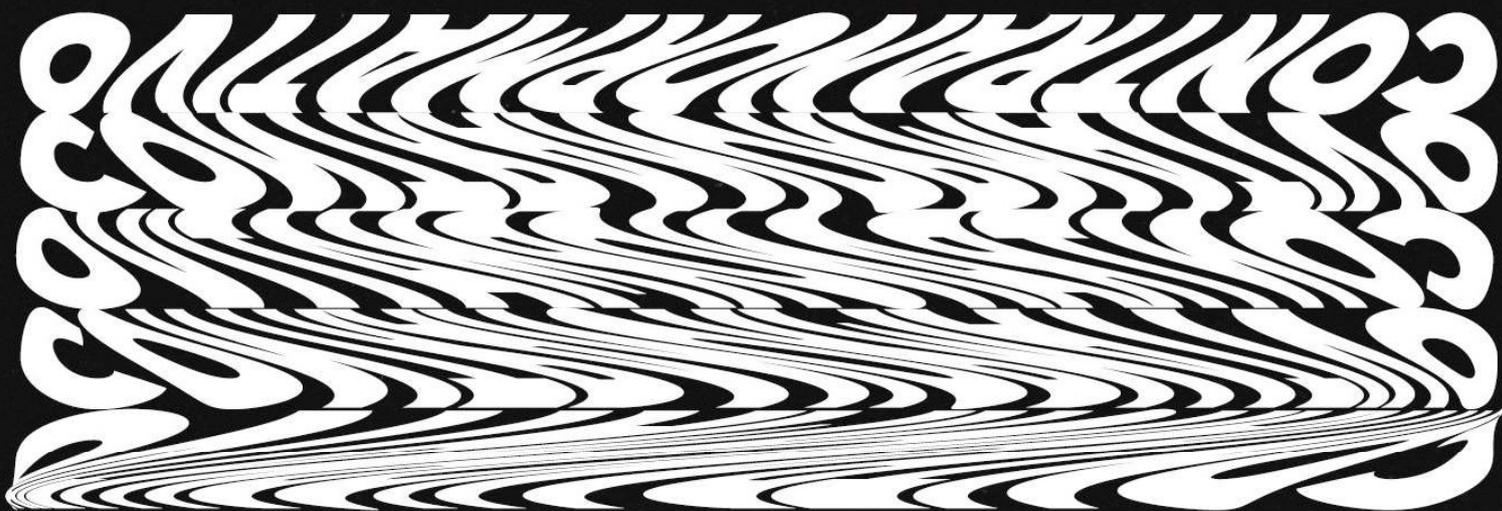


# CONTRANORMATIVO



**ARTE EM RISCO:** ESTÉTICAS DIVERGENTES

## ORGANIZAÇÃO

CAROLINA MOURA KLAUTAU, CYNDEL NUNES AUGUSTO, FERNANDA SALGUEIRO,  
JOÃO BERNARDO CALDEIRA, JÚLIO CÉSAR SUZUKI, MATHEUS CAMPANELLO,  
NEWTON BRANDA, RENATA BIAGIONI WROBLESKI E TESSA MOURA LACERDA



DOI 10.11606/9788575064351

CONTRANORMATIVO  
ARTE EM RISCO: ESTÉTICAS DIVERGENTES

Carolina Klautau  
Cyndel Nunes Augusto  
Fernanda Salgueiro  
João Bernardo Caldeira  
Júlio César Suzuki  
Matheus Campanello  
Newton Branda  
Renata Wroblewski  
Tessa Moura Lacerda  
(ORGANIZAÇÃO)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - FFLCH

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Vice-diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

Presidente da CPG: Prof. Dr. Júlio César Suzuki

Vice-presidente da CPG: Profa. Dra. Marilene Proença Rebello de Souza

### **COMITÊ CIENTÍFICO**

Adriana de Faria Gehres | Alessandra Fernandes Montagner | Ana Lorena dos Santos Santana | Andrea Rosendo da Silva | Antón Castro Míguez | Beatriz Laporta | Bernardo Machado | Beethoven Hortencio Rodrigues da Costa | Caio Riscado | Carla Rodrigues | Carmen Cinyra Gadelha Pereira | Carolina Moura Klautau de Araújo Figueiredo | Caroline Passarini Sousa | Cibele Mariano Vaz de Macêdo | Ciro Martins Pires de Oliveira | Cyndel Nunes Augusto | Dieison Marconi Pereira | Diógenes Domingos Faustino | Emerson Silvestre Lima da Silva | Ferdinando Crepalde Martins | Fernanda Elias Zaccarelli Salgueiro | Fernando Silva Teixeira Filho | Flávia Roberta Benevenuto de Souza | Gean Oliveira Gonçalves | Janayna de Alencar Lui | Jaqueline Gomes de Jesus | João Bernardo Fernandes Caldeira | Karina Quintanilha Ferreira | Larissa Pinto Martins | Leda Maria Codeço Barone | Lidiane Nunes de Castro | Lígia Losada Tourinho | Luana Alves dos Santos | Maria Fernanda Ceccon Vomero | Mariana Martins de Andrade | Michele Costa | Nara Lya Cabral Scabin | Newton de Andrade Branda Junior | Raylene Barbosa Moreira | Richard Fernandes de Oliveira | Rita de Cássia Bovo de Loiola | Wesclei Ribeiro da Cunha

### **CAPA**

Matheus Campanello

### **REVISÃO**

Newton de Andrade Branda Junior

C764      Contranormativo [recurso eletrônico]: arte em risco: estéticas divergentes./  
Organizadores: Carolina Klautau ... [et al.]. -- São Paulo: FFLCH/USP,  
PROLAM/USP, 2022.  
1.890 Kb ; PDF.

Diversos autores.

ISBN: 978-85-7506-435-1  
DOI 10.11606/9788575064351

1. Contranormativo. 2. Estética. 3. Arte. 4. Pesquisa. I. Klautau,  
Carolina. II. Grupo de Estudos DiverGente.

CDD 701.17

---



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores, os quais também se responsabilizam pelas imagens utilizadas.

## SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO ..... 7**

*Carolina Klautau, Cyndel Augusto, Fernanda Salgueiro, João Bernardo Caldeira, Matheus Campanello, Newton Branda e Renata Wrobleski*

**PREFÁCIO**

**FEMINISMOS NA SALA DE AULA: TEORIA E PRÁTICA . 10**

*Tessa Moura Lacerda*

**PERFORMANCE MEMÓRIA EM RISCO: CAMINHAR E ANOTAR SOBRE ESSE FAZER EM PROCESSO ..... 18**

*Alice Bemvenuti*

**POEIRA DE ESTRELAS: UM TRAÇO BORRADO DA LESBIANIDADE NO CINEMA BRASILEIRO ..... 28**

*Aline Amorim de Assis, Fernanda Elias Zaccarelli Salgueiro e Nayla Tavares Guerra*

**SEU CORPO, SUAS MITOLOGIAS: EM BUSCA DE OUTRAS REFERÊNCIAS PARA NOSSA EXISTÊNCIA ..... 53**

*Anna Carolina Longano*

**POESIA COMO POSSE: TÁTICAS DE DESPATRIARCALIZAÇÃO NA OBRA DE LUIZA ROMÃO ..... 70**

*Flávia Péret*

**CONCEIÇÃO, CAROLINA E CLARICE: O SUJEITO POÉTICO EM  
"CAROLINA NA HORA DA ESTRELA" E "CLARICE NO QUARTO  
DE DESPEJO" ..... 84**

*Flavia Viana Pontes*

**DO TEATRO COMO MODO SUPERIOR DE DAR O CU ....101**

*João Bernardo Caldeira*

**CORPO E PERFORMANCE NO TRABALHO ARTÍSTICO LOST IN  
TRANSITION (2016) DE CABELLO/CARCELLER A PARTIR DE  
LEITURAS DE JUDITH BUTLER .....119**

*Renata Biagioni Wroblewski*

**SOBRE AS PESSOAS AUTORAS .....129**

**SOBRE AS PESSOAS ORGANIZADORAS .....131**

---

## INTRODUÇÃO

*Carolina Klautau*  
*Cyndel Augusto*  
*Fernanda Salgueiro*  
*João Bernardo Caldeira*  
*Matheus Campanello*  
*Newton Branda*  
*Renata Wrobleski*

Os textos aqui publicados são resultado da iniciativa do Grupo de Estudos DiverGente, coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Dra. Tessa Moura Lacerda, do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, e composto por pesquisadores/as de diversos departamentos de graduação e pós-graduação da Universidade de São Paulo. Alguns dos membros deste grupo foram os responsáveis pela organização dos três coletâneas desta coleção “Estudos Contranormativos”: Carolina Klautau, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Cyndel Nunes Augusto, mestra em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP), Fernanda Salgueiro, doutoranda em Filosofia da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), João Bernardo Caldeira, doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (PPGAC-ECA-USP), Matheus Campanello, graduando em Filosofia da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Newton Branda, doutorando do Programa de Filosofia da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e Renata Wrobleski, doutoranda do Programa de Filosofia da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

O processo de chamada em edital, parecer, revisão, diagramação e publicação dos textos se deu de maneira colaborativa e horizontal entre as pessoas organizadoras em intensas reuniões e trocas de informações a distância, devido à pandemia da COVID-19, no período de oito meses. Iniciamos as chamadas dos ensaios em agosto de 2021 e, logo, começamos a convidar pareceristas especialistas nos temas abordados por cada pessoa autora, sendo, a princípio, uma dupla de pareceristas para cada obra. A receptividade de nossos/as colegas pesquisadores/as, tanto da USP quanto de

---

outras universidades, para analisar os textos e realizar a entrega dos pareceres no prazo foi excelente e deixamos aqui registrada nossa profunda gratidão pela atenção cuidadosa e rigorosa de cada uma das pessoas pareceristas, partes fundamentais desta obra. Em cada ficha de análise recebida, percebemos a real vontade de contribuir com as pesquisas apresentadas e a legítima disposição para fazer presentes na Academia os temas contranormativos trazidos em cada texto.

Queremos agradecer também a especial contribuição do Prof. Dr. Júlio César Suzuki, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (FFLCH/PROLAM/USP), para entendermos os processos de publicação desta obra e por sua calorosa acolhida ao nosso projeto. Igualmente, a toda a equipe do PROLAM que, com muita atenção aos detalhes, nos ajudaram a lançar este e-book.

Por último e, por isso mesmo, o mais importante, não podemos deixar de exaltar e agradecer a inspiração e os aprendizados que a professora Tessa Moura Lacerda nos proporcionou a partir dos conteúdos e dinâmicas dialógicas de sua disciplina “Filosofia Geral (Sobre Feminismos)”, no segundo semestre de 2020, que nos transformou e motivou a tal ponto que, pela voracidade da continuidade das discussões sobre os questionamentos trazidos em aula, formamos o Grupo de Estudos DiverGente, que ora tangibiliza parte dos debates e dos conhecimentos desenvolvidos nos três coletâneas iniciais da série “Estudos Contranormativos”.

Aliás, agrupar em três diferentes coletâneas textos tão fluidos e interdisciplinares de pessoas autoras responsáveis por uma produção acadêmica de extrema qualidade que, muitas vezes, pela originalidade, riqueza e multiplicidade de possibilidades de leitura, beiram (ou, por que não?, mergulham) na categoria de obra artística, foi um dos maiores desafios que enfrentamos neste caminho. Como reunir sob um mesmo título trabalhos que conseguem simultaneamente interseccionar, ou melhor ainda, sistemicamente, sem fracionar ou reforçar fronteiras (estas sempre artificiais e, na maior parte do tempo, a serviço das opressões que vividas na contranormatividade, ou seja, por quem foge à norma social dominante

---

homem-hétero-cis-branco), tratar de temas que perpassam questionamentos e investigações que vão desde questões relativas ao movimento dos corpos no espaço, apagamentos históricos, linguagem neutra, de(s)colonialismo, feminismos, um possível diálogo entre renomadas feministas e membros da família da autora em um bar às mais profundas reflexões e questionamentos filosóficos, sociológicos, da medicina e da política, entre muitos outros? Por fim, entendemos, não sem muita discussão interna (afinal, qual abordagem entraria em qual volume?), que um possível caminho de união entre os textos poderia passar por três categorias bem abrangentes às quais demos os nomes de: "Arte em risco - estéticas divergentes", "Corpo-território - fronteiras divergentes", e "Aliança-multidão - subjetividades divergentes". Esperamos que concordem, ao menos em parte, com nossa visão ou, melhor ainda, que divirjam e sugiram novos caminhos para os próximos coletâneas da série "Estudos Contranormativos". Em especial, se puderem participar como as próximas pessoas autoras.

Para concluir, apresentamos apenas uma certeza: a de que queremos que as pessoas leitoras sintam o mesmo prazer e deslumbramento (no sentido de se deixar perder pela luz mesmo) que tivemos ao ler e reunir estes trabalhos e que, de alguma forma, também se inspirem e engajem em processos de desnormatização da vida e da sociedade e busquem romper as opressões que todos vivemos no dia a dia. Seja como pesquisadores/as na sua produção acadêmica, seja como sujeitos ou coletivos de luta. Boa leitura!

agosto de 2022.

## PREFÁCIO

# FEMINISMOS NA SALA DE AULA: TEORIA E PRÁTICA<sup>1</sup>

Tessa Moura Lacerda<sup>2</sup>

“Quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre teoria e prática.”  
(bell hooks. A teoria como prática libertadora.  
*In: Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade.*  
São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017, p. 85-86)

Muitas vezes ouvi Marilena Chaui, minha professora, falar sobre o verdadeiro ato de ensinar<sup>3</sup>. Marilena afirma, retomando uma passagem de Merleau-Ponty que faz referência à metáfora empregada por Hegel segundo a qual não se ensina a nadar pela leitura de manuais, que o verdadeiro professor não diz ao aluno “faça como eu”, mas “faça comigo”. O diálogo que se estabelece no convite, “faça comigo”, não é entre o professor e o estudante, mas, com a mediação do professor, entre o estudante e o saber, as águas que precisam ser enfrentadas e que acolhem e ameaçam o estudante. Só ao final do percurso o estudante pode dialogar com o antigo professor, agora seu par.

O que é o espaço, o cenário, e a temporalidade que se estabelece dentro de uma sala de aula? Ensinar, afirma bell hooks, “é um ato teatral”. E completa: “é esse aspecto do nosso trabalho que proporciona espaço para as mudanças, a invenção e as alterações espontâneas que podem atuar como catalisadoras para evidenciar aspectos únicos de cada turma.”<sup>4</sup> Gostaríamos de refletir um pouco sobre a maneira como as filosofias e as

---

<sup>1</sup> Uma versão mais curta deste texto foi originalmente publicada no FÓRUM DE DEBATES ANPOF em março de 2021. Disponível em: <<https://www.anpof.org/forum/feminismos-na-sala-de-aula/feminismos-na-sala-de-aula-teoria-e-pratica>>. Acesso em: 19 fev. 2022.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo e coordenadora do grupo NÓS – Grupo de Estudos sobre Feminismos.

<sup>3</sup> Por exemplo, no discurso que fez quando recebeu o título de Professora Emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 2017.

<sup>4</sup> hooks, bell. Introdução. *In: Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017, p. 21.

---

práticas feministas podem ser aliadas poderosas na docência em Filosofia, e não apenas de um ponto de vista teórico – permitindo, por exemplo, uma reflexão sobre o cânone filosófico, sobre a reescritura do cânone, sobre a história que narramos quando ensinamos História da Filosofia – , mas também, e talvez sobretudo, de um ponto de vista essencialmente prático – é o espaço da sala de aula que se cria e se recria como uma comunidade única produtora de um conhecimento coletivo.

Não queremos com isso dizer que os Feminismos são necessariamente filosofias libertárias e revolucionárias – bell hooks já nos alertou para essa ilusão quando questiona o feminismo acadêmico feito principalmente por mulheres brancas que reproduzem modelos de dominação, em lugar de questioná-los, e se legitimam “aos olhos do patriarcado dominante”<sup>5</sup>, mas solapam os movimentos feministas: “Muitas vezes, as pessoas que empregam livremente certos termos – como ‘teoria’ ou ‘feminismo’ – não são necessariamente praticantes cujos hábitos de ser e de viver incorporam a ação, a prática de teorizar ou se engajar na luta feminista.”<sup>6</sup> bell hooks mostra a mudança profunda que as mulheres negras produziram na teoria feminista que estava tão distante das experiências vividas por tantas pessoas:

[...] os esforços das mulheres negras e de cor para desafiar e desconstruir a categoria ‘mulher’ – a insistência em reconhecer que o sexo não é o único fator que determina as construções de feminilidade – foram uma intervenção crítica que produziu uma revolução profunda no pensamento feministas e realmente questionou e perturbou a teoria feminista hegemônica produzida principalmente por acadêmicas, brancas em sua maioria.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> hooks, bell. A teoria como prática libertadora. In: *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017, p. 91.

<sup>6</sup> hooks, bell. A teoria como prática libertadora. In: *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017, p. 86.

<sup>7</sup> hooks, bell. A teoria como prática libertadora. In: *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017, p. 88.

---

Se, como sugere Marilena Chaui, a filosofia é um modo de vida<sup>8</sup>, as filosofias feministas também são um modo de vida: suas críticas ao patriarcado, ao sexismo e às hierarquias podem implicar uma mudança profunda e um novo modo de ver e estar no mundo e nas relações sociais, e inclusive na sala de aula. Porque quando questionam a suposta naturalidade da diferença entre homens e mulheres, questionam também a naturalidade das opressões. Monique Wittig, como bell hooks, propõe uma crítica feminista ao feminismo, quando sugere que não podemos naturalizar a história – e explicar a diferença entre homens e mulheres pela biologia – sob o risco de naturalizar “os fenômenos sociais que expressam nossa opressão, tornando impossível a mudança.”<sup>9</sup>

As teorias feministas – ou, pelo menos, boa parte delas – questionam a naturalidade do termo “mulher” (de Simone de Beauvoir a Marilena Chaui, de Sojourner Truth a Monique Wittig). E fazem isso de maneiras variadas: podem questionar a construção das imagens de “mulher” ao longo da história (como Beauvoir e Chaui); podem questionar o próprio feminismo e a produção de hierarquia de classes intelectuais dentro da academia (como bell hooks, Monique Wittig, Teresa de Lauretis, por exemplo); podem questionar a centralidade ou, até mesmo, a universalidade que atribuímos a certas epistemologias (como Gayatri Spivak, María Lugones, Yuderkys Miñoso, entre outras); podem questionar que o sexismo seja a única forma de opressão das mulheres e afirmar que é preciso considerar também dominação de classe (como Angela Davis, bell hooks, Marilena Chaui, Silvia Federici, entre outras) e o racismo (como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Patrícia Hill Collins, Grada Kilomba, bell hooks, Denise Ferreira da Silva e muitas mais); podem questionar a “normalidade” ou a naturalidade do gênero e mostrar o quanto essa normatização das formas de subjetividade pode implicar sofrimentos psíquicos e custar a vida de pessoas ditas

---

<sup>8</sup> Chaui, Marilena. Discurso por ocasião do recebimento de título de Professora Emérita da FFLCH-USP, 13 de dezembro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yx9VM5mXbYs>>. Acesso em: 19 fev. 22.

