certos corpos:

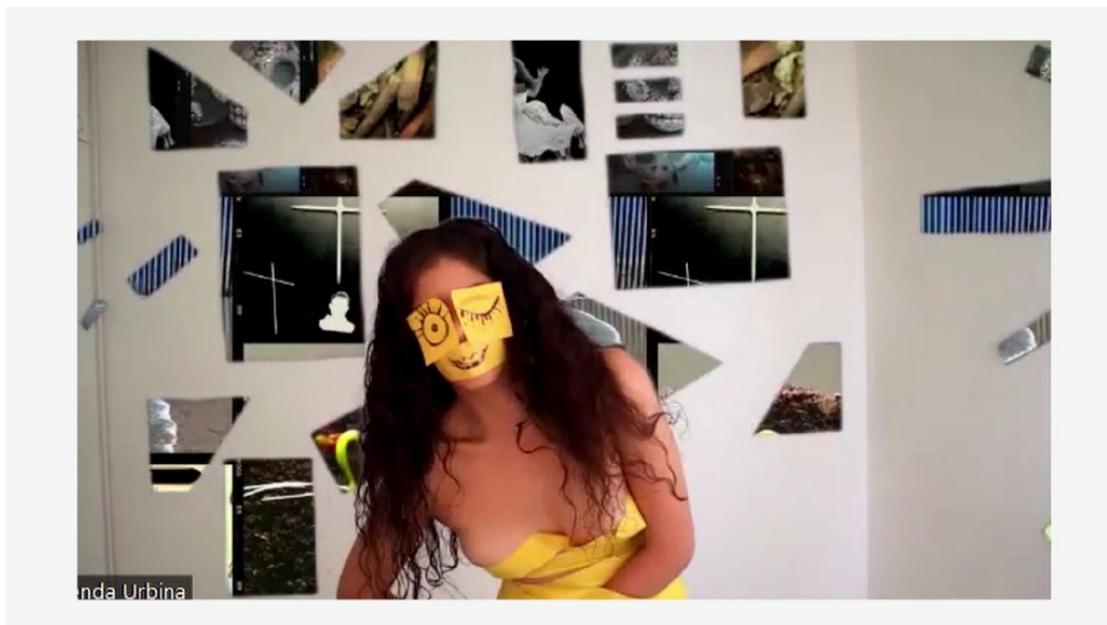
La realidad del cuerpo hoy indica la emergencia de síntomas y patologías sociales que de distintas maneras contaminan las prácticas del pensamiento y del arte. En particular, el arte mexicano de las últimas décadas está elaborando iconografías en las que late el impacto traumático por el despedazamiento emblemático a que ha sido sometido el cuerpo desde hace más de siete años (Diéguez, 2013, p.2).

No meio acadêmico do México, as histórias e preocupações sobre a violência experimentada por atores e atrizes são muitas vezes tratadas como questões de saúde mental. Alguns colegas e professores chamaram meu interesse no tema de "exagero pessoal", "algo comum demais para nós mexicanos", "muito subjetivo para ser sério na academia" e "panfletário ou previsível para o teatro". Essas opiniões acabaram apagando qualquer possibilidade de diálogo no meu país.

Em 2018, migrei para o Brasil para cursar a Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). A migração foi fundamental para reforçar a existência dessa presença. Ao me ver, em uma cultura diferente do México, quis entender essa corporeidade vista como estranha, pela minha experiência fragmentada, pois “[...] ninguém abandona a sua casa a menos que a casa seja uma voz suada no seu ouvido que sussurra: Foge! Corre para longe de mim, agora! Não sei no que me tornei, mas sei que qualquer lugar é mais seguro do que este aqui” (Warshan, 2015). Entendi assim que o corpo como *presença fragmentada* merecia um processo de aprofundamento.

Realizei performances como *Corpas Guerra* (2022), que falava da resposta de imobilidade ou congelamento em mim. Na performance, eu imobilizava meu corpo com fita zebreada, com o objetivo de esculpir cintura, rosto e peitos, enquanto se escutava o texto *Feminicídio: o corpo da artista e a fabricação do corpo feminino* de Nina Caetano (2008), mostrando a imobilidade sistêmica patriarcal sobre os corpos femininos.

Figura 1 – Fotografia da performance *Corpas Guerra*, Salvador, Ba, 2022.  
Acervo Pessoal. Foto: Brenda Urbina



A partir dessa performance comecei a ligar as respostas fisiológicas frente ao perigo a outras performances e reflexões sobre o corpo como território. Desta maneira, foi possível evidenciar como essas reações de sobrevivência podem se manifestar de maneira poética na expressão artística e política.

[...] Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem, entre o real e o ficcional. Ele definia o personagem fictício como um instrumento para se atingir um objetivo específico, e não como o objetivo final do esforço do ator. Como um cirurgião usa seu bisturi, ao ator é pedido que use o personagem como uma ferramenta para dissecar a si mesmo” (Fischer-Lichte, 2007, p.14.) O uso de material autobiográfico é visto como um desenvolvimento/desdobramento da presença do real no não na presença do real em outras manifestações, como a performance art (Abujamra, 2001, p.73).