<sup>9</sup> Wittig, M. Não se nasce mulher. In: Hollanda, Heloisa B. de, *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 84.

---

“anormais” (como fazem Judith Butler, Paul Preciado, Virgínia Woolf, entre outros). Em outras palavras, os feminismos – e uso o plural porque não se trata de um discurso único, mas da soma de muitas vozes, que apresentam perspectivas variadas, que nem sempre se harmonizam, o que longe de ser um problema pode ser visto como a riqueza da pluralidade e até mesmo do conflito de perspectivas diferentes – questionam!

Os feminismos questionam e perturbam! E esse questionamento, quando vivido como um afeto – no sentido de Espinosa, que afirma que toda ideia é também um afeto – implica uma transformação profunda daquela e daquele que se aproxima desses questionamentos. Torna-se inevitável questionar as formas variadas de dominação e nossa reprodução automática de formas de opressão. Torna-se imperioso questionar autoritarismos e hierarquias. Torna-se vital fazer algo, fazer com que a mudança causada por essas teorias se transforme em ação: não talvez, uma ação revolucionária da História, mas certamente ações cotidianas, revolucionárias em sua escala, e transformadoras de muitas histórias individuais. Foi assim que, depois de mais de uma década de docência, não pude mais entrar na sala de aula, subir no púlpito, pegar o microfone e narrar, para todos aqueles mais de 50 rostos voltados para mim, o que aprendi e estudei por anos, para seduzi-los, como fui seduzida pelos textos. E não pude voltar a fazer isso, não porque essas aulas não produzissem bons resultados, belos textos, orientandos interessados ou, no mínimo, estudantes sabedores de um pouco da filosofia seiscentista a partir do que eu lhes ensinava. Mas porque os textos feministas me mostraram a possibilidade de construção coletiva do saber dentro da sala de aula: desci do púlpito, passamos a nos sentar em roda (mesmo que às vezes uma roda meio torta pela quantidade de carteiras que precisavam ser tiradas de seu lugar), a nos olhar a todos e a saber, todos, o nome de cada um. Todos se preparam para a aula com a leitura de um texto que será discutido coletivamente. Meu papel é ouvir, organizar, sintetizar, sugerir caminhos, retomar o que discutimos antes, apontar o que poderemos discutir depois, mas a construção da compreensão de cada texto e das possíveis relações

---

entre os textos é feita por cada turma, em comunidade. Longe de significar um relativismo – porque temos o chão firme do texto nos guiando sempre –, essa nova forma de aula levou e leva alunes a tomarem a palavra e se apropriarem do saber que construímos juntos. Sim, levo ao pé da letra o que minha professora Marilena Chaui me ensinou, embora eu subverta um pouco o formato da aula que aprendi com meus mestres: convido alunes não a fazer como eu, mas a fazer comigo!

Os feminismos nos permitem não apenas questionar o cânone filosófico, questionamento que assenta da ideia de que nenhuma narrativa é neutra e tampouco a História, como narrativa, pode ser neutra (como mostrou Gayatri Spivak), mas questionar a maneira como o cânone pode ser apresentado. Por que não convidar filósofas esquecidas pela História da Filosofia canônica para nossa sala de aula, para nossa bibliografia de curso, para o tema que queremos discutir? E por que não convidar, através dos textos feministas contemporâneos, alunes a construírem o saber coletivamente, dentro do espaço da sala de aula?

Foi nesse fazer junto na sala de aula, neste fazer-se comunidade – e cada sala de aula é uma comunidade única que produz um saber coletivo – que nasceu a comunidade “DiverGente”, mostrando, até mesmo no nome escolhido para o grupo ao final do semestre de aulas, o quanto é preciso questionar opressões, hierarquias e nossas formas sociais de dominação e marginalização. Estávamos em pleno isolamento físico por conta da pandemia de Covid-19. 2020 foi um ano arrasado pela pandemia, mas naquele segundo semestre, com aulas a distância numa turma grande (de mais de 75 pessoas) com gente oriunda das mais diversas áreas (teatro, cinema, direito, filosofia, literatura, educação, história, antropologia... apenas para citar algumas), apesar de todas as dificuldades, das distâncias, das perdas, da revolta e das tristezas, conseguimos criar uma comunidade. Cada tarde de quinta-feira era uma grande alegria. O debate intenso, vigoroso com acento em temas que fizeram aquele grupo, como a questão da representação, nos munia de energia para enfrentar aquele momento difícil do mundo e, particularmente, do Brasil – onde o governo federal

---

trabalhava ativamente contra todas as recomendações da Organização Mundial de Saúde (OMS) e contra as descobertas científicas a respeito do novo vírus para negar a existência de uma pandemia e a necessidade de isolamento (que, naquele momento, era a única forma de evitar a contaminação em massa das pessoas). Vivemos num país dominado por uma necropolítica que não é de hoje, mas que se acentuou com a chegada da pandemia de Covid-19 e a morte, até o final de 2020, de quase 195 mil pessoas (hoje, em fevereiro de 2022, este número já chega a 643 mil pessoas!). Neste país que promove o genocídio cotidiano de grupos fora da norma – e o que é a norma? – como sempre, os mais afetados foram as pessoas negras e pobres<sup>10</sup>. Neste país, apesar de tudo, sobrevivemos produzindo em comunidade afetos alegres que as descobertas de conceitos e ideias podem provocar.

Em nossos encontros semanais durante o segundo semestre de 2020, tentamos reproduzir, na medida do possível, nossas rodas de conversa, embora sem o corpo a corpo, nem os olhos nos olhos, através das telas de nossos computadores e da entrada na casa de cada um de nós neste estranho espaço que é o encontro online, no qual estamos e não estamos no mesmo lugar. Criamos esta comunidade que agregava pessoas de outros estados, inclusive. E este sentimento de pertencimento a um grupo que, no fazer prático da sala virtual de aula nos permitia enfrentar a dureza daquele momento do mundo e, mais do que isso, sentir alegria pelo saber coletivamente produzido, foi a faísca para o nascimento do grupo DiverGente. Lembro-me que nas últimas aulas – e como estava difícil nos despedir! – um dos estudantes, da Filosofia, exclamou que aquilo não podia acabar ali, precisávamos romper os muros, era preciso contar para fora daquela comunidade o que pudemos produzir dentro da sala de aula. A primeira ideia foi que todos e cada um trocassem seus trabalhos finais entre

---

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, <<https://jornal.usp.br/ciencias/mulheres-negras-tem-maior-mortalidade-por-covid-19-do-que-restante-da-populacao/>>. Acesso em: 19 fev. 2022. E

<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/09/13/populacao-negra-morreu-17-vez-a-mais-de-covid-19-do-que-populacao-branca-no-itaim-bibi-em-2021-diz-pesquisa.ghtml>>. Acesso em: 19 fev. 2022.

si para que todas e todos e todes pudessem ler uns aos outros. Depois surgiu a ideia de fazer um evento que reunisse aqueles trabalhos em mesas de debate; e, depois, a ideia de fazer um evento aberto para todos aqueles que quisessem participar. O grupo, que como todo grupo foi sofrendo alterações ao longo do tempo, fez o trabalho do início ao fim: criou um edital, consultou pareceristas, criou a imagem do evento, convidou pessoas... O resultado aconteceu em três dias intensos de apresentações e discussões online em maio de 2021, a Jornada de Estudos Contranormativos<sup>11</sup>, que reuniu pesquisadoras e pesquisadores de temas contranormativos: “estudos sobre questões de gênero, estudos queer, estudos feministas e suas diversas vertentes, estudos decoloniais, contracoloniais, mulherismo africana, masculinidades, sexualidades, transexualidades e travestilidades, raças, etnias, classe, interseccionalidade, corpo, estética, performances, propostas artísticas e outras possibilidades de estudos contranormativos”<sup>12</sup>, como explica a chamada do evento.

O grupo DiverGente, que nasceu de uma sala de aula, foi se reinventando e inventando formas de dar voz a este anseio de questionar a norma e as opressões. Depois dessa Jornada, ou jornadas de maio, nasceu a ideia de fazer um livro! Mais um fruto, diferente do primeiro na forma e na proposta! Mais uma vez, o grupo trabalhou incansavelmente para concretizar esse desejo. Ei-lo aqui, na forma de livro, três livros, na verdade! Neste volume I, o tema central é a arte e as estéticas divergentes: Alice Bemvenuti, Aline Amorim de Assis, Fernanda Elias Salgueiro, Nayla Guerra, Anna Carolina Longano, Flávia Péret, Flávia Pontes, João Bernardo Caldeira e Renata Wroblewski nos trazem reflexões sobre performance, cinema, poesia, prosa, teatro, muitas vezes em relação com a filosofia, criando um diálogo interessante entre essas várias áreas.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://linktr.ee/jornadadeestudos>>. Acesso em: 19 fev. 2022. E disponível em: <<https://www.fflch.usp.br/3437>>. Acesso em: 19 fev. 22.

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1f7ZhdH25BrUMe-MJv-Fqv8hs9T2kqMSt/view>>. Acesso em: 19 fev. 2022.

Este livro é uma expressão concreta da alegria de bons encontros! Alegria que, para mim, como professora, é imensa: a alegria de ver o quão longe podem levar os debates fomentados dentro de uma sala de aula e quão alto meus companheiros de jornada num curso são capazes de voar. Companheiros porque, como explica Marilena Chaui, ao final do processo de ensino e aprendizagem, o estudante que pulou na água com o professor para enfrentar as ondas do conhecimento se transforma num par. E, agora, o processo de trocas pode ser interminável.

---

## **PERFORMANCE MEMÓRIA EM RISCO: CAMINHAR E ANOTAR SOBRE ESSE FAZER EM PROCESSO**

Alice Bemvenuti<sup>1</sup>

### **INTRODUÇÃO**

Pretende-se apresentar um conjunto de instruções que remontam o percurso de uma reflexão, pautada por um fazer em arte, inserido em um formato de jornada acadêmica que compartilha a produção de um saber-fazer estruturado a partir da proposta de uma performance intitulada “Memória em risco”, apresentada como proposta artística em mesa temática direcionada à diáspora, migração e refúgio. O vídeo da performance apresentada em oito minutos está subdividido em duas partes: a primeira tem a artista caminhando na rua dentro da vila e, a segunda, uma projeção no corpo parado da artista vestida de branco, a caminhada realizada anteriormente e a vila. A produção sistematizada agrupa um percurso ainda em processo de um doutorado em educação, sendo aqui apresentado como fragmento e pelos cortes interpostos no desafio de conduzir-se pelas inquietações ainda transbordantes e intensas.

### **INQUIETAÇÃO UM**

Diz respeito a relatar, para isso cabe contextualizar a apresentação de uma performance realizada na rua Diretor Pestana, na Vila dos Ferroviários, Porto Alegre, e transmitida por vídeo, em conferência online, com uso de ferramentas digitais, em uma mesa de debates com um esforço de: a) não transformar o ato de apresentar a performance em uma ilustração dos argumentos sobre o fazer pesquisa; b) o apresentar uma performance e suas camadas sobrepostas, tramada e tratada na experiência do caminhar em um meio para um fim.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Educação (PUCRS), Mestre em Museologia (USP), Mestre em Artes Visuais (UFRGS); e-mail: alicembem@gmail.com; Orcid: 0000-0001-5619-5810.

---

## **INQUIETAÇÃO DOIS**

A sistematização ou pretensão de pesquisa, à medida que vai sendo vivida, se compreende como um empreendimento por tratar de: a) aproximar, conhecer o local, conhecer o que ele oferece, conhecer o que se desconhece; b) experimentar uma perspectiva de olhar as coisas com os pés situados naquele território; c) ouvir. Devolver. Ouvir de novo. Ouvir-se; d) voltar ao ponto primeiro; e) voltar muitas vezes; f) voltar ao local muitas vezes; g) ser sempre uma primeira caminhada entre muitas já realizadas.

## **INQUIETAÇÃO TRÊS**

Estar performando enquanto se apresenta o fazer em arte em uma mesa da Jornada de Estudos Contra normativos. Como não normatizar?

## **INQUIETAÇÃO QUATRO**

Ser a própria referência, considerando que o contexto que situa a performance é capaz de delimitar as questões imbricadas na inquietação, na observação, na proposta de formato (quando se utiliza da linguagem da arte para sistematizar os itens do contexto e as inquietações e as experiências acumuladas, como tratar essa linguagem como um formato para abordar um fazer historicamente estruturado nas convenções sociais e nos códigos de normatividade?).

## **INQUIETAÇÃO CINCO**

As camadas sobrepostas, os saberes e os tempos. A experiência que se faz, se acumula e se relaciona com a experiência seguinte quando se propõe rememorar. Há uma ativação das experiências atravessadas pelas lembranças de um passado em um tempo presente. Os acúmulos tornam-

---

se camadas. Camadas que são tocadas pelos fazeres do caminhar em relação ao tempo presente.

### **INQUIETAÇÃO SEIS**

Como discutir esse fazer e o “trazer à tona”, a memória como ação-movimento-presente? A memória que elucida e revolta. Memorizar. Memorial. Memorando. Memorável. Memórias.

### **INQUIETAÇÃO SETE**

Um traço delimita um espaço. Um risco define o dentro e o fora guardado na memória. Imagens. Imaginário. Imaginação. Imagético. Inimaginável. Imã. Imanente. Imaterial.

### **INQUIETAÇÃO OITO**

A performance “Memória em risco” evidencia tensões, interesses, dissabores, dores, apagamentos e resistências. Um encontro que agrupa e ouve ferroviários e não-ferroviários - moradores da Vila dos Ferroviários – e registra conversas-participações espontâneas dos presentes em um espaço de patrimônio industrial ferroviário transformado por anos. No percurso do ato artístico, as conversas, as trocas, o reconhecimento do tempo presente-possível com experiências-documentos e a projeção de fragmentos em audiovisual com produção de depoimentos-documento realizado em caminhadas na Vila. A atividade mescla fazeres, pensares, interpretações, estados de alma, linguagens e conceitos das artes visuais, da museologia e da história oral. E, onde encontram-se as mulheres?

### **INQUIETAÇÃO NOVE**

De que maneira a performance “Memória em risco” se faz em/na presença, convoca a participação e a salvaguarda, quando se propõe a caminhar. Caminhar nada mais é do que um passo depois de outro, um pé

---

depois de outro em deslocamento de um lugar a outro ou de um tempo a outro. Caminhar junto é um fazer que pode se dar solitário. Onde encontro as mulheres?

### **INQUIETAÇÃO DEZ**

Sobre o estar atravessada pelo próprio fazer, ou seja, quando se entra em contato, quando se é vista por alguém, quem o faz é atravessada pelo processo de exposição do seu fazer e oferece isso em um modo de acesso na tentativa de gerar um estar em uma participação recíproca, num esforço contínuo, compartilhando o risco do processo e do resultado - que se trata da oposição de algo em transmissão<sup>2</sup>

### **INQUIETAÇÃO ONZE**

Experimentar aproximação com o lugar talvez a ponto de não estar mais como fora, estrangeira. Quem são as mulheres que conversam contigo?

### **INQUIETAÇÃO DOZE**

Moradia. Residência. Estrutura e organização relacionada ao patrimônio industrial. Organização social. Capitalismo. Hierarquia. Quem pode? Quem tem direito à moradia? Distribuição de usos e abusos. Exploração de mão de obra. Sujeitos. Sujeitado. Mulheres cuidam das casas.

---

<sup>2</sup>INGOLG, 2000.

---

### **INQUIETAÇÃO TREZE**

Caminhar. Ir. Voltar. Ir novamente. Caminhar repetidas vezes. Caminhar como vínculo. Acesso às memórias. Vizinhos. Estrangeiros. Mulheres que acolhem. Sentar à mesa e ouvir homens e mulheres.

### **INQUIETAÇÃO QUATORZE**

Caminhar e colecionar escutas. Encontros sem hora marcada. A escuta das materialidades. Lutos também surgem no caminho.

### **INQUIETAÇÃO QUINZE**

O encontro com o outro. Aquele que não sou eu. Quem caminha?

### **INQUIETAÇÃO DEZESSEIS**

O que se apresenta em um primeiro encontro está carregado de algo (qualquer coisa) não passa de um primeiro encontro. Uma primeira caminhada ou em um primeiro encontro, um primeiro movimento. O primeiro se inaugura e se repete, se repete, se repete.

### **INQUIETAÇÃO DEZESSETE**

Projetar as imagens sobre o próprio corpo. Acalmar. Toda a caminhada. Todos os encontros. Todas aquelas coisas transbordadas, colhidas, atravessadas. As palavras não dão conta de enunciar, foram tensionadas e organizadas ao serem sobrepostas sobre o corpo com imagens e com o caminhar. Alívio profundo. A intensidade da organização das questões tratadas pela memória do lugar. A presença das pessoas na memória dá-se conta do aprender ao caminhar.

---

## **INQUIETAÇÃO DEZOITO**

Entrar na Vila. Capturar imagens. Fotografar. Documentar. Capturar, não um roubar, mas conviver e devolver ao lugar através do olhar do estrangeiro. Seria mesmo possível?

## **INQUIETAÇÃO DEZENOVE**

Como estabelecer um conviver com os moradores e as moradoras? Estar ao mesmo tempo no mesmo lugar. Se contaminar com as memórias acessadas pelas conversas e pelo tempo de convivência. Quem conta o quê? Quem ouve? Quem lembra?

## **INQUIETAÇÃO VINTE**

Sobre o presente. Sobre estar presente. Esse estar relacionado imediatamente à memória de algo que se foi. No presente, quando este algo (pertences e memórias) é retirado debaixo da cama ou de dentro do armário de uma caixinha de sapato, como algumas fotos que fazem referência às memórias e aos imaginários. Como imprimir essas singularidades nas camadas sobrepostas do performar? A performance é caminhar? E o que se aprende nesse caminhar?

## **INQUIETAÇÃO VINTE E UM**

Não querer dizer daquele lugar o que ele pensa de si.

## **INQUIETAÇÃO VINTE E DOIS**

O que de fato se acumulou à medida em que se caminhou? De que experiências estamos tratando? Entre as interrogações está o dar-se conta do lugar do saber acadêmico e a presença das autoridades ou dos autoritarismos. Há uma afirmação situada na antropologia e na biologia sobre as condições ideais e a estrutura de um corpo que carrega os códigos

---

de um organismo que pode ser reproduzido e que pode gerar a herança e o DNA. Academia e modelos de herança que garantem a conservação do projeto sem criação, sem arte, sem devaneio, sem utopia. De quem é o modelo? Onde esse fazer, nutrido pela academia, se distingue como tentativa de pensar a si e propor outra produção? Como pegar para si e construir um outro saber? Como não ser esse presente acadêmico?

### **INQUIETAÇÃO VINTE E TRÊS**

A Vila aponta suas próprias memórias. A observadora pode estar sendo precipitada. De quem é a extrema vontade de voltar? Rememorar? A Vila apresenta suas memórias à medida que vê que suas memórias são importantes para o outro. Oferta ou espetáculo? Quem é o observador? Mulheres caminham juntas? Homens também?

### **INQUIETAÇÃO VINTE E QUATRO**

Qual o meu lugar? Alguém que entra e é acolhida no lugar. Qual meu papel? Qual a minha função? Onde me leva o exercício de estar naquele espaço físico que acaba se tornando um lugar?

### **INQUIETAÇÃO VINTE E CINCO**

Que memórias são recriadas? Agora, eu também tenho as minhas memórias do lugar. Essas memórias são memórias inventadas? Quem vem para o jantar?

### **INQUIETAÇÃO VINTE E SEIS**

Observo: as minhas memórias e as minhas experiências a partir da convivência com os moradores e sendo eles, ou não, ferroviários. Como ficam as fotografias? A materialidade da qual nos aproveitamos e negamos os tempos fixados e as tentativas de afirmação, repetição e contraposição às memórias inventadas e às ficções. Quem guarda as fotografias?

---

**INQUIETAÇÃO VINTE E SETE**

A comunidade e o conhecimento da comunidade. O conhecimento que está na comunidade. As memórias das mulheres. As memórias das famílias. Lugar de onde se possa ouvir. Que fazeres estão sendo compartilhados?

**INQUIETAÇÃO VINTE E OITO**

Meu corpo nesse lugar. A experiência do corpo que caminha. Do corpo que escuta. Do corpo que observa e é observado.

**INQUIETAÇÃO VINTE E NOVE**

Enunciar um pensamento.

**INQUIETAÇÃO TRINTA**

Caminhar.

**INQUIETAÇÃO TRINTA E UM**

Não abandonar.

**INQUIETAÇÃO TRINTA E DOIS**

Voltar.

**INQUIETAÇÃO TRINTA E TRÊS**

Afetar corpos, espaços, tempos e outros fazeres.

**INQUIETAÇÃO TRINTA E QUATRO**

Performar. Inquietar-se. Produzir um pensar para um outro diferente de mim, mas que poderá emergir inclusive em mim, porém de quem ainda não se tem notícias.

## INQUIETAÇÃO TRINTA E CINCO

Quando o caminhar se torna uma performance que se pretende uma reflexão acadêmica?



Figura 1: fragmento da projeção da caminhada sob o corpo da artista (primeira parte) minuto 54. Imagem: Luis Vieira, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TfOjK0x2cSU>



Figura 2: Fragmento da projeção da caminhada sob o corpo da artista (segunda parte) minuto 59. Imagem: Luis Vieira, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TfOjK0x2cSU>

## REFERÊNCIAS

CARVAJAL, Julieta Paredes. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. *In*: HOLANDA, Heloisa B. (org.) **Pensamento feminista**.

---

**Perspectivas decoloniais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020 – p.195-204.

CASTRO, Susana. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. *In*: HOLANDA, Heloisa B. (org.) **Pensamento feminista. Perspectivas decoloniais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020 – p.141-152.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. **Cadernos de Campo**, n.14-15, São Paulo: 2006.

INGOLD, Tim. **Antropologia e/como educação.** Petrópolis: Vozes, 2020.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. *In*: **Ditos e escritos, IX.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 118-140.

FOUCAULT, Michel. Para uma moral do desconforto. *In*: **Ditos e escritos VI: repensar a política.** Rio de Janeiro: Forense, 2010. (p. 278-284)

---

## POEIRA DE ESTRELAS: UM TRAÇO BORRADO DA LESBIANIDADE NO CINEMA BRASILEIRO

Aline Amorim de Assis<sup>3</sup>

Fernanda Elias Zaccarelli Salgueiro<sup>4</sup>

Nayla Tavares Guerra<sup>5</sup>

### INTRODUÇÃO

O trabalho apresenta uma leitura do longa-metragem *Poeira de Estrelas* (Moacir Fenelon, 1948), musical considerado uma das primeiras obras audiovisuais brasileiras de que se tem registro a tratar da lesbianidade - sem retratá-la. Com poucos toques e diálogos, a construção da relação entre Sônia e Norma se desenvolve na ambivalência de piscadelas e gestos que apontam o não-lugar de uma relação diversa da amizade. A vida recalcada só pode ganhar vazão no palco, espaço de ficção que autoriza que a dupla se transmute em casal. Com a licença poética assegurada pelo teatro e pela música, Norma e Sônia podem dizer o indizível e declarar sentimentos, firmar um casamento e se tornar marido e esposa. Em *Poeira de estrelas*, os sujeitos estão diante da câmera, mas ela não consegue captá-los nitidamente. A tela mostra um traço que se apaga à medida mesmo que é escrito, como o *trace-écart*, de Jacques Derrida. Como propuseram Alessandra Brandão e Ramayana de Sousa, por meio do conceito de fantasmagoria, não se trata de uma invisibilidade absoluta, portanto, mas de uma visibilidade paradoxal. Por meio da recuperação de documentos históricos, da introdução de conceitos da Filosofia e da

---

<sup>3</sup> Graduanda no Curso Superior do Audiovisual, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: aline\_aassis@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4294-8348>.

<sup>4</sup> Doutoranda em Filosofia, FFLCH-USP. E-mail: fernanda.salgueiro@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1652-4354>.

<sup>5</sup> Graduanda no Curso Superior do Audiovisual, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: naylaguerra@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6661-1248>.

realização de uma análise fílmica, este artigo pretende encontrar e delimitar a lesbianidade na obra, um gesto de tornar visível aquilo que permaneceu borrado.

## **PARA ALÉM DO DIVERTIMENTO**

Em 1947, às vésperas de sua saída da companhia Atlântida Cinematográfica, da qual fora um dos fundadores, o diretor e roteirista Moacyr Fenelon afirmou em entrevista:

Sempre quis que o cinema brasileiro deixasse aquele aspecto de “chanchada” em que parecia escorregar. Meu desejo [era] que os filmes levassem, além do natural divertimento e dos lampejos de arte que o fotógrafo, o iluminador ou qualquer um de nós seja obrigado a mostrar – levassem – dizia – como que uma espécie de mensagem de filosofia, de ensinamento, como a querer explorar o terreno cultural, educacional, que é outra das facetas – talvez a menos rebuscada – da Sétima Arte (LUIZ, 1947, p. 14 apud MELO, 2011, p. 114).

Um ano depois, Moacyr Fenelon criaria a Cine-Produções Fenelon, produtora independente que, em coprodução com os estúdios Cinédia, de Adhemar Gonzaga, daria início à gravação do longa-metragem *Poeira de estrelas* (1948)<sup>6</sup>. Do ponto de vista do gênero cinematográfico, o filme não se enquadraria como chanchada, apesar dos esperneios de alguns críticos. Seria possível dizer que apresentou “uma espécie de mensagem de filosofia, de ensinamento”?

Por não concordarmos com o pressuposto de que a arte possua uma essência (por definição, unívoca) a ser desvelada objetivamente por um

---

<sup>6</sup> Os acordos com a Cinédia envolveram a produção de cinco longas, dos quais *Poeira de estrelas* foi o segundo. A filmagem de *Poeira de estrelas* se deu em vinte e cinco dias, distribuídos em quatro meses entre 12 de julho e 8 de novembro de 1948. O filme reuniu uma equipe técnica com a qual o diretor Moacyr Fenelon já trabalhara nos tempos da Atlântida - na direção de arte se encontrava José Cajado Filho; Robert Mirilli como cinegrafista, montagem de Rafael Justo Valverde, direção de fotografia de Afrodísio Pereira de Castro, sonografia de Luiz Braga Filho e cenografia de Alcebíades Monteiro. A este quadro profissional se somaram o cantor Cyro Monteiro e as atrizes Lourdinha Bittencourt e Emilinha Borba, bem como o ator Colé Santana, artistas com enorme repercussão junto ao público, que também haviam marcado presença em trabalhos anteriores do diretor (MELO, 2011, p. 79). Uma notícia da época indicava que Lurdinha Bittencourt teria se tornado coprodutora do filme, tendo comprado duas cotas de dez mil cruzeiros cada (GOMES, 1948, p. 31).

intérprete neutro, desconfiamos de respostas cabais. Antes, em concordância com o conceito de “teoria da fantasia” (*fantasy theory*), consideramos que as obras não existem enquanto “[...] ‘containers’ estáveis de significado que têm uma existência por conta própria”, mas que “textos são na verdade inerentemente relacionais, dependentes de e determinados pelas condições variáveis de suas leituras específicas” (FARMER, 2000, p. 73, tradução nossa<sup>7</sup>). Nesse sentido, consideramos que *Poeira de Estrelas* (bem como qualquer texto) pode ter leituras variadas de acordo com as/os espectadoras/es com as/os quais o filme se relaciona. Propomos, por meio deste trabalho, uma chave de releitura do filme (dentre outras possíveis<sup>8</sup>) que se vale de conceitos anacrônicos para atualizar a obra, reinserindo-a no bojo de uma tradição cinematográfica que camuflou a lesbianidade no ato mesmo de mostrá-la.

## NOTA METODOLÓGICA

Nossa trajetória se iniciou com a leitura de trabalhos acadêmicos dedicados ao comentário de *Poeira de estrelas*. Após um levantamento de artigos científicos, dissertações de mestrado e teses realizado com o auxílio do *Google Scholar* e da plataforma Capes de teses, realizamos a leitura e a seleção dos textos (dentre os poucos existentes) que consideramos contribuir com maior profundidade para a pesquisa: o folheto acerca da obra de Moacyr Fenelon, escrito pelo estudioso Hernani Heffner para o Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro em 2010, quando a obra do diretor começou a ser fisicamente restaurada e simbolicamente recuperada (HEFFNER, 2010); e a dissertação de mestrado de Mateus Nagime, *Em*

---

<sup>7</sup> Todas as traduções de textos estrangeiros que não tiverem autoria identificada nas referências são de nossa responsabilidade.

<sup>8</sup> Para nos limitarmos ao aspecto temático, poderíamos identificar no filme traços de um nacionalismo não-ufanista; um discurso sobre a questão racial; ou perceber em que termos a direção apresenta a classe artística contra os preconceitos da época. A despeito do interesse dessas vias, e certamente haveria abertura para outras, optamos por um caminho diverso.

---

*busca das origens de um cinema queer no Brasil*, defendida na Universidade Federal de São Carlos (NAGIME, 2016).

Na sequência, buscamos as palavras “Poeira de Estrelas” em jornais e periódicos da época (*A Cigarra, A Cena Muda, Cine-Repórter, Correio Paulistano, O Cruzeiro: a Revista, Revista da Semana, Jornal do Brasil e Correio da Manhã*), tanto de São Paulo quanto do Rio de Janeiro (estados em que o filme foi exibido), constantes do acervo digital da Biblioteca Nacional, publicados no intervalo compreendido entre 1946 e 1950<sup>9</sup>. Esta pesquisa levantou informações históricas acerca do processo de produção, realização e divulgação do filme, bem como de sua recepção pela crítica, que complementaram as apresentadas nos trabalhos de Heffner e Nagime e trouxeram mais sabor a esta análise. Os dados contextuais não utilizados diretamente no texto foram alocados nas notas de rodapé para permitir uma leitura mais fluida do argumento central e a título de contribuição para futuros estudos da obra focados em outras das suas dimensões.

Em paralelo a este estudo historiográfico, realizamos uma análise fílmica da obra, refletindo sobre seus movimentos internos a partir de um olhar para as constituições da imagem e do som (decupagem, enquadramento, figurino, montagem, trilha sonora, roteiro etc.). Foi esta metodologia de trabalho que nos permitiu compreender como a lesbianidade é construída (ou sugerida) na linguagem do filme.

Tendo como pressuposto a perspectiva da espectadorialidade lésbica, mobilizamos aportes teóricos da Filosofia, da Teoria e Crítica do Cinema e da História para construir nossas análises, procurando extrair da obra um pensar, ao mesmo tempo em que essas empunhaduras nos permitiram um melhor pensar sobre a obra. Por meio deste trabalho de associação teórica e práticas culturais, conceitos e imagens, desenvolvemos *uma* releitura de *Poeira de Estrelas* que assume a concepção de que mais importante que produzir um inventário de novas verdades, importa o modo como construímos este percurso prazeroso de reflexão crítica.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>> Acesso em: 25 jun. 2021.

Escolhemos alguns dos curtas inseridos no levantamento como objeto de uma análise fílmica, refletindo sobre os movimentos internos da obra a partir de um olhar para as constituições da imagem e do som (decupagem, enquadramento, montagem, trilha sonora etc.). Com esta metodologia de trabalho, pretendemos estudar como o contexto histórico, político e social se expressa não só na temática dos filmes, como na linguagem (XAVIER, 2007 [1983]).

### **IMERSOS NA SUPERFÍCIE**

Após uma brilhante apresentação lírica de Sônia (Lourdinha Bittencourt), Norma (Emilinha Borba) a procura nos bastidores e pede ajuda para obter um emprego como cantora no teatro. Sônia, então, a convida para uma audição junto ao diretor, que não aprova Norma como cantora solista. Diante disso, Sônia lhe propõe a formação de uma dupla. Sob os embalos de *Quando eu penso na Bahia* (Ary Barroso), elas encenam uma peça musical, demonstrando rara sintonia entre si. O diretor do teatro testemunha o acontecimento e decide, como diz, “apadrinhá-las”. Perguntado por elas sobre como as chamaria, as batiza de “Irmãs Avelar”.

As apresentações do teatro de revista da dupla granjeiam sucesso de bilheteria que possibilitaria a renovação contratual. Ocorre, porém, que, após um espetáculo, Norma anuncia que vai se casar e abandonar as artes do palco, pedindo a compreensão da companheira, claramente abatida com a notícia. É com esta cena que o filme se abre para só depois retroagir ao primeiro encontro entre as personagens. O longo *flashback* é ocasionado pelo olhar melancólico e choroso de Sônia para as fotografias nas paredes que retratam as duas juntas na cena teatral, seguidas por outras memórias afetivas.

Com a dissolução da dupla, Fragoso (Colé Santana), o contrarregista do teatro, resolve apresentar Sônia para Sérgio (Ênio Santos), o filho de um usineiro milionário descendente de portugueses. O usineiro (Darcy Cazarré) é presidente da Liga Pró-Moralidade e se opõe à “gente de teatro”,

---

que considera difamada e boêmia. Sabendo disso, Fragoso e a costureira do teatro, Julieta (Celeste Aída) armam um flagrante e fotografam o homem com uma amante de cabaré, a fim de terem condições de chantageá-lo no momento em que tentasse impedir o noivado entre Sérgio e Sônia. O plano funciona e o noivado posteriormente se efetiva.

Enquanto isso, Norma interpreta canções tristes nas boates. Em uma noite, Sônia a encontra sozinha e bêbada sobre o balcão do bar e descobre que o casamento de Norma não ocorreu - o homem era casado. Sônia a leva para casa e a convida para participar do teatro de revista em construção, recompondo a antiga dupla. De fato, Sérgio, o noivo de Sônia, angaria recursos junto aos banqueiros do pai para montar uma nova companhia tendo Sônia como principal cantora de um grande musical, intitulado *Poeira de estrelas*. Este projeto se completa e se efetiva com o retorno de Norma e a junção de outros números musicais aos da dupla, que encerram o filme em tom nacionalista.

Eis os contornos gerais do enredo do longa-metragem, tal como inteligido pela maior parte dos espectadores do final da década de 1940. Se dermos atenção às palavras dos críticos de então, encontraremos observações como a de Mário Nunes, que julgou que "(...) *Poeira de estrelas*, dentro do seu gênero, é um filme bem-feito: lá está o fio de enredo necessário à apresentação das sequências musicais e estas revelam um constante cuidado de valorização dos temas" (NUNES, 1948).

Semelhante compreensão dos fatos, contudo, gerou a censura do crítico Moniz Vianna, para quem o filme "é quase um 'show' e melhor seria que o fosse integralmente. Seu enredo - se é que se pode assim denominá-lo - é uma cópia fotostática do que os produtores americanos intercalam entre os números de canto e dança do chamado filme musical. Desprezível, pois." Vianna reconhece que esta obra, como grande parte da produção do diretor e coprodutor Fenelon, expressava "um desejo de fugir à pura chanchada", porém, sem abdicar da "utilização de meios semelhantes". Ao final, diz ele, "[n]ão é uma chanchada, sem sombra de dúvidas, mas um filme popular, com boas e más qualidades". Dentre as más, o crítico aponta

---

o argumento, “que Fenelon restringiu o máximo que foi possível”. Dentre as boas, “a seleção criteriosa dos números musicais, um belo quadro de revista (o dos negros, com Cyro Monteiro) e o samba que encerra o espetáculo, em bom estilo” (VIANNA, 1948, p. 17).

Apesar do juízo de valor oposto, um aspecto acerca do qual ambos os intérpretes estão de acordo é que *Poeira de estrelas* apresenta um argumento instrumental que serve como mera ponte entre um número musical e outro<sup>10</sup>. Assim, é como se a narrativa, consubstanciada nas passagens “sérias”, estivesse reduzida a preencher os espaços vazios existentes antes e depois dos segmentos musicais, a verdadeira coqueluche. Daí se compreende o motivo de, em alguns casos, o argumento sequer ser mencionado pela crítica. Ora se alega que o “bom gosto artístico” do filme ou seus aspectos técnicos valem por si só<sup>11</sup>; outrora se condenam pesadamente estes mesmos aspectos da obra, compreendidos como a expressão do “gosto fácil” e do “divertimento desprezioso” que caracterizam um cinema sem arte<sup>12</sup>.

Em um caso, como no outro, a suposta simplicidade do argumento se verifica à medida que se ignora que os números musicais sejam efetivos componentes da narrativa. A análise atenta dessas cenas - que, a princípio, parecem descoladas da realidade da ficção por romperem com o fluxo narrativo - revela que elas também se misturam à diegese fílmica, propondo outras formas de se ler as relações entre as personagens. Mesmo não sendo subsumidos à chanchada, por parecerem associados com os “filmusicais” (voltados à satisfação dos desejos populares), que neste período se

---

<sup>10</sup> Outra crítica que cinde o argumento, considerado “medíocre” do aspecto técnico (fotografia e movimentação de câmera), que se mostraria mais respeitável, encontra-se no jornal *A Cigarra* (O CINEMA..., 1949, p. 147).