A *Performance Art*, está ligada à ação e à urgência do artista para reconhecer suas próprias formas de estar presente enquanto discurso político, sendo que o corpo é contexto, conseqüentemente, o estado de presença do performer reflete nas suas poéticas.

### O que o Corpo escreve sobre o Trauma

Ao conseguir analisar aspectos pessoais através dessas três respostas do organismo, surgiu a seguinte pergunta: Como as lembranças de violência e o

trauma decorrente afetam a memória neuromuscular e as materialidades do corpo dos artistas?!

En estas señales, lanzadas por el narcotráfico mexicano, encontramos que el cuerpo es en este contexto concebido como una cartografía susceptible de reescritura, pues al inscribir en él códigos propios del crimen organizado se intenta establecer un diálogo macabro y un imaginario social basado en la amenaza constante. Estas inscripciones tienen el papel de dar una advertencia directa, porque «todos entendemos el mensaje escrito en la carne.» Para los especialistas en violencia del capitalismo gore, el cuerpo, en su desgarrar y vulneración, es el mensaje (Valencia, 2010, p. 111).

Para compreender as nuances da corporeidade, tentei identificar seus fragmentos, sem a intenção de modificá-los ou ocultá-los, mas sim explorá-los como potenciais catalisadores de identidade artística, incorporando elementos entre poesia, realidade e discurso.

Esta perspectiva é reforçada por Abujamra (2001, p.76), que afirma: "O ator que narra sua história, na forma que escolhe apresentá-la, se torna o arquiteto de sua própria existência, constantemente contando, recontando, criando e recriando suas histórias, seu passado, seu futuro." ao investigar os impactos no corpo ao confrontar uma ameaça iminente à sua integridade - uma situação frequentemente vivenciada por corpos marginalizados - as respostas do organismo podem ser uma bússola para concepção artística. Confio em que temos muito a performar sobre o trauma, por exemplo a performer e pesquisadora Márcia Baobá fala do trauma e da necropolítica hegemônica que instaura a normalidade da relação de subalternidade:

O trauma, como nos diz Grada Kilomba (2019), é um estado de "Outridade", de ser sempre Outra/o: estranha, incompatível, incomum, sempre em conflito como o sujeito branco e tudo que o assegure nesta posição. Ela nos diz que o trauma das pessoas negras não decorre dos eventos ou relações familiares, como assim postula os estudos da psicanálise, mas sim das questões traumatizantes que surgem com a violência e barbárie do mundo branco, que nos coloca sempre em uma relação de subalternidade. Rosana Paulino, ao falar do seu trabalho Assentamento, em que reconstitui a fotografia rasgada de uma mulher negra, afirma que o que lhe interessava era a questão do trauma. Quando fez esse trabalho, ela estava, como afirma, pensando nas pessoas que foram retiradas dos seus ambientes culturais, das suas famílias e foram trazidas para ser escravizadas no Brasil (Sousa, 2020, p.34).

Após as colocações da ativista e performer Marcia Baobá, me permiti trazer

algumas considerações básicas do organismo frente a uma ameaça: Luta, Fuga e Congelamento para vinculá-los epistemologicamente a estudos performativos sobre reações a perigos, com a finalidade de analisar as poéticas, abordagens, estéticas e práticas performativas contemporâneas do trauma como estado de presença em alguns territórios Abya-yala pindorama.

Atualmente, existem pesquisas que revelam mais de três respostas possíveis do organismo diante do perigo, “[...] congelamento, fuga, luta, medo, desmaios podem fornecer uma descrição mais completa da sequência de resposta ao estresse agudo humano do que as descrições atuais” (Bracha, 2004, p.684). Focaremos apenas nas três primeiras: Fight (Luta), Flight (Fuga) e Freeze (Congelamento). A escolha se justifica na intenção de entender mais sobre poéticas e estéticas desde uma perspectiva que aborde esses estados alterados da presença como elementos fundamentais da concepção artística. Assim como, para estabelecer uma conexão entre essas respostas e movimentos artísticos com seus respectivos impactos nas manifestações sociais.

Levine considera que o trauma é consequência de uma reação racional por tentar reter a energia no corpo após enfrentar uma ameaça. Esta reação pode nos deixar em um estado de alerta durante longos períodos até liberar essa energia presa no sistema nervoso:

Quando nos confrontamos com uma situação de ameaça, o nosso cérebro racional tende a ficar confuso e dominar nossos impulsos instintivos. Embora essa dominância possa ocorrer por uma boa razão, a conjunção que a acompanha cria o cenário para o que chamo de complexo de Medusa- o drama chamado trauma (Levine, 1999, p.30).

Após a memória da ameaça ou inclusive do trauma, as concepções do mundo mudam e percebo que muitas vezes as dores mais profundas são um ponto inicial para a análise e desenvolvimento de Performances no teatro contemporâneo.

### Do congelamento e Imobilidade às poéticas da pausa contemplativa

Quando o corpo enfrenta uma ameaça, as respostas mais conhecidas são lutar ou fugir, porém, o congelamento é menos conhecido e difícil de entender. Esse estado é como sentir-se "morto em vida", pois o sistema nervoso colapsa para evitar a dor e economizar energia, esperando uma chance para atacar ou



fugir.