<sup>11</sup> Nesse sentido, conferir as críticas publicadas no *Correio Paulistano* (CINEMA, 1949; BIOGRAFIA..., 1949) e na *Revista da Semana* (STEIN, 1949).

<sup>12</sup> Vão nessa direção os textos divulgados em *A Scena Muda* (GOMES, 1948; JAJA, 1949) e pelo crítico Pedro Lima em *O Cruzeiro: Revista* (LIMA, 1949).

expressavam sobretudo nas estéticas radiofônicas e carnavalescas<sup>13</sup>, os trechos musicados restaram deslegitimados pela crítica.

Essa postura produziu pontos cegos nas interpretações dos contemporâneos ao filme, impedindo que tais segmentos fossem analisados como uma construção significativa e plenamente integrada ao restante da obra. Arguimos a hipótese de que tal separação (entre narrativa “séria” e números musicais) não era casual. A leitura heterocentrada da superfície da obra, que reproduziu concepções de gênero e sexualidade predominantes, mostrou-se fundamental para sustentar as condições de difusão do filme na arena pública (ainda que sob críticas) e, assim, permitiu a disseminação do seu subtexto subversivo.

Em 1950, um articulista defendia que para que o cinema nacional não se tornasse “Poeira de Estrelas” deveria atender aos três critérios válidos para todo o filme, na esteira do que afirmara um frade: ter “competência dos artistas”, “aperfeiçoamento técnico” e “seleção de enredo”. Os enredos exitosos eram os de natureza histórica ou religiosa (UMA TRIBUNA..., 1950), em que *Poeira de estrelas* evidentemente não se encaixava. É curioso perceber que as críticas demolidoras que o filme experimentou não impediram que fosse inscrito no Festival Cinematográfico de Mar del Plata pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (O CINEMA NACIONAL..., 1948, p. 11) ou que, no ano seguinte, fosse agraciado com o prêmio de 4º Melhor Filme Brasileiro de 1948, segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (OS MELHORES..., 1949). Entendemos que

---

<sup>13</sup> Na época era muito comum que compositores e cantores(as) de rádio atuassem nos filmes nacionais. Emilinha Borba, por exemplo, iniciou sua carreira artística como cantora, tendo sido amadrinhada por Carmen Miranda, com quem atuou pela primeira vez em *Banana da Terra* (1939). Um ano depois de *Poeira de estrelas* (1948), já era considerada a “rainha da Rádio Nacional” pelos concursos populares. Lourdinha Bittencourt, com menor projeção no rádio, também era cantora. A seu turno, o diretor musical do filme, César Guerra-Peixe, ao lado de outros tantos compositores com uma trajetória versátil, que ia do erudito ao popular, como Radamés Gnattali e Francisco Mignone, chegou a ser contratado por produtoras de cinema, como a Vera Cruz, para criar trilhas musicais adaptadas especialmente aos filmes (SILVA, 2009, p. 124).

isso ocorreu justamente por conta da ambiguidade que o caracteriza e lhe conferiu *passabilidade*<sup>14</sup>.

Nossa interpretação caminha sobre esta ambiguidade ao unir os números musicais e o texto “principal” em uma narrativa proibida que convida para outra(s) leitura(s) exploratória(s) deste *regime da in/visibilidade* (BRANDÃO; DE SOUSA, 2019), disto que também podemos chamar de *vivido não-visto lesboerótico*.

### **O PONTO CEGO É UMA BRECHA**

A leitura ora apresentada se dá com a consideração destes pontos cegos que atravessam a obra. Eles parecem operar como brechas capazes de subverter as expectativas do visível, o que se dá por meio de subtextos que, longe de complementarem o texto, atacam-no por meio de signos-equívocos - “ela não parecia lésbica, mas será que é?”; “isto é coisa de uma mulher heterossexual?”; “elas são amigas ou algo mais?”. Ao subverterem os códigos atribuídos a identidades supostamente fixas (ou identidades, supostamente?), tais subtextos colocam em xeque a própria narratividade da obra. Mostram-se, assim, dispositivos do vivido que friccionam a moldura do que está autorizado a ser visível e, portanto, do cabível no interior das telas do real em cada momento histórico. Ao invadir esta moldura e inserir a experiência do vivido no não-visível, o filme produz uma brecha para a visualização da criação, uma brecha para a invenção - senão do novo, do que não tinha lugar ali. Mas esta ocupação não se dá sem contradições, como veremos.

Por vislumbrarmos esta brecha em *Poeira de estrelas* procuramos submeter o filme a uma *interpretação queer*, nos termos propostos por

---

<sup>14</sup> A passabilidade é a condição contextual em que alguém, advertidamente ou não, é codificado/a/e como pertencente a um grupo (de gênero, sexualidade, raça, classe) a que não pertence em outros contextos. “[A] experiência de passabilidade é reveladora de um registro normativo que lê corpos como inteligíveis na medida em que estes agenciam marcas corporais (características relacionadas ao sexo: seios, estrutura corporal, pelos, dentre outras) com vistas à reiteração performativa da linearidade sexo-gênero” (PONTES; SILVA, 2017/2018, p. 410). Nesse sentido, indicam as autoras, pode ser compreendida como “imposição e exigência normativa”, mas também como “estratégia de segurança frente a situações de violação” (*Ibid.*).

Teresa de Lauretis, à medida que sob o texto encontramos um subtexto avesso à narratividade dominante, o qual busca romper com a referencialidade da linguagem. Pode-se bem notá-lo quando pensamos nos usos de “amiga”, “dupla” e “amor”, por exemplo.

Para os fins desta discussão, posso provisoriamente chamar de queer um texto de ficção - seja literário ou audiovisual - que não só opera contra a narratividade, a pressão genérica de toda narrativa para o fechamento e o acabamento do significado, mas também perturba claramente a referencialidade da linguagem e a referencialidade das imagens, o que Pier Paolo Pasolini, falando do cinema, chamou de “linguagem da realidade”. (DE LAURETIS, 2011, p. 244).

O próprio gênero da obra, vale ressaltar, já constitui um terreno fértil para que se criem essas brechas narrativas. Segundo Brett Farmer, os momentos nos quais o filme se desconecta da sua necessidade narrativa produzem “uma falha, um buraco ou um rasgo no tecido da narrativa dominante homogênea” (FARMER, 2000, p. 81) que podem ser definidos como momentos de “excesso”. Uma vez que a linguagem dos filmes musicais carrega na sua estrutura essa excessividade, tal gênero permite maior liberdade para que os espectadores vejam na obra suas interpretações:

O conceito de excesso, então, confere ao indivíduo maior poder analítico sobre algumas das estratégias envolvidas na negociação de interpretações do texto musical. [...] [E]le parece constituir a si mesmo como um ponto de referência para a resistência de espectadores gays das dinâmicas heteronormativas dos filmes mainstream. (FARMER, 2000, p. 81).

A partir desta leitura, é nítido como em *Poeira de estrelas* os momentos musicais fazem a obra transbordar para além dos limites da narrativa fílmica. Este efeito de transbordamento está diretamente ligado a uma qualidade disruptiva, advinda de seu potencial de tensionar, provocar ou desviar a narrativa, o que gera um acréscimo de novas possibilidades

afetivas, sensoriais e estéticas, expandindo não só os significados do filme, como nossas relações, enquanto espectadoras, com a obra (WLIAN, 2020, p. 208).

O recurso do musical introduz na obra de Fenelon o que Elena Del Río aponta como típico desse gênero: oscilações entre momentos de repressão e contenção dos desejos e momentos de um gasto exacerbado da libido (DEL RÍO, 2008, p. 29 apud WLIAN, 2020, p. 215). Nesse contexto, os corpos das personagens, ao transitarem entre “uma realidade tangível e contida” e “uma realidade espetacular, excessiva e potencialmente mais afetiva”, conseguem “introduzir borrões, dobras, distensões, rasgos”, produzindo potências dissidentes (WLIAN, 2020, p. 215).

Ao explicitar o deslocamento de sentido que a obra ambigualmente acolhe<sup>15</sup>, emulamos o gesto de borramento proposto por Jacques Derrida nos textos da tradição, não apenas passando ao largo dos temas da presença, da origem, do autêntico ou do intencional, mas problematizando-os<sup>16</sup>. Em nosso caso, o texto é a imagem e o contexto são suas beiradas em fricção com o tempo e as espectadorialidades.

A consideração dos pontos cegos nos permite propor a leitura de uma dimensão homoerótica no filme, ainda que nele ninguém se apresente claramente como homossexual. A obra trata da lesbianidade sem retratá-la. Com poucos toques e diálogos, a construção da relação entre Sônia e Norma se desenvolve pelo olhar e caminha na ambivalência de gestos que apontam o não-lugar de uma relação diversa, que transborda as fronteiras do signo da amizade, colocando seus contornos em questão. É como se no ato mesmo de demarcar um cenário, ele fosse desmarcado<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> “Denomino queer o espaço onde Freud imagina que o desejo opera, movendo-se do corpo para a mente e vice-versa, porque esse é um espaço não só não homogêneo, mas mais precisamente heterotópico: é um espaço de trânsito, de deslocamento, uma passagem e uma transformação, não um espaço referencial, mas sim um figurativo” (DE LAURETIS, 2011, p. 246).

<sup>16</sup> Pensamos em como Derrida lê a tradição das chamadas “Ciências Humanas” nelas buscando não-ditos, não-explicitos, ausências, “suplementos”, como faz com Lévi-Strauss e Jean-Jacques Rousseau, produzindo novos textos (DERRIDA, 1973). Aqui, buscamos ver um novo filme.

<sup>17</sup> Aludimos aqui à dupla conceitual de Derrida *trace* e *écart*, termos mutuamente invertidos, que apontam para a impossibilidade de qualquer pretensão de pureza nas coisas em si, sobretudo no campo do

Já defendemos que esta forma mascarada de tratar da lesbianidade assegurou a publicização do filme. Gostaríamos de ir além para sugerir que ela também viabilizou a realização íntima da fantasia de algumas mulheres que, de outro modo, não poderiam assistir ao filme ou não ousariam sonhá-lo. É o que afirma Andrea Weiss, referindo-se ao emprego de estrelas como Marlene Dietrich ou Greta Garbo, pelos estúdios de Hollywood. Elas eram mantidas em um nebuloso ambiente erótico aberto a homens e mulheres visando o voyeurismo masculino, mas de um modo que também atingia as mulheres dos anos 1930: "Esse uso das insinuações, no entanto, funcionou também para uma série de espectadoras, permitindo-lhes explorar seu próprio olhar erótico sem dar a ele um nome e na segurança da sua fantasia particular, dentro de um teatro escuro" (WEISS, 1994, p. 331).

Ao assumirmos as inclinações românticas das personagens, alguns aspectos do filme ganham novos tons, permitindo adicionar camadas de sentido à construção narrativa apresentada à primeira vista. Logo, a cena do teste vocal de Norma, em que ela canta, entre sorrisos e piscadelas para Sônia, que "(...) nada, nada me faz esquecer do seu amor (...) / Ó, por que será que tanto brilhas?" assume um ar galanteador. Modo semelhante se dá na primeira passagem em que elas cantam juntas e uma diz à outra, sob o escudo musical: "Um amor que nasceu, cresceu / Quem é? / Sou eu". Em seguida, o diretor do teatro diz para a dupla (ou para o casal?): "quero ser o padrinho!". Na próxima cena as "Irmãs Avelar" estão no palco e cantam uma música na qual Norma pede Sônia em casamento, como veremos adiante. A escolha do termo "padrinho", que carrega um duplo sentido, justaposto a uma apresentação musical sobre matrimônio, colabora para a construção deste subtexto.

De fato, o filme pode ser recontado nas amarrações que a montagem enseja entre os segmentos da obra. Quando a dupla se separa, Sônia fica extremamente chateada, reação inesperada para uma cena na qual uma amiga conta para a outra que irá se casar e buscar sua felicidade. Norma

---

simbólico. O traço conserva a presença de um significado transcendental legível, ao passo que a apaga (DERRIDA, 1973, p. 29).

deixa o camarim e Sônia permanece com a roupa e a maquiagem da boneca de piche, como que postergando a despedida da dupla, se apegando aos últimos resquícios do relacionamento. Sônia passa, então, a lembrar os momentos em que passaram dentro do teatro.



Imagem 1: Norma vai embora e Sônia fica no camarim, ainda com os trajes do espetáculo.

Na série de *flashbacks* que se desenvolve a partir daí, iniciando-se com o olhar de Sônia para os retratos na parede, o foco se dá muito mais na relação das duas do que no sucesso da dupla ou na receptividade do público aos espetáculos. Nesse sentido, quando Sônia questiona Norma, perguntando-lhe “E a nossa dupla?”, podemos entender que estava pensando mais na relação de afeto entre as duas que propriamente em uma questão prática, relacionada ao que ela faria com sua carreira a partir daí. Esta associação também é sugerida pela montagem nesta sequência.

No primeiro plano das lembranças, encontramos Sônia cantando com um vestido branco e um buquê, vestimenta associada a uma roupa de noiva. Norma, então, surge no teatro, com um vestido preto, que lembra um terno. Ela assiste à apresentação tão compenetrada que ignora o garçom que vai até sua mesa servi-la. Não à toa, logo após Norma ter contado que iria se casar, Sônia se lembra de quando ela e a parceira se conheceram, ela de vestido branco e buquê e Norma vestida de preto em traje formal. A montagem e o diálogo (“Você vai se casar? Mas e nossa dupla?”) sugerem, então, que o novo casamento de Norma inviabilizaria

não somente as apresentações da dupla no palco, mas também o casamento entre elas.



Imagem 2: Sônia canta vestida de branco



Imagem 3: Norma assiste à apresentação de Sônia

A ideia de um casamento entre elas é construída também pela música. Em uma das apresentações, elas cantam: “Você quer casar comigo, meu amor?” e “E depois o Senhor do Bonfim vai juntar nós dois / (...) E se um dia você me largar / eu vou pra rua perguntar / o que ela tem que eu não teria”<sup>18</sup>. O que esta letra descreve não deixa de ser o que Sônia faz, de algum modo, algumas sequências à frente. A dor do abandono amoroso se materializa nesta projeção do palco, diante de um acordo do casal firmado pela apresentação musical. Tal acordo, que parece imaginário, dá-se diante de nossos olhos, assim como as consequências pela sua ruptura. Norma,

---

<sup>18</sup> Canção *Você quer casar comigo?* (David Nasser e Hervê Cordovil).

solitária no palco, lamenta-se em canto: “Quanta dor, tão infeliz eu sou / (...) O meu sofrimento é infinito / não suporto tanta dor / coração já nem existe em mim / ai meu Deus, que amargor... / (...) você é meu querer / você entrou em meu sangue sem eu perceber”<sup>19</sup>.

No mesmo intervalo da separação, uma lembrança da dupla passa a ser legível como um hino do amor não assumido entre as personagens, que vai ser manifestado logo antes do “chamado” de Sônia para Norma voltar. Vale a pena ler a impressão dúbia que a letra promove neste contexto da obra: “Ai, ioiô / Eu nasci pra sofrer / Foi olhar pra você / Meus zoinho fechou / E quando os óio eu abri / Quis gritar, quis fugir/ Mas você / Eu não sei porque / Você me chamou // Ai, ioiô / Tenha pena de mim / Meu senhor do Bonfim / Pode inté se zangar / E se ele um dia souber / Que você é que é / O ioiô de iaiá // Chorei toda noite, pensei / No beijo de amor que te dei / Ioiô, meu benzinho do meu coração / Me leva pra casa, me deixa mais não / Chorei toda noite, pensei / No beijo de amor que te dei / Ioiô, meu benzinho do meu coração / Me leva pra casa, me deixa mais não”<sup>20</sup>. Após um corte na narrativa que retoma esta declaração de amor velada, Sônia aparece no bar em que Norma está jogada e a leva para casa, como na letra.

Desse modo, os números musicais compõem a narrativa velada do filme e expressam, pelo recurso da melodia e do teor das letras cantadas, o que se passa no interior das personagens.

[o] que provoca a ruptura é justamente o desejo corpóreo por libertação, por escape para uma outra lógica física e sentimental, onde é possível expor desejos e sentimentos profundos através do canto, da dança, de todo um investimento desse corpo que agora pode transmitir para a superfície da pele uma série de sentimentos reprimidos, dando-lhes vazão de forma extremada, superlativa. É interessante perceber que esses sentimentos sejam oriundos da própria narrativa, mas que ao mesmo tempo a ultrapassem, na medida em que quebram e reconfiguram a

<sup>19</sup> Canção *Doce veneno* (autoria desconhecida).

<sup>20</sup> Canção *Linda flor* (Henrique Vogeler e Cândido Costa).

sua dinâmica. Esse potencial de liberação de sentimentos enriquece a potência disruptiva do momento musical e, principalmente, o seu entendimento como um *locus* onde investimentos queer podem ser feitos (WLIAN, 2008, p. 215).

Os momentos das canções provocam transgressões tanto com relação à heteronormatividade, quanto ao sentido estético da obra, não só ampliando a narratividade, como desviando-se dela e a subvertendo.

## **MATRIZES DE GÊNEROS**

A estrutura do roteiro se assemelha à de uma comédia romântica. Primeiro conhecemos a dupla (o casal): elas são de universos diferentes, mas por um acaso se encontram e entram na vida uma da outra. Há, em seguida, uma separação dramática. Já apartadas, uma delas tem uma revelação e percebe que a separação havia sido um grande erro. Há, então, um grande gesto e, enfim, a reunião do casal (GRINDON, 2011, p. 19-20). Ora, se analisarmos a estrutura dramatúrgica de *Poeira de estrelas*, perceberemos que a relação de Norma e Sônia reproduz o percurso dos casais desse gênero cinematográfico. Há, é claro, algumas diferenças: o “grande gesto”, por exemplo, seria Sônia chamar Norma para dormir na sua casa e se apresentar em seu novo teatro de revista e não uma grande cena de declaração em público. No entanto, nos limites do que seria possível para se inserir uma relação romântica entre duas mulheres sem explicitá-la na década de 1940, a semelhança é evidente.

Apenas a proximidade do filme com o gênero comédia romântica, entretanto, não bastaria para que se definisse a natureza desta relação, pois essa mesma estrutura pode ser usada em filmes em que o central é a amizade. Em contraponto, se apenas as consideramos como amigas, gestos pequenos, mas de grande intensidade, como elas constantemente pegarem uma na mão da outra, uma piscadela dada durante uma apresentação e um olhar mais demorado em meio a uma canção, geram um ruído que, por sua vez, é contemplado quando passamos a enxergar o caráter sáfico na relação entre elas. Além disso, a partir dessa leitura também podemos

compreender melhor as motivações e os conflitos do roteiro. Caso contrário, atitudes como a insistência de Sônia para que Norma também se apresentasse no teatro - a despeito da recusa inicial do diretor - e, principalmente, a tristeza de Sônia quando Norma diz que vai se casar perdem parte de sua motivação e intensidade.



Imagem 4: Sônia dá uma piscadela para Norma enquanto ela se apresenta; Imagem 5: Sônia e Norma trocam olhares durante canção; Imagem 6: Sônia e Norma seguram as mãos

Mesmo após a dissolução da dupla, o conflito central da obra segue sendo a relação das duas. Prova disso é que a resolução da trama se resume no reencontro entre elas, sendo o casamento de Sônia com Sérgio uma interferência dramaturgica menor, utilizada apenas como via para solucionar o problema da separação de Sônia e Norma. Nesse sentido, o casamento heterossexual, usualmente tão focado, aqui é tratado meramente como um caminho para permitir o final feliz: elas cantando juntas no palco novamente.



Imagem 7: Sônia e Norma cantam na cena final

## **NO ARMÁRIO EMBUTIDO, MEU PALETÓ ENLAÇA SEU VESTIDO**

Se o usual no cinema e na literatura era retratar as amizades entre mulheres sempre relacionadas a homens, *Poeira de estrelas* inverte a ordem: a todo momento o que tem maior importância dramática é a relação entre as “Irmãs Avelar”, e não entre elas e seus possíveis cônjuges.

O importante é perceber que, por mais que romances apareçam e sejam desejados e impostos por uma trama e sociedade heteronormativas, a relação fundamental que se impõe no filme é a das duas amigas. Essa relação aparece de maneira tão forte que ameaça romper o romance heterossexual (...). Quase todas as ações das protagonistas são movidas por impulsos direcionados à parceira: uma quer se afastar da outra, ou tenta se (re)aproximar. Os interesses românticos masculinos funcionam como peões de xadrez na estrutura do filme: enquanto um invisível noivo de Norma separa a dupla e a parceria, o noivo de Sônia cria as condições para que o retorno se dê ao final. (NAGIME, 2016, p. 94-95).

De fato, estruturalmente, podemos observar que o catalisador dos conflitos do filme é justamente a separação da dupla.

É interessante notar que não só as relações amorosas de Sônia e Norma com homens parecem frágeis, como também todos os demais relacionamentos heterossexuais. Frágil, por exemplo, é extremamente ríspido com Julieta e não demonstra nutrir nenhum tipo de carinho ou afeto por ela. Já Antunes, presidente da Liga Pró-Moralidade, defende fervorosamente o discurso da família tradicional brasileira, contudo trai sua esposa com outra mulher. Enquanto isso, Norma descobre que estava noiva de um homem casado, que também escondia já possuir outra família. Sônia e Sérgio também não parecem construir uma relação de grande profundidade, posto que, do início ao fim, o interesse principal de Sônia com relação a Sérgio parece mais ligado a objetivos econômicos do que afetivos. Até os casais anônimos, presentes na cena da dança do ventre, são formados por maridos que descaradamente flertam com a dançarina, mesmo com suas esposas ao lado. Assim, durante todo o longa-metragem,

---

o único casal que parece realmente feliz é aquele que canta nos palcos e expressa seu amor entre os versos das músicas.

Observamos, portanto, uma inversão da dinâmica entre o visível e o invisível nos relacionamentos heterossexuais quando comparados com o regime de visibilidade da lesbianidade no filme. Se, nos espaços públicos, os casais heterossexuais são visíveis e parecem ter um relacionamento saudável, na intimidade, todavia, percebemos as ruínas destas relações, sustentadas apenas pelas aparências. Em oposição, o amor entre Sônia e Norma parece carregado de amizade, admiração, afeto e carinho, porém não pode ser visto e deve permanecer no espaço privado ou, quando no palco, simulando, por meio do travestismo, um casal heterossexual.

### **A LICENÇA POÉTICA DO PALCO**

Em *Poeira de estrelas*, a declaração de amor de uma mulher pela outra só pode se concretizar à medida que uma delas, durante as apresentações, se vale do travestismo (ou *cross-dressing*), vale dizer, interpreta um homem, veste trajes e assume o papel tradicionalmente associado à masculinidade<sup>21</sup>. O filme, no entanto, se diferencia de outros com recurso similar, uma vez que não há na obra de Fenelon “a qualidade histórica e farsesca da maioria dos filmes *cross-dressing* de Hollywood” ou a humilhação da protagonista, como nas narrativas de travestismo do masculino para o feminino (DYER, 2003 [1990], p. 49). O travestismo, em *Poeira de estrelas*, é o que permite a construção imagética da vivência lesboerótica. Nesse contexto, o amor entre elas só pode ganhar vazão no palco, espaço de ficção que autoriza que a dupla se transmude em casal. Com a licença poética assegurada pelo teatro e pela música, Norma e Sônia podem dizer o indizível, declarar sentimentos, firmar um casamento e se tornar marido e esposa.

---

<sup>21</sup> Não se trata de uma mulher *performando a masculinidade* (o que é associado à figura da caminhoneira, mulher-macho, *butch* etc.), mas uma mulher *interpretando um homem*.



Imagem 8: Norma vestida com trajes associados à masculinidade e Sônia com trajes associados à feminilidade

Operações como esta estão presentes também em outros filmes nos quais encontramos traços de lesbianidade, seja em obras feitas décadas antes ou depois de *Poeira de estrelas*<sup>22</sup>. É o caso de *Senhoritas em uniforme* (Leontine Sagan, 1931), obra na qual uma aluna (Dorothea Wieck) apaixonada por uma professora (Hertha Thiele) se declara abertamente para ela vestida de Don Carlos para uma peça escolar. Nesse caso, “a declaração mais direta do desejo lésbico” só pode ser concretizada com a personagem vestida de homem (DYER, 2003 [1990], p. 52). Segundo Richard Dyer, apesar do sucesso tanto crítico quanto comercial do filme à época, ele precisou ser redescoberto enquanto um filme lésbico, uma vez que para valorizar seu valor artístico historiadores diminuíram sua lesbianidade (DYER, 2003 [1990], p. 42).

Décadas depois, em *Ghost - Do Outro Lado da Vida* (Jerry Zucker, 1991), assistimos um homem morto, Sam (Patrick Swayze), se comunicar com sua viúva, Molly (Demi Moore), por meio de uma vidente, Oda Mae (Whoopi Goldberg). “Quando Sam de fato começa a ‘falar por meio’ de Oda Mae, professando seu amor, o efeito é peculiarmente homoerótico: como se Oda Mae estivesse falando por si mesma em vez do fantasma” (CASTLE, 1993, p. 241). Já em *Switch - Trocaram Meu Sexo* (Blake Edwards, 1991),

---

<sup>22</sup> Os exemplos são múltiplos, mas escolhemos apontar aqui alguns dos trazidos por Terry Castle, em seu livro, *The apparitional lesbian: female homosexuality and modern culture* (1993), que foi fundamental para a escrita deste artigo, e aquele sobre o qual Richard Dyer se debruça em *Now you see it: studies on lesbian and gay film* (2003 [1990]).

---

um homem mulherengo, Steve Brooks (Perry King), é morto, mas, para entrar no céu, precisa voltar à terra e encontrar uma mulher que o ame verdadeiramente. O demônio, porém, decide aumentar o desafio, determinando que ele retorne em um corpo de uma mulher cisgênero, Amanda (Ellen Barkin). No restante do longa-metragem, acompanhamos Steve/Amanda tentando conquistar uma série de mulheres para se redimir.

As obras citadas, além de *Poeira de estrelas*, operam no limiar entre o visível e o invisível. Nelas, “[a] ficção do retorno fantasmagórico (...) de alguma forma licencia uma estranha ‘incorporação’ na tela do erotismo feminino-feminino” (CASTLE, 1993, p. 241). Ao deslocarem as declarações de amor, seja para uma mulher interpretando o papel de um homem (a personagem Norma atuando no palco, ou a personagem da aluna vestida de Don Carlos na peça escolar), seja para um corpo de mulher cisgênero encarnando um homem morto (Oda Mae/Sam ou Amanda/Steve), estes filmes logram apresentar um traço borrado da lesbianidade. Um rastro que à medida mesmo que inscreve em tela uma presença, imperceptivelmente, a *excreve*<sup>23</sup>. Para isso, contudo, foi preciso distanciar a lesbianidade da realidade, transformando-a na representação da representação, encenando a encenação dessa relação que, para todos os efeitos, não é real, mas se parece com um espectro de significações.

Ao mesmo tempo, em *Poeira de estrelas*, importou tornar esta encenação associável com o existente, por meio do travestismo, que manteve as diretrizes da heteronormatividade. A figura da lésbica permanece, então, à margem do mundo “real” da ficção, vaporizada pelas forças da propriedade heterossexual (CASTLE, 1993, p. 7). Por isso, talvez, muitas pessoas tenham dificuldade de perceber o que está diante delas.

---

<sup>23</sup> Brincamos aqui com a própria noção de perceptibilidade e cognoscibilidade de imagem, som e sentidos por meio do neologismo “excrever”, que pode indicar tanto um escrever para fora, quanto para o passado ou mesmo um desfazer da inscrição (um desinscrever). Mais uma vez, emulamos o gesto de Derrida, mas, desta vez, na invenção de *différence*.



Imagem 10: Norma espera Sônia após seu espetáculo para apresentar-se para ela<sup>24</sup>

### **ESTÉREO-TIPO**

Em *Poeira de estrelas*, estamos longe das formulações cifradas da lesbianidade apresentadas na tradição inglesa do audiovisual, em especial, nos *subcultural* e *popular camps*. Paula Graham argui que, ali, desenvolveu-se, de um lado, o estereótipo da lésbica “perversa, má, hipersexualizada” que nega o poder masculino ou o inverte, ao pretender a submissão dos homens; e, de outro, o da “neurótica, reprimida, autoritária”, que encarna o poder masculino sem questioná-lo. Esta última parodia “formas de autoridade masculina” de modo a que se revele uma inadequação do poder das lésbicas, à medida que este poder assume os atributos de doentio, débil ou ineficaz em histórias que, ao final, restauram a ordem heterossexual e terminam por confirmar a “ilegitimidade da própria autoridade feminina” (GRAHAM, 1995, p. 136-141). Norma e Sônia não se encaixam em nenhum desses papéis que colocam o poder de mando no centro da disputa simbólica. Mesmo ao adotarem vestimentas tradicionalmente associadas ao universo masculino, as personagens parecem brincar com a criação de novas formas de ser, mais do que reproduzir uma ordem de valores patriarcais. Além disso, elas não dialogam com a linguagem da disputa ou da competição em ambientes de autoridade, mas se movem no universo do desejo, da atração e do cuidado.

---

<sup>24</sup> Curiosamente, a dificuldade de preservação do filme, e sua conseqüente deterioração, acentuou a fantasmagoria visual das personagens em algumas cenas.

É interessante notar, no argumento de Graham, que a seu ver há uma contra-identificação das lésbicas com os imaginários difundidos por aquelas duas classes de estereótipos das produções britânicas. Segundo ela, o que atrai as lésbicas de carne e osso são personagens que expressam poder sexual livre e “autodefinido”, mesmo que esta personagem esteja mergulhada em uma trama heterocentrada. Pode-se assim dizer que, ainda que vencida, a espectralidade das lésbicas busca o prazer e a liberdade que quer ver na tela (GRAHAM, 1995, p. 136-141).

## CONSIDERAÇÕES

A invisibilidade da relação entre as personagens persiste na atual sinopse do filme na Cinemateca Brasileira, que começa com “Uma dupla de cantoras se desfaz (...)” e ignora o relacionamento amoroso, até as experiências audiovisuais ordinárias, mesmo do público especializado<sup>25</sup>. Notamos, portanto, que a lesbianidade em *Poeira de estrelas* “continua sendo uma espécie de ‘efeito fantasma’ no mundo do cinema da vida moderna: indescritível, nebulosa, difícil de localizar - mesmo quando ela está ali, à vista de todos, mortal e magnífica, no centro da tela. Alguns podem até negar que ela existe” (CASTLE, 1993, p. 2). Se no filme analisado parecemos estar diante de personagens que lutam para realizar o seu desejo em condições sociais adversas, é uma questão a se pensar se este prazer acaba por ser derrotado em *Poeira de estrelas*. Se podemos ler no desfecho uma continuidade do jogo de aparecimento e desaparecimento da figura lésbica - alguém que se encontra no limiar de se perder - nele preferimos identificar a concretização de uma estratégia de resistência que permite vislumbrar seu espectro. Encontrar e delimitar a lesbianidade na

---

<sup>25</sup> Em sua dissertação, Nagime adiciona um relato espectral sobre a primeira vez que viu a obra, na disciplina de História do Cinema Brasileiro da Universidade Federal Fluminense (UFF), na Cinemateca do MAM-RJ, em 2013, com o Prof. Dr. Rafael de Luna Freire: “Durante o debate após a projeção, os alunos só perceberam o tom homoerótico depois que Rafael tratou do tema e apontou os indícios presentes no filme” (NAGIME, 2016, p. 12).

obra é parte de um processo de resgate e subversão, um gesto de tornar visível aquilo que permaneceu borrado.

## REFERÊNCIAS

### Jornais e periódicos

BIOGRAFIA da Semana: Lourdinha Bittencourt, **Correio Paulistano**, São Paulo, 11 de dezembro de 1949, ed. 28735, p. 9.

CINEMA. **Correio Paulistano**, São Paulo, 16 ago. 1949, ed. 28638, p. 7.

GOMES, Maya. A história da 'Gata Borralheira'. **A Scena Muda**: eu sei tudo, Rio de Janeiro, 12 out. 1948, n. 41, p. 31.

JAJA, Van. Cinema acima do bem e do mal! **A Scena Muda**: eu sei tudo, Rio de Janeiro, 01 mar. 1949, n. 9, p. 29.

LIMA, Pedro. Cinema nacional. **O Cruzeiro: Revista**, Rio de Janeiro, 1949, ed. 16, p. 27.

NUNES, Mario. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1948, p. 8.

O CINEMA em 1948. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, jan. 1949, ed. 178, p. 147.

O CINEMA NACIONAL no Festival Cinematográfico de Mar del Plata. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 dez. 1948, ed. 288, p. 11.

OS MELHORES de 48. Filmes, diretores e artistas premiados pela A.B.C.C. **Cine-Repórter**: semanário cinematográfico, São Paulo, 2 abr. 1949, ano XV, n. 689, p. 4.

STEIN, Frank. Cine Revista. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 1949, ed. 4, p. 56.

UMA TRIBUNA para todos. Filmes mexicanos e brasileiros. **Cine-Repórter**: semanário cinematográfico, São Paulo, 24 jun. 1950, ano XVII, n. 753, p. 24.

VIANNA, Moniz. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1948, p. 17.

### Bibliográficas

BRANDÃO, Alessandra Soares; DE SOUSA, Ramayana Lira. *A in/visibilidade lésbica no cinema*. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 279-303.

CASTLE, Terry. **The Apparitional Lesbian**: female homosexuality and modern culture. Nova Iorque: Columbia University Press, 1993.

CINEMATECA BRASILEIRA, *Poeira de Estrelas*, **Catálogo Online**. Acesso em 17 de maio de 2021. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nex tAction=lnk&exprSearch=ID=005523&format=detailed.pft#1>> Acesso em: 15 jun. 2021.

DE LAURETIS, Teresa. *Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future*. **GLQ - A Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 17, n. 2-3, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1973.

DYER, Richard. **Now you see it**: studies on lesbian and gay film. Abingdon: Routledge, 2ª ed., 2003 [1990].

FARMER, Brett. **Spectacular Passions**: Cinema, Fantasy and Gay Male Spectatorships. Durham: Duke University Press, 2000.

GRINDON, Leger. **The Hollywood Romantic Comedy**: Conventions, History, Controversies. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2011.

HEFFNER, Hernani. *Moacyr Fenelon*. **Folheto da programação de cinema do Instituto Moreira Salles**. Rio de Janeiro, 20-29 ago. 2010.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Cinema independente**: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

NAGIME, Mateus. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Centro de Educação em Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

PONTES, Júlia Clara de; SILVA, Cristiane Gonçalves de. *Cisnormatividade e passabilidade*: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. **Periódicus**, Salvador, n. 8, v. 1, nov. 2017/abr. 2018, p. 396-417.

SILVA, Márcia Regina Carvalho da. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

WEISS, Andrea. *A queer feeling when I look at you*: Hollywood stars and lesbian spectatorship. In: CARSON, Diane (et. al.). **Multiple Voices in Feminist Film Criticism**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1994, p. 330-342.

WLIAN, Luiz Fernando. *Canções desviantes*: momento musical e utopia no cinema *queer* contemporâneo. **Revista Brasileira de Música**, v. 33, n. 1, jan./jun. 2020, p. 207-234.

## **SEU CORPO, SUAS MITOLOGIAS: EM BUSCA DE OUTRAS REFERÊNCIAS PARA NOSSA EXISTÊNCIA**

*Anna Carolina Longano*<sup>26</sup>

### **INTRODUÇÃO - VAMOS COMEÇAR?**

Embora sua proposta [...] fosse aberta, sem diretrizes definidas, minha produção não correspondeu às possibilidades que a arte tem para mim. Inconscientemente, me prendi às noções do que aprendi a conceituar como certo e errado e considerei que dar a dimensão real do objeto escolhido por mim (tamanho, proporções, texturas) seria o mais adequado. (BELARMINO, 2019, informação pessoal)<sup>27</sup>.

As palavras que abrem este artigo não são minhas, são de Fernanda Belarmino, uma mulher brasileira, formada em Letras, artista e pedagoga que vive em São Paulo, ex-aluna minha e participante do Grupo de Estudos do Corpo da Artista (G.E.C.A.), grupo que criei e liderei durante a realização do meu mestrado, orientado pela professora Dra. Marília Velardi, que resultou, entre outras coisas, na dissertação intitulada *Seu corpo, sua arte: uma jornada artística-pedagógica-corporal* (LONGANO, 2020).

Durante o mestrado, investiguei práticas pedagógicas não patriarcais. Artista e professora de teatro, parti da minha experiência de mais de dez anos como docente da que costuma ser chamada “aula de corpo” para realizar uma pesquisa acadêmica, pedagógica e artística. Nesse contexto, iniciei o mestrado com base em minhas experiências cotidianas e em diversas referências, para depois realizar a triangulação desses saberes com saberes acadêmicos.

Fernanda foi e é uma referência para mim e, apresentando suas palavras como guia para este artigo, Fernanda se torna uma referência para você também. Comecei este texto com as palavras dela para que você conheça um pouco meu método durante o processo de mestrado, método

---

<sup>26</sup> Doutoranda no Programa de Mudança Social e Participação Política na EACH/USP, Mestra em Ciências pela EACH/USP, Bacharela em Artes Cênicas pela USP, aolongano@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4099-6781>

<sup>27</sup> Mensagem de Fernanda Belarmino, recebida por e-mail em março de 2019.