O organismo pode lutar, fugir ou congelar-se em resposta à ameaça. Essas respostas existem como parte de um sistema integrado de defesa. Quando as respostas de luta ou de fuga são impedidas, o organismo instintivamente se contrai ao passar para a última opção, a resposta de congelamento (Levine, 1999, p. 95).

Estou ciente de que os processos de resposta do organismo não são ações que podem ser manipuladas ou elegíveis, mas reflito sobre como esse impacto reverbera na memória neuromuscular. Como a imobilidade se manifesta de forma repetitiva no contexto político e social nos territórios em conflito?! Quais outros aspectos da corporeidade são afetados pela imobilidade?!

No que diz respeito aos artistas do corpo, existe a ideia preconceituosa de que a liberdade de expressão, movimento e criatividade são características intrínsecas às suas atividades. Contudo, essa crença pode levar a uma desconexão do corpo em relação às suas condições infraestruturais, cosmogônicas, ambientais e políticas que influenciam sua existência. Dessa forma, desconsidera-se a possibilidade de que o artista possa estar em um estado de congelamento em razão de ameaças provenientes de seu ambiente.

En efecto, cuando pensamos en el sujeto corpóreo que toma la palabra o se mueve en un espacio público, a través de las fronteras, en general se asume que es alguien que ya tiene libertad para hablar y moverse sin amenaza de encarcelamiento o deportación. Ya sea porque ese sujeto está dotado de ella como un poder inherente, o porque se presume que este sujeto vive en un espacio público donde el movimiento abierto y sostenido es posible. El mismo término "movilización" depende de un sentido operativo de movilidad, que es en sí mismo un derecho, uno que mucha gente no puede dar por sentado. Para que el cuerpo se mueva debe haber- normalmente- una superficie de algún tipo y debe tener a su disposición apoyos técnicos, cualesquiera que sean, que permitan que el movimiento tenga lugar. [...] Nadie se mueve sin un entorno favorable y un conjunto de tecnologías. Y cuando esos entornos empiezan a desmoronarse o son categóricamente hostiles, en cierto modo "caemos" con ellos, y nuestra misma capacidad para ejercer los derechos más básicos está en peligro (Butler, p. 29-30, 2018).

No meu percurso de mestrado, o mundo enfrentava uma imobilidade simbólica devido à pandemia de COVID-19. Realizávamos nossas atividades por meio de telas e, na AGRUPECE (A Grupa de Pesquisa Cênica), nos dedicávamos a estabelecer conexões que nos possibilitassem transformar essa imobilidade em

uma contemplação do vazio, através da criação performativa.

Essa investigação resultou na formulação de uma prática de mapeamentos que chamei "A ilha que eu sou" (Urbina-Bolaños, 2023, p.60), uma representação simbólica de nosso corpo como território, que nos possibilitou criar contrapontos para habitar e expressar a totalidade de nossos fragmentos, reconhecendo nossas áreas de conflito e de *Paz Imperfeita* (Muñoz, 2001), com essa prática é possível contemplar o esvaziamento enquanto experiência performativa.

Quando voltamos nosso olhar para a contemplação dos corpos, enquanto territórios que carregam a marca da indignação, da fragmentação e do trauma, nos deparamos com uma experiência enriquecedora. Por um lado, somos indivíduos inseridos em uma coletividade, e, por outro, carregamos em nós a memória das zonas de guerra, assim como das zonas de paz. Essa dualidade cria um contraponto interessante na relação que estabelecemos com nosso próprio corpo, nossas memórias e com o ambiente que nos rodeia. O corpo contém tudo. Assim, ao mapearmos esse corpo-território, conseguimos identificar possíveis reinvenções da propriocepção [...] (Urbina-Bolaños, 2023, p. 78).

A prática artística *A Ilha que eu sou* pode ser compreendida como uma experiência Somático-Performativa, que possibilita materializar afetos em um mapa, utilizando estímulos psicofísicos para elaborar um autorretrato, que procura reinventar uma realidade já fixada na narrativa do performer. Isso pode servir na análise dos saberes de uma comunidade, reconhecendo elementos que se tornam chave para recontar sua própria história ou abrir novos caminhos de presença, atualizando, assim, o mito sobre si mesmo, fazendo uso da representação performativa.

[...] no se agotan las posibilidades de sentido en el análisis de la representación performativa, ya que lo caracteriza la acción en el tiempo presente, no obstante, utilice elementos heredados. En el ritual estos elementos que lo conforman solo son un núcleo o tubérculos propensos a cambios, a inversiones e innovaciones. La retícula neuronal se mueve y adquiere flexibilidad en su organismo. [...] La imagen rizomática aplicada al ritual, por tanto, rompe con el esquema binario y nos abre una perspectiva distinta de análisis, más compleja, pero con múltiples posibilidades de interceptar a los paradigmas fijos (Hamui Sutton, 2011, p.29).

A partir da prática da *Ilha que eu sou* percebi uma clara condição de congelamento ou imobilidade dentro das narrativas, mas que no ato de performar

estas se transformam em uma contemplação do próprio vazio, que mais do que ausência de movimento, essa forma de presença fragmentada se converte em uma decisão de ação política e poética, transformando-se em um ato contemplativo.