---

que se repete neste artigo: uma proposta aberta, sem preocupações de seguir as que são consideradas diretrizes de como se fazer um artigo.

Em minhas práticas, a proposta é sempre aberta, o que inclui a forma como apresento este texto, o que pode gerar um estranhamento em relação às suas referências de artigo. Talvez, inclusive, você prefira nomeá-lo de outra forma, como um ensaio. Tanto faz. Se eu continuo escrevendo e você continua lendo, acredito que estamos indo por um bom caminho. Ou, pelo menos, estamos caminhando.

Recusar seguir as diretrizes que formam um artigo não significa que elas são inexistentes. Aliás, o próprio fato de não definir algumas diretrizes é uma diretriz! Outra diretriz que guia este texto é a dissertação que manufacturei durante o mestrado, defendido em agosto de 2020 na Escola de Artes Ciências e Humanidades (EACH) / Universidade de São Paulo (USP). A base para este texto é uma parte dessa dissertação, o capítulo 5, intitulado *Olfato: Fragrância perfeita*.

Já que estamos partindo do capítulo com foco no olfato, gostaria então de pedir, antes que avancemos para o próximo trecho, que você pense em três cheiros bons e três cheiros ruins. Pensou? Ótimo, então guarde um pouco sua resposta e vamos continuar.

## **QUE CHEIRO É ESSE?**

Eu queria usar muitas cores e me expressar por meio delas, mas não sabia de que maneira. Não me parecia possível porque não conseguia dar forma, na imaginação, ao que pretendia fazer; até então não havia acessado nada parecido que respondesse à sua proposta, ou seja, não tinha elementos aos quais recorrer. Então, minha experimentação no desenho limitou-se aos conceitos que tinha de arte figurativa, realismo, perspectiva etc.[...] (BELARMINO, 2019, informação pessoal)<sup>28</sup>

Fernanda descreve, no trecho acima, a diferença entre seus desejos e a forma como ela conseguiu colocar em prática um exercício realizado em

---

<sup>28</sup> Mensagem de Fernanda Belarmino, recebida por e-mail em março de 2019.

---

um encontro do G.E.C.A., ocorrido em 2018. Propus esse exercício como tentativa de responder à pergunta que me faço diariamente, antes de entrar na sala de aula ou de ensaio: como realizar práticas pedagógicas não patriarcais?

Atentem que chamo essas práticas de não patriarcais ao invés de feministas. E gostaria de explicar essa escolha de palavras. Sou feminista, estudo e tento arduamente realizar práticas corporais feministas. Porém, como gosto de brincar, feminismo não é uma grande seita na qual todas concordamos cegamente com as mesmas coisas e seguimos uma Bíblia. O nome disso é fanatismo, não feminismo.

Dentre os diversos feminismos que estudo e me formam, identifico-me com o feminismo anarquista e, no mestrado, investiguei o feminismo latino-americano. Foi através da feminista anarquista boliviana María Galindo que conheci o entendimento do patriarcado como eixo central dos sistemas opressores a serem combatidos (GALINDO, 2013).

Nesta perspectiva, as ações feministas incluem o combate contra todas as opressões: racial, econômica, colonial, de gênero (e a lista é longa para o tamanho desse texto), mas com foco em desmontar o patriarcado, o eixo central das outras opressões (GALINDO, 2013). O patriarcado expande seu sentido original e passa a ser entendido como um sistema, um “conjunto complexo de hierarquias sociais expressas em relações econômicas, culturais, religiosas, militares, simbólicas, cotidianas e históricas” (GALINDO, 2013, p. 91). Esta breve explicação para uma opressão tão antiga e complexa deve-se pela necessidade de avançarmos no tema central deste artigo. Mas, se você combate as opressões e dominações dos corpos, perdoe a brevidade da explicação que dei e continuemos: estamos no mesmo lado dessa batalha.

O exercício a que Fernanda se refere, no começo deste trecho, surgiu da minha intenção de realizar uma prática pedagógica não patriarcal. Atentem que não expliquei até agora qual era o exercício e faço isso de maneira consciente e proposital. Afinal, a proposta aqui não é oferecer uma

---

cartilha, mas, sim, uma reflexão: como realizar práticas pedagógicas que combatam as diferentes opressões que envolvem os diferentes corpos?

Inspiro-me, nessa ação, nas palavras da socióloga *aymara* Silvia Rivera Cusicanqui, que nos convida a parar de pensar no PARA QUÊ fazer alguma coisa, e pensarmos em COMO fazer alguma coisa (LOHMAN, 2015). Não responderei PARA QUE realizei esta investigação, e você, ao ler este texto, não deve focar no QUE fiz. Apresento COMO fiz minhas reflexões convidando você a refletir: partindo de seu corpo, seus saberes, as opressões que você identifica e combate, COMO você pode realizar práticas pedagógicas contranormativas? COMO você entende e pode combater as opressões contra seu corpo?

Esta ação pode parecer uma forma de escapar de responder a uma questão tão complexa. Mas, muito pelo contrário, esta ação é exatamente um posicionamento feminista de respeitar as diversas realidades, os diferentes saberes e os diferentes corpos, e recusar a tentação de fornecer um guia, uma resposta simples e que será eficaz em qualquer contexto, em qualquer corpo. Ainda que o foco deste texto sejam as práticas pedagógicas, acho importante contextualizar o que estou chamando de corpo ao pensar essas práticas.

Ao investigar corpo, parti do pensamento de filósofos gregos pré-socráticos que apresentavam o corpo como *physis*, entendendo que corpo e o ambiente em que vivemos estão em relação, interagindo, influenciando e sendo influenciados o tempo inteiro (FERREIRA; SILVA, 2011). Dessa forma, ao investigarmos corpo, estamos falando de uma investigação do meio em que vivemos, ou seja, uma investigação do coletivo.

Porém, não podemos esquecer as individualidades. Foi a partir da década de 60, com as ações de movimentos como o feminismo e o negro, que a individualidade dos corpos ganha espaço definitivo, pelo menos teoricamente, nos estudos sobre corpo (COURTINE, 2011). O corpo passa a ser considerado além de seus músculos, nervos, ossos e órgãos, e começamos a entender corpo como matéria e como signos, como uma construção influenciada por fatores sociais, políticos e culturais.

Porém, eu sou das Artes. A palavra construção não traz poesia para a pesquisa, para a sala de aula, para a vida. Peguei emprestada as palavras do antropólogo francês David Le Breton, que define o corpo como uma ficção (LE BRETON, 2011).

O corpo, então, é uma ficção criada em um mundo com opressões, referências, saberes, arte, ciência e mitologias radicalmente patriarcais. Assim como cada corpo é coletivo, mas também individual, esse mundo patriarcal é coletivo, mas irá atingir cada corpo de maneira individual.

Dessa forma, práticas pedagógicas não patriarcais deveriam estimular que cada corpo, cada pessoa, criasse suas ficções, suas mitologias não patriarcais: seu corpo, suas ficções. Mas “como levar para as práticas pedagógicas essa troca constante entre um corpo que luta contra opressões patriarcais e um ambiente patriarcal” (LONGANO, 2020, p. 190)? Como fazer uma prática coletiva com esse grau de individualidade?

Enquanto me perguntava isso, levei para os encontros do G.E.C.A. uma prática a partir do olfato. E, já que voltamos para o olfato, gostaria de retomar aquele pedido que fiz anteriormente, para que você pensasse em três cheiros bons e três cheiros ruins. Confesso, protegida pela distância entre mim e a pessoa que me lê, que um dos cheiros ruins que pensei foi o de feijão. Para mim, o cheiro do feijão é insuportável, perdendo só para minha arqui-inimiga, a lentilha. Porém, enquanto ranqueei facilmente esses cheiros ruins, surgiu uma dúvida: e o cheiro do meu tênis de corrida? É um cheiro ruim?

## **CHEIRO BOM OU CHEIRO RUIM**

No entanto, percebi na sala que nossa prática e nossa criatividade são potencialmente cerceadas, mesmo que inconscientemente, por dimensões sociais mais amplas. Por isso se torna quase impossível criar outras realidades (mesmo que seja apenas um desenho simples em uma folha de papel) ou imaginar outras possibilidades do que quer que seja, uma vez que ficamos condicionados ao repertório previamente conhecido. (BELARMINO, 2019, informação pessoal)<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Mensagem de Fernanda Belarmino, recebida por e-mail em março de 2019.

Dentre as diferentes formas de agir-pensar que apareceram durante a investigação, resolvi partir dos sentidos para driblar, desmontar ou pelo menos questionar o nosso condicionamento ao nosso repertório, como diz Fernanda no texto que abre essa seção.

Visionária tal qual um pensador iluminista do século XVIII, parti de seis sentidos para as práticas pedagógicas: os cinco sentidos aristotélicos (audição, visão, tato, olfato e paladar) e somei a eles um sexto sentido, a propriocepção, sentido que nos permite perceber a localização espacial do corpo e as tensões, pressões e amplitudes que aplicamos em nossas ações e posições.

Enquanto frequentei, como aluna, as aulas da professora Dra. Beatriz Ferreira Pires (2018)<sup>30</sup>, ela constantemente afirmava que o corpo reflexiona antes da mente, ou seja, você pode não ter percebido, mas seu corpo já reagiu (informação verbal). Essa frase já reflexionava em meu corpo antes que eu a entendesse...

Os teóricos iluministas do século XVIII, como o filósofo francês Jean Jacques Rousseau, que afirmava que sentia antes de pensar, já questionavam o pensamento como única ou principal forma de interagir com o mundo. Denis Diderot, outro filósofo francês contemporâneo de Jean Jacques Rousseau, foi além, transformando o clássico “penso, logo existo” em um “sinto, logo existo” (VIGARELLO, 2016, p. 11).

“Diderot trazia para o sentir uma consciência e um espaço particular, sugerindo que, ao experimentarmos o corpo, experimentamos a nós mesmas” (LONGANO, 2020, p. 192). Porém, confesso que esse discurso é muito mais fácil de ser escrito do que ser realizado. Meu medo, e que também sei ter sido medo de Vítor Freire (2018)<sup>31</sup>, outro participante do G.E.C.A., é que ao partirmos dos sentidos para realizar nossas práticas, e não do “pensar”, fossemos sair do espaço de reflexão para cair em um espaço onde ficaríamos nos abraçando e chorando (informação verbal).

---

<sup>30</sup> Informação fornecida por Pires durante aula da disciplina “Corpo: de Objeto Passível de Diferentes Representações a Suporte de Diferentes Linguagens”, realizada na EACH-USP, 2018.

<sup>31</sup> Informação fornecida por Vítor após encontro do G.E.C.A., São Paulo, 2018.

Ao desafiarmos, séculos depois de Diderot, a supremacia do pensar, alguns equívocos continuam a ser produzidos, como alertava o próprio Diderot, pela obscuridade e confusão construída em torno do sentir (VIGARELLO, 2016).

Como apresenta o pesquisador Evaristo Eduardo de Miranda, os “sentidos existem para nos despertar para realidades situadas além dos sentidos. O apelo dos sentidos é de nos levar além dos sentidos. Não fixar, limitar ou reduzir a pessoa aos sentidos e aos desejos que a alimentam” (MIRANDA, 2007, p. 35). A tragédia, como brinca Miranda, não é sentir, mas é o pensamento binário de que ou sentimos, ou pensamos.

Acontece que os entendimentos sobre os sentidos, desde o século XVIII até hoje, foram mudando muito. E, se naquela época, os sentidos eram considerados “como satélites do invólucro anatômico, sentinelas voltadas para fora” (VIGARELLO, 2016, p. 16), meu corpo desse século entendia os sentidos de outra forma.

Durante um encontro do G.E.C.A., Marcelo Bezerra (2018)<sup>32</sup> disse o que eu sentia, mas não entendia, e pude compreender com a ajuda dele e de algumas pessoas pesquisadoras dos sentidos: a ativação de um sentido podia ativar nossa memória, que já se encarrega de despertar os outros sentidos, transformando nossa experiência (informação verbal). Nesse processo, não deixamos de pensar, apenas admitimos que diversos processos de compreensão de nós e do mundo se dão ao mesmo tempo.

Foi entre o final do século XIX e o começo do século XX que os sentidos são entendidos como meios de interpretação e ação no mundo. Transportando as palavras de Marcelo para uma definição de David Le Breton, “ver, escutar, saborear, tocar ou sentir o mundo é permanentemente pensá-lo através do prisma de um órgão sensorial e torná-lo comunicável” (LE BRETON, 2016, p. 25).

Os sentidos, então, foram uma estratégia utilizada para trabalhar as particularidades, as individualidades de cada pessoa. E essa individualidade

---

<sup>32</sup> Informação fornecida por Marcelo durante encontro do G.E.C.A., São Paulo, 2018.

---

ficou evidente para mim em um outro encontro do G.E.C.A., quando Jéssica Costa (2018)<sup>33</sup> demonstrou irritação com o cheiro de arnica (informação verbal). Eu sempre achei cheiro de arnica tão gostoso. Como ela pode ficar irritada com esse cheirinho bom?

O pesquisador e pedagogo do movimento bernardo Batista Freire da Silva (2015) alertou que os sentidos não são órgãos naturais, mas sim percepções produzidas e desenvolvidas (informação pessoal)<sup>34</sup>.

Os sentidos “são filtros que só retêm em sua peneira o que o indivíduo aprendeu a colocar nela, ou o que ele justamente busca identificar mobilizando seus recursos” (LE BRETON, 2016, p. 15). Ou, para utilizar minhas palavras, os sentidos não são só pessoais, mas também são construídos socialmente. E como será que construímos nossos sentidos em uma sociedade patriarcal?

E é aqui que volto novamente ao cheiro do meu tênis de corrida. Eu amo correr. Fiz isso a cada dois dias, enquanto produzia este texto. E quando tiro meu tênis, não posso negar que existe ali um cheiro, um cheiro forte, um cheiro de suor, mas um cheiro meu. Existe um cheiro, mas, caramba, ele é ruim?

Os sentidos, assim como a Arte, estão relacionados aos valores cognitivos das pessoas, despertando emoções e reações que podem fugir das normas sociais, econômicas e patriarcais com que somos construídas. Valores que, ainda que sofram influência do meio em que vivemos, propiciam relações complexas e extremamente particulares com o mundo. (LONGANO, 2020, p. 191).

Nos colocam regras do que é bom e ruim o tempo todo e, como escreveu Fernanda lá no começo desta seção, é quase impossível criar outras realidades e pensar outras possibilidades. Mas, através dos sentidos, essas regras podem ser colocadas em xeque. E, sendo audaciosas, podemos até discordar dessas regras! Para meu corpo que luta contra o patriarcado,

---

<sup>33</sup> Informação fornecida por Costa durante encontro do G.E.C.A., São Paulo, 2018.

<sup>34</sup> SILVA, João B. F. Palestra realizada no VI Congresso de Motricidade da Serra Gaúcha, em 2015. Mensagem recebida por e-mail em 3 de abril de 2018.

---

quero que mitologias não patriarcais me ajudem a criar outras realidades e possibilidades de ser e estar! Mas, como criarmos outras mitologias?

### **VELHOS CHEIROS, NOVAS REFERÊNCIAS**

Foi somente ao ver as produções dos colegas, as cores, a diversidade de padrões, a subversão de linhas e formas, a fixação do inesperado no papel, que reconheci o quanto eu estava me limitando por regras que eu mesma me colocava (a partir do imaginário que me constituiu), o tamanho da liberdade que aquela folha em branco me propunha e o que poderia realizar nela. Assim, compreendi, empiricamente, que o que não se vê não existe. Não o concebemos como possibilidade de representação. (BELARMINO, 2019, informação pessoal)<sup>35</sup>.

Foi através dessa mensagem de Fernanda, mensagem apresentada por partes durante o artigo, que entendi que não adiantava eu ficar horas dizendo como vivemos cercadas de referências patriarcais e devemos buscar outras referências. Isso é óbvio. Agora, voltemos pra Silvia Rivera Cusicanqui: COMO fazemos isso (LHOMAN, 2015)? Fernanda, gentilmente e genialmente, me ensinou uma possibilidade: é só olhar para as pessoas que estão ao nosso lado.

Mas não é apenas olhar. Lembrem-se, a visão é um sentido desenvolvido em uma sociedade patriarcal. Eu olho para o lado, mas não de forma patriarcal, mas sim como ensinaram as feministas e artistas latino-americanas.

Julieta Paredes e Adriana Guzmán reiteram como as ações feministas tratam da "autonomia e da descolonização de nossos corpos de mulheres, nossos conhecimentos e nossa cultura" (PAREDEZ; GUZMÁN, 2014, p. 61, tradução nossa). Ao buscar novas referências para nós, lidamos também com uma mudança em como olhar para os outros corpos, para as outras pessoas, para seus saberes e para a hierarquização de nossas relações.

---

<sup>35</sup> Mensagem de Fernanda Belarmino, recebida por e-mail em março de 2019.

---

Nos colocamos então em um exercício de considerar outros saberes, outros corpos, outras origens, outras referências como válidas. Diferentes ambientes produzem, cada qual, suas hierarquias.

O ambiente acadêmico, por exemplo, ambiente no qual também se desenvolveu esta pesquisa, produz, como atenta bell hooks, uma hierarquia de classes intelectuais “onde as únicas obras consideradas realmente teóricas são as altamente abstratas, escritas em jargão, difíceis de ler e com referências obscuras” (hooks, 2013, p. 89).

Para combater essa hierarquia, me esforço em tentar produzir outras formas de comunicação dentro e fora da Academia. Combater o vocabulário acadêmico, utilizar humor e desmistificar referências fazem parte desse processo. Ao mesmo tempo, desejo que a pessoa que me lê esteja disponível para estudar e respeitar outras lógicas, outras formas de agir e de se comunicar, ao invés de sair na defensiva. E aceito que aquilo que não dialoga comigo pode dialogar com outras pessoas e vice-versa.

Claro que podemos ser desacreditadas, motivo de riso e escárnio em alguns lugares. Julieta Paredes e Adriana Guzmán afirmam, por exemplo, que a arte feita fora dos parâmetros da cultura ocidental são consideradas *artesanías* (PAREDEZ; GUZMÁN, 2014). Pode até ser legal, engraçado, interessante, bem-feito..., mas não é arte!

O mesmo pode ocorrer neste texto. Ele é um artigo acadêmico mesmo? Jéssica, Marcelo, Vítor e Fernanda são realmente referências válidas? Como eu vou referenciar algo que ouvi em uma aula? Será que vão me julgar se eu falar que concluí tudo isso depois de trocar um e-mail com a Fernanda e não após ler a obra completa de algum filósofo europeu contemporâneo?

Agir de forma contra-hegemônica requer coragem. Não nego que muita teoria, hegemônica inclusive, referências acadêmicas e artísticas foram fundamentais durante a investigação de mestrado que realizei. Mas, elas são uma parte desse processo. E, em alguns casos, a parte menos relevante.

---

Então, ao invés de temer o desprezo pelos diversos saberes, podemos nos divertir ao percebermos que as fronteiras de conhecimento que criaram são tão ficcionais quanto nossos corpos, e somos livres (pelo menos em teoria) para borrar, apagar e bagunçar todas essas fronteiras. Assim, posso reconhecer que (Denis) Diderot e Fernanda (Belarmino) são igualmente fundamentais nessa minha trajetória.

Calma, a questão não é misturar tudo o que sabemos porque queremos. Bem, pelo menos, essa não é a proposta dentro desse texto, nem dentro das aulas que dou. Tenho um compromisso pedagógico de buscar a coerência na realização de uma pesquisa, seja acadêmica, seja artística.

Qual foi meu método, como apresenta Marília Velardi, que fez eu colocar Diderot e Fernanda no mesmo capítulo da dissertação? O método entendido “como forma de pensamento, as proposições e tomadas de decisão sobre as formas de investigação” (VELARDI, 2018, p. 46) permitiu a reflexão sobre minha ação contranormativa de ter como base referências tão diversas. Entendendo que realizava uma pesquisa acadêmica e artística, teórica e prática, com diferentes corpos e seus saberes, não era coerente ignorar essa realidade na qual a pesquisa se dava. A diversidade de referências foi, então, uma consequência de como a investigação se deu, de quem eu sou, de meu contexto, de como penso e ajo.

Porém, enquanto nos empolgamos com um discurso belo e acalorado, temos que redobrar o cuidado para não reforçar a distinção entre discurso e prática para continuar mantendo a coerência e não irmos daquela que combate as opressões para aquela que oprime. Este é um ponto muito importante, principalmente em um evento, um livro, uma reunião, uma prática que se propõe a ser contranormativa.

Quando falo para cada pessoa pensar como pode ser contranormativa em suas realidades, é porque existem muitas normas e existem muitas formas de as combater. Mas, também, existem muitas formas de reproduzir essas normas. É necessária muita atenção para não transformar um discurso, uma prática, um pensamento contranormativo em normativo,

---

aquele normativo patriarcal, excludente, opressor. Pode parecer óbvio o que estou escrevendo, mas a obviedade faz parte da vida. Assim como, as contradições.

Enquanto realizava o mestrado, continuei dando aulas. Em uma das aulas que ministrei, além das referências que apresentei até este momento neste texto, Laban, Bonfitto, Alexander, Bertazzo, Carvalho, Azevedo, Grotowski, Bausch, Meyerhold e muitas outras pessoas do alto panteão das práticas corporais teatrais foram referência naquele momento. Pedi então que as alunas usassem os maravilhosos exercícios daquela maravilhosa aula para criarem uma maravilhosa cena. Elas criaram uma cena inspirada em um vídeo muito conhecido, um meme chamado "*Eita, Giovana, o forninho caiu*" (EITA GIOVANA, O..., 2015). Caso você não conheça, é só fazer uma rápida busca que certamente você vai descobrir do que estou falando.

Comecei a assistir a cena e reconheci a referência delas. Veja só, Giovana era uma referência para mim também, não é mesmo? Porém, quando comecei a assistir à cena, meu primeiro pensamento não foi o de fazer uma piada. Eu só pensava: o que elas fizeram com a minha aula?

Felizmente, uma das feministas que também me formou, saltou em minha mente e gritou em meus ouvidos: quem é você para ditar as "baixas" ou "altas" referências? Onde você pegou seu diplominha que lhe outorgou a possibilidade de ditar o que serve ou não, o que pode ou não ser usado?

Entenda, há um compromisso pedagógico de apresentar diversas referências para as estudantes. Mas, não posso apresentar apenas uma referência e, muito menos, dizer que aquela é a referência certa. Uma coisa é mostrar uma referência de teatro europeia assumindo que, sim, o teatro paulistano que foi a base de minha formação é altamente colonizado, racista e machista. Outra coisa é mostrar apenas essa referência, ignorar e/ou desprezar outras referências e, finalmente, acabar transformando as nossas referências em normas!

Esse movimento de partir de referências contra-hegemônicas para pesquisa é constante no fazer artístico. Desde a década de 1960, artistas

---

plásticas latino-americanas, ao contestarem as representações do corpo feminino na arte, desenvolveram suas próprias pesquisas e “com materiais, substâncias e linguagens inéditos, elas solaparam os sistemas de representação existentes” (GIUNTA, 2018, p. 29). Giovana, a do forquinho, pode ser um material e uma linguagem inédita, uma base para uma mudança na forma de referenciar, criar e apresentar uma cena. Mas, estamos prontas para ver, ouvir, ler e respeitar o que é tão distante de nós?

Algumas vezes tenho a impressão de que exaltamos o contranormativo apenas quando ele é associado ao que é inovador, desconhecido..., mas nem tanto assim. Neste texto, por exemplo, está María Galindo, uma referência contranormativa ao pensarmos no ambiente acadêmico. Mas, se eu tivesse feito um trabalho no qual as referências fossem apenas Jéssica, Fernanda e as outras artistas do G.E.C.A., será que ele teria espaço para ser apresentado? Será que você daria atenção para o texto, para as reflexões que apresento? Será que essas referências seriam aceitas por si mesmas, ou alguma pessoa que me lesse deduziria que a base da pesquisa seria, por exemplo, o sagrado feminino, já que apresento nome de mulheres?

Assumindo um comportamento contranormativo, os pontos de partida para as pesquisas que realizamos “podem ser algo construído não apenas nas Ciências, mas nas Culturas, nas Artes e em outras formas de conhecimento. Os desdobramentos que orientam a pesquisa prescindem de encontros com autoras e autores, teorias e conceitos diversos” (VELARDI, 2020, p. 240). Por isso, é necessário sempre nos perguntarmos: estamos sendo contranormativas em quais grupos? Baseadas em quais normas?

Lembro-me sempre da fala de Terena, uma amiga e colega da faculdade de Artes Cênicas, que afirmou que o contranormativo, naquela época e naquela faculdade, seria fazer uma peça “tradicional”, em um palco italiano, com a cortina abrindo no começo do espetáculo. Enquanto corpos nus reinavam nas criações artísticas feitas pelas estudantes, não havia a possibilidade arquitetônica de se realizar um espetáculo com cortina.

---

Silvia Rivera Cusicanqui, por exemplo, traz os conhecimentos das *aymaras* para a Academia. Para mim, esses saberes são diferentes e contranormativos. Para as *aymaras*? Bem, nunca conversei com uma pessoa *aymara*, mas imagino que, para ela, aquilo é a norma.

É necessário cuidado para que aquele patriarcadozinho que ainda pode estar escondido dentro de nós não aflore quando olhamos para uma referência que julgamos datada, batida, já largamente utilizada.

Vinda de uma graduação em Artes Cênicas, não foi fácil decidir realizar um mestrado em Ciências Sociais e perceber todas as vezes em que minhas novas referências eram tratadas como ultrapassadas pelas pessoas que já estudavam aquilo antes de mim. Ou então, quando eu partia de uma referência artística para falar de algo de outro campo de estudo e, prontamente, me avisavam que uma pessoa mais gabaritada daquele campo já tratava sobre aquele tema. Ou ainda, enquanto realizava uma pesquisa conjuntamente com pessoas de meu tempo, utilizando-as como referências, ouvir que minhas referências – as “altas” referências – não eram as mais atuais.

Diferentes pessoas, com diferentes saberes, em diferentes tempos, podem falar sobre um mesmo assunto e até chegar a pontos semelhantes! E, se ainda tiver algum patriarcado escondido por aí, prepare-se, pois ele vai aparecer: não precisamos colocar uma hierarquia nesses saberes e não precisa existir só um saber certo!

O pensamento binário, dicotômico, funciona a favor do controle e da opressão de corpos quando definimos que só há duas possibilidades de sermos/existirmos. Dentre as duas possibilidades, uma será definida como a certa, a norma. E, seguindo esse pensamento, quem não está certa, está errada.

Giovana e seu forninho foram, naquela aula, contranormativas para mim. Para as alunas, era só o cotidiano, as referências de adolescentes periféricas brasileiras bolsistas de um curso técnico de teatro na cidade de São Paulo. A cena não estava certa ou errada, não era boa ou ruim. As

---

questões técnicas investigadas na aula foram plenamente realizadas e, para mim, a cena foi divertidíssima.

Precisamos compartilhar nossas referências, as altas, as baixas, as colonizadas, as velhas, as novas, as normativas e as contranormativas. Precisamos lembrar sempre quem somos, onde estamos e perseguir a coerência entre nosso pensar e agir. E, fundamentalmente, precisamos lembrar que o patriarcado não é considerado o eixo central das opressões à toa. Ele muda o tempo todo, se adapta, se disfarça, se esconde.

Por isso, enquanto você estiver criando sua nova ficção corporal, é fundamental conhecer outras referências ou olhar de outro jeito para as antigas referências. Talvez, elas não apareçam diretamente na sua nova mitologia. Mas, poderão te ajudar a se questionar se as novas mitologias não estão, ainda assim, regadas de opressões, mas com uma nova roupagem. “Afim, corpo é coletivo e individual, e [...]cada pessoa perceberá diferentes opressões, ou as mesmas opressões de diferentes formas” (LONGANO, 2020, p. 182).

Escrevo este texto com a preocupação de, ao questionar e enfrentar as normas, “não criar verdades e opressões às outras pessoas através dos meus padrões, das minhas referências, do meu gosto. Não se esqueça: o mundo tem muitos cheiros, então, sem pudor, respire fundo e aprecie” (LONGANO, 2020, p. 180).

Peço então que você pense novamente naqueles seis cheiros, os bons e ruins. Você continua encarando aqueles cheiros dessa forma? Você ainda consegue encaixar aqueles seis cheiros só nessas duas definições?

Para mim, o feijão continua sendo ruim (e não me oprima)! Mas, o meu suor tem cheiro, sim, e vou afirmar até que ele é bom! Não esse bom maniqueísta, binário e patriarcal, mas um novo bom, um bom não patriarcal! Afim, meu corpo, meu cheiro, minhas mitologias.

---

## REFERÊNCIAS

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Diretores). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2011.

EITA GIOVANA, O FORNINHO CAIU. [2015]. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rK1qOxn7Rdk>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FERREIRA, Alexandre; SILVA, Eusébio L. Sobre o corpo: uma trajetória da physis ao corpo poético. **Revista O Percevejo**, v. 03, n. 02, ago./dez. 2011.

GALINDO, María. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización**. La Paz: Mujeres Creando, 2013.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (Org.). **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

hooks, bell. **ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Antropologia dos Sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

LOHMAN, Huáscar S. Sobre la comunidad de afinidad y otras reflexiones para hacernos y pensarnos en un mundo otro. **El Apantle, Revista de Estudios Comunitarios**, Puebla, n. 1, p. 141-165, out. 2015.

LONGANO, Anna C. **Seu corpo, sua arte: uma jornada artística-pedagógica-corporal**. 2020. 275 p. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2020.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Corpo – Território do Sagrado**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

PAREDES C., Julieta; GUZMÁN A., Adriana. **El tejido de la rebeldia: qué es el feminismo comunitario?** La Paz: Mujeres Creando Comunidad, 2014.

VELARDI, Marília. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 43-52, jan./jun. 2018.

\_\_\_\_\_. O futuro está às nossas costas: uma brevíssima reflexão sobre projetos de pesquisa num presente-passado-(sem)-futuro. In: PEREIRA, Diamantino (org.). **Estudos Transdisciplinares em Tempos de Terra em Transe**: ambiente, sociedade e pandemia. São Paulo: Annablume, 2020.

VIGARELLO, Georges. **O sentimento de si**: história da percepção do corpo, séculos XVI-XX. Petrópolis: Vozes, 2016.

## POESIA COMO POSSE: TÁTICAS DE DESPATRIARCALIZAÇÃO NA OBRA DE LUIZA ROMÃO

Flávia Péret<sup>36</sup>

### INTRODUÇÃO

“A poesia faz alguma coisa acontecer”. Quem escreveu essa frase foi a poeta estadunidense Audre Lorde. Uma mulher negra, lésbica, mãe de dois filhos, artista, escritora, professora e ativista política. Como uma flecha quando acerta o alvo, a poesia tem essa potência de fazer as coisas acontecerem. A poesia pode mobilizar e movimentar sentimentos e emoções que, por inúmeros processos de silenciamento e apagamento, estavam adormecidos, esquecidos, engasgados na garganta: uma espinha de peixe, uma farpa, um pedaço de pau. No entanto, quando a garganta se destrava e aquilo que acontece na voz e no corpo de quem fala reverbera também no corpo, nas mãos, na cabeça, no pescoço e no coração de quem sente-ouve-vê-pensa, a “poesia faz alguma coisa acontecer”. A Poesia Falada, objeto deste artigo, tem a potência de fazer muitas coisas acontecerem. Mas, para isso, ou melhor, antes de mais nada, precisamos ver e escutar LUIZA ROMÃO <https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsxY-8>.

\*\*\*

---

<sup>36</sup> Flávia Péret é escritora e professora. Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais, atualmente realiza doutorado na Faculdade de Educação (UFMG). Em 2018, recebeu o prêmio **Jean-Jacques Rousseau**, pela Akademie Schloss Solitude (Alemanha) pelo seu trabalho literário. Em 2010, foi vencedora do prêmio Memória do Jornalismo Brasileiro, promovido pelo Jornal Folha de S. Paulo, com a pesquisa “História da Imprensa Gay no Brasil – entre a militância e o consumo”. Publicou os livros: “Imprensa Gay no Brasil” (2011), “10 Poemas de Amor e de Susto” (2013), “Outra Noite” (2014), “Novelinha (2016)”, “Uma Mulher” (2017), “Os Patos” (2018) e “Mulher-Bomba” (2019) e “Instruções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças” (2021). E-MAIL: flaviaperet1@gmail.com ORCID: 0000-0003-0474-6478

O poema-performance que vocês acabaram de assistir é de autoria de Luiza Romão: poeta, *slammer*<sup>37</sup> e atriz, formada em Artes Cênicas, com habilitação em Direção Teatral, pela USP. Luiza nasceu em Ribeirão Preto em 1992. Desenvolve pesquisa artística no campo da Poesia Falada e da performance há quase 10 anos. Publicou os livros de poesia *Coquetel Motolove* (2014) e *Sangria* (2017), além de participar de várias coletâneas digitais e impressas de poesia como a obra *Querem nos calar – poemas para serem lidos em voz alta* (2019) e *29 poetas hoje* (2021). Em 2014, foi campeã do *Slam* da Guilhermina e do *Slam* do 13 (ambos na cidade de São Paulo) e vice-campeã nacional do *Slam* BR, Campeonato Brasileiro de Poesia Falada.

Segundo Roberta Estrela D’alva, ativista, poeta e *slammer*, principal referência sobre o assunto no país, *Slams* são competições de poesia que envolvem poetas e participantes num encontro marcado pela presença do corpo e da voz das poetas em cena.

Os Poetry Slam, ou simplesmente Slam são batalhas de poesia falada que surgiram na década de 1980, em Chicago, nos Estados Unidos e hoje se estabeleceram como uma das mais democráticas formas de poesia performática em todo mundo. Sua criação pelo trabalhador da construção civil e poeta, Marc Smith, se deu como uma resposta à ideia elitista de que a poesia seria um gênero restrito a círculos acadêmicos e que pertenceria exclusivamente a um ou outro grupo social específico ou mesmo que existiria somente como manifestação escrita (NASCIMENTO, 2019, p. 175).

A primeira versão de *Relatos de um País Fállico: Pau-Brasil* foi escrita em 2017 e, a cada nova apresentação – algumas delas podem ser

---

<sup>37</sup>*Slammer* é o nome dado a poetas/artistas que participam de uma prática de Poesia Falada denominada *Slam*. A expressão em inglês que significa “batida”. Nos *Slams* de poesia, poetas falam seus poemas, sem o auxílio de recursos cênicos. Apenas a voz e o corpo estão em cena. Os poemas têm até três minutos de duração e são de autoria da pessoa que está se apresentando. Poetas recebem notas de um júri composto no momento do evento. No Brasil, os *Slams* começaram a ser realizados em São Paulo, em 2008, a partir da experiência da poeta Roberta Estrela D’Alva com essa linguagem nos Estados Unidos. Roberta é responsável pela criação do primeiro *Slam* brasileiro, o ZAP!Slam – Zona Autônoma da Palavra (São Paulo). Além disso, codirigiu, com Tatiana Lohaman, o documentário “SLAM: Voz de Levante” (2017) e, também publicou o livro *Teatro Hip Hop – a performance poética do ator MC*, pela editora Perspectiva. O livro é resultado de sua pesquisa de mestrado realizada na PUC-SP. Em 2019, Roberta Estrela D’alva concluiu sua tese de doutorado, também na PUC-SP, onde estudou as materialidades da voz e suas possibilidades estéticas, históricas e políticas a partir do conceito de *vocigrafias*.

visualizadas no YouTube<sup>38</sup> –, o poema recebe cortes, inclusões de versos e/ou substituição de palavras. Neste sentido, não é possível dizer com segurança quantos versos compõem o poema, já que sua estrutura não é fixa e sim aberta. Essa porosidade e fluidez permitem que o poema se atualize a cada leitura, incorporando acontecimentos, ambientes e outros aspectos relacionados ao contexto em que ele é apresentado.

O que acontece ao vivo nos eventos da Poesia Falada não é apenas a leitura em voz alta de um poema, mas uma performance. Uma “forma-força”, como diria Paul Zumthor, nunca fixa ou estável, mas um “dinamismo formalizado” (ZUMTHOR, 2018, p. 29) no qual, o efeito de emanção da voz em um corpo representa uma expressão artística plena e complexa, carregada de significados estéticos e políticos. Neste sentido, a Poesia Falada articula elementos verbais e não-verbais de forma não hierarquizada, ou seja, o poema não é mais importante que a apresentação. O acontecimento estético se dá justamente na articulação do poema com a expressividade do corpo-voz em cena.

Estudioso da poesia oral e da performance, Paul Zunthor considerava importante estudar a voz a partir de um ponto de vista menos “etnocêntrico e grafocêntrico” (ZUNTHOR, 2018, p. 15). Para além de ser um fato físico e psíquico, a voz é também um fato cultural, histórico, político e discursivo. A voz e a fala das mulheres escritoras e poetas têm a possibilidade de desvelar os inúmeros processos de apagamento e opressão que operam a partir do que venho denominando na minha pesquisa de doutorado, a partir das leituras de Michel Foucault e Grada Kilomba, de regime sexista de distribuição da palavra. Historicamente, quem foi autorizado a falar<sup>39</sup>? Quem teve acesso e direito à escuta pública das suas palavras?