Para este exemplo, gostaria de destacar a performance da artista colombiana Lina Botero, chamada *De(s)preciar el llanto*, que mostra como ela ressignifica a imobilidade provocada pela sociedade que condiciona e censura a emoção, determinando o que é excessivo e o que não é. Lina entrega esse poder para a mesma sociedade, senta-se com um frasco de gorjetas e vende "razões de choro depreciado", ela performa a vulnerabilidade e a incerteza de como gerenciar emoções complexas em uma sociedade que as condiciona. Aqui, o congelamento é transformado em um ato contemplativo de resistência, um questionamento da naturalização do sorriso e da censura do sentimento exacerbado:

*De(s)preciar el llanto* cuestiona la represión de las emociones por los comportamientos exigidos en la sociedad; cuestiona la naturalización de la sonrisa y la censura del sentimiento exacerbado. Habla de la devaluación, el gasto y la depreciación del impulso natural del alma, del desprecio por el exceso de llanto y la expresión fisiológica del sentir. Representado con el mismo símbolo que habla de lo que en el mundo de hoy, tiene o no tiene un valor: el dinero. En el acto de sentarme frente a una mesa con un frasco de vidrio para recibir propinas a cambio de una venta de tarjetas, presento las distintas razones por las que he llorado en el tiempo. Razones absurdas, concretas, aleatorias, poéticas. En este acto sencillo, pretendo **entregar** las razones del llanto depreciado por el valor que el transeúnte quiera otorgarle a cada una de ellas (Botero, 2019).

A performance de Botero se torna uma ação poética silenciosa, deixando com que o observador confronte a desvalorização das emoções, estando ela de uma imobilidade contemplativa, já que conferiu a ação principal à quem compra.

Outra obra artística que transforma a imobilidade sistêmica ao se perceber como um corpo que legitimamente ocupa espaços, se auto identificando como uma "máquina de guerra", é o ensaio cinematográfico *Trans\*lúcidx*, dirigido e escrito por Tamiris Spinelli (2013), que "Através de imagens autodocumentais publicadas online por indivíduos trans\*, este ensaio cinematográfico busca expandir a percepção sobre seus corpos, aprofundando-se nas subjetividades que transformam a matéria-corpo." Podemos observar a transição do estado de



imobilidade sistêmica para uma contemplação de si, no minuto 4:14, quando a voz em off afirma:

[...] eu não conseguia perceber se aquilo era dor, só que além da faz, o corpo parava como morto. Eu também não podia me mover, naquele momento não. Mas então... comecei a me mover. Quando eu sair de lá... alguma coisa aconteceu comigo. Primeiro me escondia. A minha fragilidade era tão grande que qualquer contato bastava meu corpo, mesmo aqueles que violentavam, mas depois do medo... eu comecei a ter vontade de andar no mundo. E foi possível meu corpo ocupar os espaços, ainda que houvesse violência nele, ainda que haja. Meu corpo não é Pacífico porque ele não pode ser, ele é uma máquina de guerra [...] (Spinelli, 2013).

Nesta performance o congelamento inicial, imposto por violências, é transformada em um corpo "não pacífico". A poética da imobilidade a partir da performance vira pausa contemplativa. Nesse caso, precede e impulsiona a ação de luta, revelando a agência e a capacidade de reinvenção do corpo em um contexto de ameaça.

### Da Fuga às poéticas da migração

Sob uma perspectiva psicológica, a fuga pode ser entendida como uma resposta de movimento para escapar da ameaça, mas pode manifestar-se artisticamente em narrativas de exílio ou busca pela segurança, mesmo que incerta. Contudo, o objetivo é abordar a fuga sob a ótica poética da migração:

Se o nosso cérebro não sentir que consegue combater o perigo com sucesso, pode decidir tentar escapar, desencadeando uma resposta de fuga. Essencialmente, esta resposta envolve tentar afastar-se o mais rapidamente possível da situação perigosa. Se o perigo for algo que possa ser superado, a resposta de fuga pode ser eficaz (Santos, 2023).

A migração e a ação de fuga ressaltam o ato de deixar para trás, o constante "estar" na vida do migrante. "El regreso del inmigrante es una nueva migración. Nunca se vuelve, siempre se va. Durante el tiempo vivido en la migración, el inmigrante y el país de origen han cambiado" (Achiotegui, 2018, p.20). Quem são esses migrantes e quais são os motivos das migrações daqueles que partem em busca de uma qualidade de vida melhor?!

Durante minhas experiências artísticas em Madri, Espanha, tive a

oportunidade de trabalhar por acaso em uma comunidade latino-americana composta principalmente por mulheres migrantes, encabeçada pela mexicana Tania Noriega, que refletiam sobre os motivos que as levaram a deixar seus países. Além disso, confirmei que muitas vezes as percepções sobre os migrantes são distorcidas, como a ideia de que “vêm para invadir”, que possuem recursos financeiros para viajar, ou são considerados a "escória da sociedade", como afirmou Bolsonaro em 2015, após as declarações de Trump sobre os migrantes:

presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, causou indignação na semana passada ao criticar imigrantes do Haiti, El Salvador e países africanos – pessoas que, segundo ele, vêm de “países de merda”. Mais de dois anos antes, o deputado federal Jair Bolsonaro, pré-candidato à Presidência da República, havia se referido a imigrantes haitianos, senegaleses, iranianos, bolivianos e sírios como “escória do mundo” (*Gazeta do povo*, 2018).

Por outra parte, faço minhas as palavras de Achotegui sobre as considerações sobre os migrantes:

el inmigrante es una persona decidida, capaz de seguir adelante a pesar de las dificultades. Ya hemos señalado que hay estudios biológicos que defienden que las personas que emigran muestran una activación del sistema dopaminérgico, que está ligado a asumir retos y Buscar nuevas experiencias (Achotegui, 2018, p.45).

Desde minha perspectiva, enquanto mulher migrante latino-americana, o migrante é o performer das próprias bordas identitárias, e considero que:

[...] performers e migrantes compartilham semelhanças por sua capacidade de auto reinvenção, a partir da experiência, escapando da lógica utilitária capitalista, assim como da padronização das respostas pré-determinadas a partir da imposição de imagens estabelecidas no mundo mediatizado (Urbina-Bolaños, 2024, p. 55).

A migração é a presença fragmentada da auto-reinvenção, capaz de mexer com subjetividades, é uma forma de fugir do estado de alerta contínuo que vivenciamos em nossos territórios. E a partir desse processo de reinvenção os princípios relacionados à identidade são colocados em questão.

A migração representa uma oportunidade para compreender nossos fragmentos, mas, ao mesmo tempo, acarreta outro tipo de exclusões. Isso pode

ser observado no projeto *TRÍP(tico) de la Frontera*, do coletivo de artistas *Secos & Mojados*, que destaca a performance de Violeta Luna intitulada *Apuntes sobre la Frontera*, centrada na temática da imigração:

A artista representa uma mulher que deixa seu país de origem em busca de melhores condições de vida. Em suas bagagens, materiais e poéticas, ela guardará as coisas que considera necessárias para uma nova vida. Em seu “novo país”, seu corpo se tornará vulnerável, marginalizado, invisível, exposto ao abuso. Talvez tenha sorte de se reimaginar e se reconstruir a partir da solidariedade e da resistência (Luna, 2023).

Quais são os motivos que levam à migração das pessoas oriundas dos territórios do Abya-yala Pindorama?! Quais questionamentos surgem após a ida e volta?! Podemos observar outro exemplo das expressões artísticas relacionadas a migração, que aborda as vivências do processo migratório e imigrante, intitulado *Linha e Compasso*:

Fui atrás de outros migrantes nordestinos que moram em São Paulo para ouvir seus depoimentos enquanto decalco e bordo suas mãos na bandeira do estado. O projeto também tem uma parte realizada em Salvador, onde também irei à procura de sudestinos que moram em Salvador, para poder comparar a diferença entre a vivência nordestina no Sudeste e seu contrário. Assim, poder analisar como o preconceito influencia ou não neste processo migratório e migrante (Anastácia, texto fornecido pela artista, 2024).

Assim como Anastácia compara os bordados das bandeiras de Salvador e São Paulo, eu realizei uma analogia entre os mapeamentos efetuados na prática *A Ilha que eu sou* durante minha viagem à Europa com aquele grupo de mulheres migrantes e com outro grupo de pessoas nativas. Notei que a identidade dos europeus se destacava consideravelmente nos mapeamentos, enquanto na América Latina há uma evidente rivalidade entre países, estados e pequenos territórios. Isso me leva a pensar que essa competição entre as nações latino-americanas é possivelmente uma estratégia do pensamento colonial que se volta contra nós, um pensamento que nos mantém fragmentados de maneira estratégica, perpetuando a falsa noção de que o que vem de fora é sempre superior. Nesse contexto, a fuga enquanto poética deveria representar uma retomada da identidade por meio da diferenciação em relação ao próprio ambiente. Entretanto, nesse aspecto, quantas fronteiras teremos que atravessar



para nos encontrarmos?!

Migrantes, refugiados, deslocados, bombardeios, violência, guerra, fome, medo, êxodo, campos, meninos, meninas, órfãos, barcos, resgates, afogados, fronteiras, apátridas, ilegais, desaparecidas, crise humanitária, pacto mundial sobre migração, direitos humanos... Silêncio. Quantas fronteiras eles têm de cruzar para chegar em casa? (Angelopoulos apud Watanabe, 2021).

Se as fronteiras são incrementadas, as diferenciações entre os países criarão violências de múltiplas escalas, o que implica uma fragmentação da possibilidade de mobilidade e extensão de saberes culturais enquanto territórios irmãos.

Ao chegar no Brasil, logo me deparei com uma chocante notícia no Amazonas: o brutal assassinato de uma artista, mulher e migrante chamada Julieta Hernández, conhecida como a palhaça Jujuba. O ato de extrema violência, carregado de xenofobia e marcado por feminicídio, me fez refletir profundamente sobre a condição do meu corpo migrante e os desafios enfrentados dentro dos nossos próprios territórios.

Palhaça, bonequeira, veterinária, estudiosa do Teatro do Oprimido e cicloviante que circulou pelo Brasil desde 2019. Teve sua vida drasticamente interrompida por um crime bárbaro, quando estava retornando à sua casa, na Venezuela. O assassinato ocorreu na cidade de Presidente Figueredo, no Amazonas, no dia 23 de dezembro de 2023. A justiça brasileira classificou o crime como latrocínio, que é roubo seguido de morte, porém, todas as evidências e requintes de crueldade do ocorrido apontam para feminicídio, sendo sua condição de imigrante também um fator determinante para tamanha brutalidade (Laguz Circo, 2024).

A condição de ser migrante latino-americano deveria estar mais associada a sentimentos de afeto, cuidado e fraternidade, ao invés de competição, ódio e vingança. A clara xenofobia que se revela entre nós, povos da América Latina, é um resquício da mesma história com a qual ainda lutamos e coexistimos.

O último exemplo que gostaria de colocar nesta poética é "La Performance del Caminar" do coletivo Familiares Caminando por Justicia.

Esta iniciativa nace a partir de la tesis El caminar y las cartografías para la memoria, la cual expone cómo mediante distintas artes visuales es posible evidenciar problemas como la violencia del Estado y las desapariciones forzadas en Michoacán, México. De este modo, parte de la propuesta de La performance del caminar son las caminatas (en lo individual y lo colectivo), en las que se recorren los caminos cotidianos

de las personas desaparecidas, a manera de evocación, acción política y resistencia. Asimismo, es una iniciativa multidisciplinaria que, mediante distintas artes visuales (performance, video, fotografía, pintura, bordado y grabado), deja constancia de la violencia del Estado y las desapariciones forzadas que forman parte del silencio implementado por el estado de Michoacán como método de control ideológico y del sujeto mismo (Rayas, 2018).

Uma ação performativa de busca a partir da arte como estratégia de visibilidade, constitui performances de fuga, denuncia e de busca, iniciando percursos cotidianos das pessoas desaparecidas para encontrar seus familiares e denunciar a omissão do estado mexicano.

A fuga como Poética da migração é também uma ação radical que denuncia uma urgência pela reinvenção do próprio contexto, e muitas vezes os migrantes precisam fragmentar a própria existência para conseguir uma re-adaptação constante, e isso é em si mesmo uma ação política que tenta fugir da inação, do silêncio, da guerra invisibilizada e da perda de territórios.

### Da luta às poéticas a(r)tivistas

A partir da terceira perspectiva das escrituras sobre a presença fragmentada, a performance pode emergir da luta ativa e multissensorial. Esta abordagem visa problematizar o contexto e considerar o corpo quanto autoexpressão do artista.

O místico Rajneesh disse: “A raiva é o medo disfarçado”, e isso resume sucintamente a resposta da luta. Quando o cérebro percebe o perigo, pode optar por tentar combater a ameaça. Isso pode se manifestar como uma alteração física ou verbal e é acompanhado por um intenso sentimento de raiva. Quando experimentamos a resposta de luta, nosso cérebro tenta afastar o perigo, derrotando-o. Se o perigo for real e puder ser superado com força física, esta pode ser uma ferramenta eficaz para nos manter seguros. (Santos, 2023).

A arte política como uma força transformadora no contexto social possibilita a presença do corpo no espaço público, evidenciando e concretizando os sentimentos que podem englobar a expressão e a visibilidade de diversas violências que são constantemente abafadas pelo Estado. As poéticas e estéticas reexaminam nossa identidade como um campo de luta e reapropriação, desafiando a busca por uma existência digna, autônoma e crítica.

Num tempo que parece comandado pela dinâmica da comunicação absoluta, em que a existência humana quase que pressupõe a integração obrigatória em redes que nos ocupam integralmente, as artes performativas ainda podem tornar-se um dos raros espaços liminares, em que se experimente certa interrupção da corrente mediática e da aceleração vertiginosa do tempo, e se redescubra algo da abertura para uma qualidade de silêncio, que talvez os monges encontrassem nos desertos (Quilici, 2014, p.127).

Na presença fragmentada que se manifesta através da luta, consigo reconhecer o elemento do fogo como uma sensação psicofísica que impulsiona os processos de diversos artistas que também atuam como ativistas. Às vezes, a fusão das dores que trazemos em nossa memória neuromuscular, as narrativas sobre a indignação social e dinâmicas de poder, quando compartilhadas em grupo, geram manifestações essenciais para as mobilizações sociais. A rua se torna um espaço de luta, e esses sentimentos de raiva, denúncia e indignação são expressos e articulados com a finalidade de serem transformados. Esse é o exemplo da performance *Mil Litros de Preto* de Lucimelia Romão:

A maré está cheia – 2019 O primeiro tiro fere, o segundo tiro causa dificuldade de respirar e o terceiro mata! Então para que serve o quarto? O quinto? O sexto? O sétimo? O oitavo? O nono? E o décimo tiro? A maré está cheia. Cheia de balas. Cheia de corpos. Cheia de corpos negros atravessados pelas balas! Transborda dor, transborda morte. Transbordam lágrimas dos olhos das mães periféricas, aquelas mães que sabem que colocaram seus filhos no mundo para serem alvejados pelo estado e pela polícia racista brasileira. É nesse cenário estratégico de abandono que o estado mantém a população negra, em condições sub – humanas (Romão, 2019).

Nesse cenário, o ativismo artístico oferece possibilidades de existência para aqueles que foram deslocados, ameaçados e feridos pela rejeição sistemática. Por outro lado, para os indivíduos em posição privilegiada, essa realidade pode parecer excessivamente emocional ou exagerada. No entanto, parafraseando Luana Carvalho (2024), “não somos excessivamente emotivos, somos brutalmente reais.” O ato de Lucimelia Romão nas ruas, transbordando uma piscina de *Mil Litros de Preto* enquanto as participantes falam os nomes das vítimas assassinadas pela polícia brasileira, visibiliza e denuncia a vida desses corpos massacrados até hoje pelo estado.

As poéticas da luta estão gestadas desde a visceralidade do performer, interagem com o presente e sua necessidade urgente de transformação, funcionando como um elemento brutalmente concreto, mas também ligado a experiência da memória, que Beth López considera subjetiva e, portanto, passível de reinterpretação.

A luta entendida como um confronto, seja ele direto ou indireto, com a ameaça, se manifesta claramente em performances de caráter político e social que tem como objetivo a denúncia. O ativismo, se apresenta como a expressão da luta daqueles indivíduos indignados que estabelecem espaços além do cotidiano para proporcionar um ambiente relativamente seguro, onde possam manifestar sua própria raiva e vulnerabilidade enquanto ato político. Durante o processo de normalização, a existência ou visibilidade desses corpos fragmentados é frequentemente silenciada.

Parafraseando as palavras de Júlia Anastácia durante sua conferência de 2024 sobre sua obra performática *Linha e Compasso*, que faz parte da trilogia *Performance da Dor*, ela afirma que "o ativismo artístico revela as camadas socioculturais por meio de diversos formatos". Dessa forma, o ativismo amplia a performance e vice-versa, assim como a artista e professora Nina Caetano observa:

[...] veo en las articulaciones entre activismo y performance, una posibilidad de comprender la práctica performática como una nítida recolocación/toma de posición de cuerpos políticos marcados por la diferencia y, quizás, por la opresión y la invisibilidad: el cuerpo de la mujer, pero también de lxs negrxs, lxs transgénerxs, lxs gordxs y tantos, ¡tantos otros como sean posibles! En ese sentido, considero que la performance puede, muchas veces, expandir las fronteras de su acción política y flirtear directamente con los movimientos sociales, performatizándolos (Caetano, 2016, p.29).

A performance, as ações políticas e a escrita, assim como outras formas de arte e política, nos trazem para o presente. Elas mostram que a memória tem limites, pois a dor pode parecer ser maior do que o corpo, causando dificuldades de movimento e autoimagem. Mesmo assim, acredito que, diante da violência que atinge certos corpos e suas histórias, a única saída é performar os fragmentos, pois isso é o que temos para enfrentar a violência que tenta nos calar, dividir e

paralisar. “Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado – esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o quê ele afeta e como afeta, e pelo quê ele é afetado e como é afetado” (Fabião, 2009, p.238).

Realizar os fragmentos é revelar e demonstrar que, mesmo em pedaços, é possível continuar em movimento e reinvenção. Na minha perspectiva, o trauma apresenta oportunidade para reinventar as maneiras de estar presente, validando a própria experiência. Esse fato não deve ser silenciado na expressão artística, pelo contrário, as dores mais profundas são chances para revelar e expressar nossa ferida, assim como a ferida de quem na rua para, observa e se afeta em nos(otros).

## Referências

ABUJAMRA, M. A alma, o olho, a mão, o uso da autobiografia no teatro. *Sala Preta*. São Paulo, p. 72-85, 2001.

ACHOTEGUI, Joseba. *La inteligencia migratoria: Manual para inmigrantes en dificultades*. España: Ned Ediciones, 2018.

ANASTÁCIA, Julia. *Performance Linha e compasso*. Salvador, Bahía. 2024.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique: Da corporeidade como anticorpo ou da subversão estética da categoria tradicional de corpo*. Paris, Centre National de la Danse (CND), 2001, p.17-24 (Item 1 do capítulo I).

BOTERO, Lina. *Performance: De(s)preciar el llanto*. Cali, Colombia. 2019. <https://www.linabotero.com.co/emociones#/despreciar-el-llanto/> Acesso em: 20 set. 2024.

BRACHA, Stefan. Freeze, Flight, Fight, Fright, Faint: Adaptationist Perspectives on the Acute Stress Response Spectrum. Vol. 9. *Article in CNS spectrums*. 2004 DOI: 10.1017/S1092852900001954 p. 678 – 685.

BUTLER, Judith. *Resistencias: Repensar la vulnerabilidad y repetición*. México: Paradiso editores, 2018.

CABNAL, Lorena. Sanando nuestro territorio cuerpo-tierra, documental. Produção: Ana Lucía Faerron Angel, 2016. Quince-UCR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fwba3zTJxvw>. Acesso em: 23 out. 2022.

CAETANO, Nina. *Por un arte panfletario*. Subtexto de Teatro del Galpão Cine Horto, p. 24–57, 2016.

CAETANO, Nina. *Poéticas do luto, poéticas de luta*: práticas estético-políticas de resistência. XX REDOR Encontro de Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero, p. 13, 2018.

CAETANO, Nina. Ser estando feminista: práticas estético-políticas de reexistência. Vol.8, *Revista Aspás*, 2018.

CARVALHO, Luana. *Bom mesmo é ser emocionada*: Emocionada ou bem resolvida com o próprio sentir? Spotify, 21 mar. 2024. <https://open.spotify.com/episode/62FoYZmE4nwaJMoo5q05Nh?si=4438176b154447a9>

CIRCO, L. *190 dias sem Julieta Hernandez*. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/C8zcpGEu1MV/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/C8zcpGEu1MV/?img_index=2). Acesso em: 30 jun. 2024.

DIEGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo*: iconografías y teatralidades del dolor. México: Universidad Autónoma de Nueva León, 2015.

DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo*: Iconografías y teatralidades del dolor. 1º. ed. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas, 2013.

EVARISTO, Conceição. *Escrevivência*: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. A Escrevivência e seus subtextos. Organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-57.

RAYAS, Fabiola; FAMILIARES, caminando por justicia. LA PERFORMANCE DEL CAMINAR. 2018. Morelia, Michoacán, México <https://experienciasparalamemoria.mx/la-performance-del-caminar/> Acesso em: 11 de junho 2025.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, 8, 235- 246, 2009.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, 8, p.197-210, 2008.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração, *Art research Journal*: ABRACE-ANPAP-ANPPOM-UFRN. ARJ, Brasil. Vol. 1/2. 2014.

FERNANDES, Ciane. Princípios em movimento na pesquisa somático-performativa. *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. Organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v.3, n.1, 2015.

GAZETA DO POVO. Bem antes de Trump, Bolsonaro chamou haitianos e outros imigrantes de “escória do mundo. Eleições. 2018. <https://www.gazetadopovo.com.br/politica/republica/eleicoes-2018/bem-antes-de-trump-bolsonaro-chamou-haitianos-e-outros-imigrantes-de-escoria-do-mundo-bvhv8jtc0gsf15ueai7od4uy0l/>. Acesso em: 20 set. 2024.

GONZÁLEZ Bocanegra, F. *Himno nacional de México*: Mexicanos al grito de guerra, 1854.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo Afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. Org. Flávia Ríos, Márcia Lima. 1ra ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HAMUI SUTTON, Silvia. *El ritual como performance*. Vol. 16, No. 1/ Janeiro Junho 2011. Bogotá, Colômbia, p. 16-30.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo, CosacNaify, 2007.

LEVINE, Peter. *O despertar do tigre*: curando o trauma. 3ra. ed. São Paulo: Summus, 1999. v. 52.

LUNA, Violeta. *Performance*: Apuntes sobre la Frontera. Universidad de Londrina. México. 2023. <https://filo.art.br/espeticulos/mexico-apuntes-sobre-la-frontera/> Acesso em: 20 set. 2024.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2020

MUNOZ, Francisco. *La paz imperfecta en un universo en conflicto*, Granada, La paz imperfecta, 2001.

QUILICI, Cassiano S. As “escritas de si” e o artista cênico contemporâneo. Revista *O Percevejo*. Rio de Janeiro, Vol. 06, N. 01, p. 117-128, 2014.

ROMÃO, Lucimelia. *Mil litros de preto*: a maré está cheia. 2019. <https://projetoafro.com/artista/lucimelia-romao/> Acesso em: 15 de junho 2025.

SANTOS, Joao Vitor. *As Quatro Respostas ao Medo*: Lutar, Fugir, Congelar e Bajular. PsyMeet terapia para todos- Medos, 2023. <https://www.psymeetsocial.com/blog/artigos/as-quatro-respostas-ao-medo-lutar-fugir-congelar-bajular>. Acesso em: 20 set. 2024.

SHIRE, Warsan; AMORIM IZABEL, Tomaz. *Casa, de Warsan Shire*. Home. [S. l.], 9 fev. 2015. Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2015/09/02/casa-de-warsan-shire/>. Acesso em: 28 out. 2022.

SOUSA, Marcia Cristina da Silva. *Insurgências corporais*: performances pretas como práticas de [re]existência. Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal de Ouro Preto, 2020.



SPINELLI, M. (2013, novembro). *Trans\*lúcidx*. *vimeo*. <https://vimeo.com/78746529>  
Acesso em: 20 set. 2024.

URBINA-BOLAÑOS, Brenda Arelli. *Corpas-guerra: corporeidades do terror*. São Paulo: GIOSTRI. 2024.

URBINA-BOLAÑOS, Brenda Arelli. *Performando na borda da corpa guerra*. Dissertação (Mestrado Acadêmico) – Universidade Federal da Bahia. 2023.

URBINA-BOLAÑOS, Brenda. A Ilha que eu sou: mapeamento do corpo. Salvador: CAD. *GIFE-cit*. ano 27. N.51, P.60-81, 2023.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. Editorial Melusina: España. 2010.

WATANABE, Issa. *Migrantes*. Solisluna Editora, Selo Emília e Livros da Raposa Vermelha: Brasil. 2021.

Recebido em: 31/10/2024

Aprovado em: 31/07/2025