---

<sup>38</sup> Algumas apresentações da performance estão disponíveis na internet/YouTube. Trabalhei com a apresentação gravada no *Slam* da Guilhermina, em 2018, em São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsxY-8>>.

<sup>39</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre Lugar de Fala, ver o texto “Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala”, JOTA MOMBAÇA, 2021, Editora Cobogó.

Inúmeros processos de opressão e de silenciamento deslocaram a voz e a fala das mulheres para lugares inaudíveis. Esses procedimentos são marcados não apenas por questões de gênero, mas pela interseção entre gênero, raça e classe. Para a pesquisadora e escritora argentina Verónica Gago, colonização e práticas de sujeição da mulher são, na história da América Latina, indissociáveis, já que ambas compartilham o mesmo modo de subordinar territórios e explorar os corpos das mulheres (GAGO, 2020). Diante dessa constatação, Verónica Gago irá se perguntar: quais práticas são capazes de despatriarcalizar e descolonizar o presente?

Para María Galindo, artista visual, performer e ativista boliviana, uma das fundadoras do coletivo *Mujeres Creando*<sup>40</sup>, a arte, principalmente a arte feita na rua, no encontro dos corpos e acessível a todas as pessoas, é uma dessas táticas de despatriarcalização da qual se questiona Gago.

No livro *No se puede descolonizar, sin despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización*<sup>41</sup> (2013), Galindo afirma que despatriarcalizar deve ser uma ação radical de luta coletiva, de insubordinação, de invenção de outros modos de resistência criativa e de existência para as mulheres. Segundo essa perspectiva, bastante atenta e crítica a qualquer forma de cristalização do movimento feminista, o próprio feminismo pode se tornar um sistema opressor quando submete a diversidade de experiências, vivências e histórias de vidas a categorias e lutas universais, a modelos pré-configurados do que ser mulher, não acolhendo e respeitando toda multiplicidade (racial e étnica, econômica, geográfica, sexual e de gênero etc.) que coexiste dentro do infinito território mulheres.

---

<sup>40</sup> *Mujeres Creando* é um coletivo artístico e ativista, anarcofeminista de mulheres bolivianas, criado em 1992. A partir do que elas próprias denominam como alianças insólitas, alianças entre mulheres que tradicionalmente não se organizam para pensar e criar juntas, como putas, lésbicas e indígenas, elas criam uma série de ações artística e políticas de insubordinação e denúncia ao sistema patriarcal e colonial na Bolívia. <http://mujerescreando.org/>

<sup>41</sup> O livro foi publicado pela editora *Mujeres Creando*, em 2013. Infelizmente, ainda não existe tradução para o português.

---

Para Galindo, o exercício ativo de despatriarcalizar os corpos, as relações e as práticas sociais pressupõe a despatriarcalização da linguagem como um gesto fundamental e urgente. Isso significa inventar outras maneiras de pensar e de sentir, mas, sobretudo, inventar outras maneiras de falar e de escrever, já que todas essas ações estão imbricadas no processo de construir outras possibilidades de existência para as mulheres, possibilidades que se colocam fora e contra o projeto patriarcal, colonial e capitalista.

A partir da minha pesquisa de doutorado, penso que a Poesia Falada urbana e contemporânea brasileira, produzida por mulheres, opera justamente esse movimento de despatriarcalizar a linguagem, criando outros modos de sentir, de pensar e de reconstruir e reinventar a linguagem escrita e falada.

A performance poética *Relatos de um País Fállico: Pau-Brasil* trabalha com os documentos produzidos pela nossa historiografia oficial – Carta de Pero Vaz de Caminha e Hino Nacional – para extrair dessas narrativas aquilo que na performance revela-se como cena originária da formação da sociedade brasileira: o estupro. A narratividade do poema reconstrói o momento da invasão portuguesa a partir da ocupação do corpo das mulheres e das terras. Constituindo-se como prática de exploração (sexual) e extração (dos recursos naturais) que converte o corpo feminino e o território (florestas) em objetos de usurpação e de comercialização, principais motores da empreitada colonial.

Ao colocar a história das mulheres em primeiro plano, o poema de Luiza Romão pode ser lido como uma resposta, escrita por uma mulher, à Carta de Pero de Vaz de Caminha. Escrita em 1º de maio de 1500, a “Carta a El-rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil” é considerada o primeiro documento escrito sobre a História do Brasil. O texto é um relato de sete páginas que narra, em detalhes, a chegada dos portugueses no litoral brasileiro e o encontro com os povos originários. Depois de discorrer sobre o lugar, a paisagem e os povos indígenas, mencionando as tentativas de estabelecer diálogos e trocas de presentes com eles, Caminha finaliza sua

mensagem com o seguinte vaticínio: “Porém o melhor fruto que delas [das terras] se pode tirar me parece que será **salvar esta gente**” (CAMINHA, 1500, grifo nosso).

A colonização como procedimento expansionista e extrativista de impor à força uma única religião, uma única língua, uma única cultura e valores morais a um povo “selvagem”, página em branco a ser escrita pela cultura europeia, começa a operar neste primeiro registro textual feito por Pero Vaz de Caminha.

Para a pesquisadora maori Linda Tuwiwai Smith (2016), a colonização foi, simultaneamente, um processo de expansão econômica, de submissão dos indivíduos (pessoas indígenas e negras), mas, também, de submissão discursiva à religião, às leis e ao Estado colonialista. Neste sentido, a carta do escrivão português pode ser interpretada simultaneamente como uma certidão de nascimento e uma escritura de propriedade e posse. Escrita por um homem branco, europeu e alfabetizado, o texto apaga todas as histórias existentes antes da chegada das caravelas portuguesas.

São muitos os gestos e os dispositivos violentos que tornaram (e ainda tornam) a colonização um processo concreto e real. A escrita e o poder de escrever algumas histórias são alguns deles:

As pessoas e grupos que “faziam” história foram aqueles que desenvolveram as fundações do Estado: os economistas, os cientistas, os burocratas e os filósofos. O fato de que todos eles eram homens, que pertenciam a uma determinada classe e raça era “natural”, porque eram (naturalmente) considerados seres humanos totalmente racionais, autorrealizados, capazes, portanto, de criar mudanças sociais, isto é, de criar histórias. A vida cotidiana das pessoas “ordinárias” e das mulheres se converteu em problema da História faz muito pouco tempo (TUWIWAI SMITH, 2016, p. 52, tradução nossa).

Luiza Romão apropria-se dessa carta-documento para extrair dela os acontecimentos, escondidos em labirínticas entrelinhas, que Pero Vaz de Caminha decidiu ocultar. Em seu poema-resposta, o eu lírico converte-se

---

em uma espécie de escritora contemporânea que performatiza o ato de observar e de relatar os acontecimentos (assim como fez Pero Vaz de Caminha) a partir de um ponto de vista que coloca a cronologia das violências contra as mulheres em primeiro plano: “a colonização começou pelo útero” (ROMÃO, 2018). O poema começa com a tentativa fracassada de escrever a palavra Brasil: “eu queria escrever a palavra br\*+^%/ a palavra br\*+^% queria escrever eu” (ROMÃO, 2018). Mas, o gesto da escrita é interrompido pela própria caneta que “num ato de legítima revolta” se personifica. A caneta não é mais o instrumento passivo de uma escrita dos vencedores, mas o dispositivo que materializa o gesto de recontar a história da colonização a partir de outra perspectiva. A caneta diz: “PARA/e VOLTA/pro começo da frase/do livro/da história/volta pra Cabral e as cruces lusitanas/ e se pergunte/ DA ONDE VEM ESSE NOME?” (ROMÃO, 2018). A caneta, personificada pela estrutura do poema, nos propõe uma reflexividade: repensar a partir do nome do país – BRASIL – árvore/mercadoria – a história que o constitui.

Ao deslocar o discurso da História para o espaço instável, fabulatório e imaginativo do poema, Luiza Romão inverte o jogo da escrita oficial, reescrevendo a “História”, com H maiúsculo, a partir de uma leitura feminista que entende a colonização como um processo sistemático de estupro e desapropriação dos corpos e das subjetividades das mulheres, uma chave de interpretação que foi completamente apagada pela nossa historiografia e, até mesmo, romantizada pelo mito da miscigenação racial.

A memória que um poema produz não é o mesmo tipo de memória que os discursos ligados à prova do real, como a História, o Jornalismo e a Antropologia fabricam. Na poesia, a memória é, sobretudo, invenção e imaginação (LOPES, 2012). O que não significa dizer que o poema cria memórias falsas ou falaciosas sobre a realidade, mas que não é objetivo da poesia produzir verdades. Entre a Poesia e a História, o que percebemos não é uma diferença de distância – a História como algo mais próximo do real e a Poesia como algo mais distante do real –, mas uma diferença de procedimentos de escrita. O poema constrói imagens e memórias a partir

de um uso bastante específico da linguagem no qual a ênfase e a organização das palavras estão na própria linguagem, no seu potencial disruptivo e imaginativo. Podemos dizer que o poema é a linguagem sedimentada numa forma volátil. Na poesia, paradoxos como esse podem existir, já um relato histórico, também uma construção linguística da realidade, baseia seus argumentos muito mais nos fatos que extrai dessa realidade (seu objeto concreto) do que no uso incomum, criativo ou disruptivo que faz dela e da linguagem.

No texto *A Poesia, Memória Excessiva*, Silvina Rodrigues Lopes irá apresentar a memória não como arquivo-morto, mas como um artefato dinâmico de produção de signos, de sentidos e de memórias. Para Lopes, poetas são pessoas que deixam-se afetar com mais intensidade pelos objetos do passado para criar, a partir de usos específicos da linguagem (a própria forma de ser da poesia), memórias que excedem o vivido. A memória deixa de ser o depósito (lugar onde guardamos as recordações) para se transformar em usina (lugar onde as recordações são construídas, inventadas). No entanto, as recordações fabricadas pela memória não são representações miméticas de um evento capturado em sua inteireza, elas são apenas os vestígios dos acontecimentos. Para a pesquisadora portuguesa, esses vestígios não são rastros indiciais (as cinzas do fogo, a pegada do bicho), eles são o próprio modo de aparição do poema.

A emoção expressa no poema é a memória do poema, a sua faculdade criadora, a sua capacidade de produzir efeitos. Há uma leitura não alheia à interpretação, que corresponde ao efeito mais imediato do poema, mas ele vai-se actualizando em todas as leituras que dele são feitas, sendo em cada uma delas a verdade que testemunha, e assim se constituindo sempre em excesso sobre si próprio, não o fiel depositário de uma memória, pois esta não é depositável, mas em si próprio memória que a cada leitura apresenta uma configuração enigmática diferente (LOPES, 2012, p. 57-58).

A configuração enigmática diferente é o jogo engendrado entre sentir e sentido, imaginação e interpretação, entre emoção e efeito que cada poema cria. A poesia é, neste sentido, memória profética, “o que significa

---

que nunca se limita à descrição e interpretação do passado, mas o constitui no próprio gesto que inventa o futuro” (LOPES, 2012, p. 54).

O conceito de Memória Excessiva pode ser observado na performance de Luiza Romão pelo menos de duas formas. Primeiramente, como energia e impulso que colocam a escrita em movimento, revelando que “para o poeta não exista um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, a reinventar” (LOPES, 2012, p. 59). Um passado, no caso do trabalho de Luiza Romão, que deve ser destruído, implodido, para que o poema possa inventar outras memórias para as memórias forjadas pelo discursividade colonial. Em segundo lugar, surge como máquina imaginativa que cria uma narrativa na qual a ausência do ponto de vista das mulheres na história da colonização – silenciamento sistemático, com o qual Luiza Romão não está mais disposta a conviver – é o pré-texto e o motor para inventar poemas que têm “um potencial infinito de memória” (LOPES, 2012, p. 57).

Na performance *Relatos de um país fálico*, Luiza Romão incorpora os eventos históricos não como vestígios de um passado que nos é transmitido sem falhas. Ao contrário, o fato histórico é a própria falha exposta no poema. O fato histórico é aquilo que a máquina colonial fabricou e manipulou por meio de procedimentos discursivos violentos. O fato histórico revela o vazio do acontecimento: a ausência das vozes e da presença das mulheres na história do Brasil. O fato é uma mentira muito bem contada. A partir de uma sensibilidade singular, a sensibilidade de afetar-se por objetos ausentes como se eles estivessem presentes (LOPES, 2012), Luiza Romão irá transfigurar a sombra de muitas ausências em uma espécie de artefato de leitura e máquina de produção de memórias contracoloniais, feministas e que resistem e reinventam as memórias oficiais.

O trabalho de Luiza Romão transita entre diversos suportes e linguagens – do poema para a performance, da performance para o livro, do livro para o vídeo etc. A meu ver, essa poética sintetiza-se em um verso que apresenta o principal procedimento de composição poética que Romão

realiza: a apropriação como distorção. No poema “Manifesto”<sup>42</sup>, ela escreve: “Poesia é palavra em estado de lança- / -chamas que faz mijar na cama”. Na história da colonização, as lanças eram instrumentos utilizados para capturar as pessoas negras escravizadas e, também, pessoas indígenas. Assim como acontece com a Carta de Pero Vaz de Caminha, que é apropriada como subtexto, ela apropria-se das armas dos colonizadores – seus textos e, também, seus instrumentos de tortura – para revesti-los, de forma sagaz e, também, irônica, de outros sentidos e usos. A lança do colonizados transforma-se em arma de revide.

Esse procedimento de apropriação e distorção – que atravessa o trabalho da artista – filia-se, nos termos de uma proposta estética e política, à poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, expressa tanto em sua obra poética, quanto nos dois manifestos que Oswald escreveu – *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropofágico* (1928). A poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade propõe uma inversão no processo de dominação: “O índio teria despido o português” (ANDRADE, 1990, p. 32). Luiza Romão realiza esse mesmo procedimento. A partir do recorte e da montagem dos fatos da história nacional, ela faz uma distorção não apenas dos fatos históricos, mas dos mecanismos que engendram esses fatos. Dessa forma, Luiza Romão compartilha com Oswald a experiência da destruição pela ironia e pelo pensamento antitético que constrói imagens fortes e cruas (uma poesia que faz mijar na cama) a partir de uma releitura irônica e provocativa dos fatos históricos.

No entanto, Luiza Romão realiza um importante desvio dessa influência tão central na poesia brasileira, criando um percurso singular e potente. Na sua busca por autonomia poética e artística, a poeta não devora apenas os símbolos de uma herança letrada e colonial, ela corrói, sobretudo, a estrutura patriarcal que organiza socialmente as relações econômicas,

---

<sup>42</sup> O poema “Manifesto”, de Luiza Romão, foi publicado no livro “Querem nos calar: Poemas para serem lidos em voz alta, uma antologia”, organizado pela poeta Mel Duarte. Editora Planeta, São Paulo, 2019.

culturais e de gênero de forma desequilibrada e violenta desde a época da invasão e ocupação portuguesa.

Na escrita de Luiza Romão, podemos observar esse desvio em relação ao pensamento oswaldiano (com certeza uma influência forte) na direção de construir uma obra que afirma a premissa de que “a poesia existe nos fatos”<sup>43</sup>, mas que também constrói seus próprios emblemas políticos e estéticos ao afirmar, por exemplo, que a poesia também está nos corpos, nos corpos e nas histórias das mulheres, articulando-se assim, com uma poesia sobretudo feminista.

Essa narratividade, entretanto, não é construída exclusivamente pelo texto/poema, mas a partir de uma sofisticada organização estética entre texto, fala, voz, corpo e gestos. Na palestra *Repetição Poética, Repetição Musical*, José Miguel Wisnik (2013) irá dizer que a poesia trabalha com “princípios de repetição e de memória”. Segundo ele, certas recorrências rítmicas, sonoridades e repetições, visíveis, por exemplo, na canção popular e na Poesia Falada, tem como objetivo fazer “guardar as palavras”<sup>44</sup>. O uso da rítmica como recurso mnemônico, cognitivo e estético é bastante utilizado na performance de Luiza Romão.

Ao repetir o retorno à cena original do estupro, o poema cria uma atmosfera bastante vertiginosa, que tem na ironia e na antítese seus principais recursos discursivos e estilísticos. Do passado remoto (colonização), atravessando o passado mais recente (ditadura militar) e o presente (um governo de extrema direita), até tocar o futuro, expresso na forma de um projeto de Estado/Nação baseado, entre outras coisas, em um conjunto de Leis (escritas e implícitas) que regulamentam os corpos das mulheres, o poema cria uma temporalidade turbilhonada, que provoca uma espécie de tontura, uma sensação muito específica de velocidade – intensa

---

<sup>43</sup>Frase inicial do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, escrito por Oswald de Andrade, em 1924. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2020.

<sup>44</sup>A palestra *Repetição poética, repetição musical* foi proferida pelo professor e pesquisador José Miguel Wisnik em 06/08/2013 no Ciclo “Os Paradoxos da Repetição”, idealizado e produzido pelo Espaço Contraponto em São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0GctgWnx0EA&t=38s>>

---

e ascendente – que parte do corpo e da voz da poeta em cena e que atinge, também, o corpo de quem ouve e vê a *performance*.

Na Poesia Falada, o uso das rimas é bastante comum, sendo talvez, o procedimento estilístico que mais contribui para a construção da sonoridade dentro do poema. O que observamos, no entanto, na performance de Luiza Romão é uma apropriação particular desses recursos, já que a sonoridade é construída, principalmente, nas múltiplas modulações da voz: seca, raivosa, infantil, aflita, gritada e, também, dos cortes bruscos e as das pausas que indicam os modos, as variações e as intensidades de leitura, reforçando esse efeito de gradação ascendente que o poema provoca.

Em um momento da performance, é a repetição da palavra pau (Pau-Brasil, Pau-Branco, Pau de Arara, Pau de Sebo, Pau de Selfie etc.) que cria uma espécie de vertigem sonoro-sensorial e semântica na qual pau é o significante simbólico e literal de muitos crimes cometidos contra as mulheres.

Luiza Romão é atriz, sua experiência e seu conhecimento sobre as potencialidades cênicas do corpo permitem que ela se aproprie criativamente de todos esses recursos para reforçar os efeitos do poema. Neste sentido, o texto escrito também funciona como um roteiro para a construção de pequenas cenas dramáticas que ampliam e expandem a recepção daquilo que está sendo dito, criando uma visualidade que é tão importante na construção da performance, quanto a voz e o texto. A partir desse dispositivo da cena, podemos traçar uma cartografia e uma coreografia dos gestos das mãos e dos braços da poeta: 1) como quem tenta encontrar um objeto em uma sala escura, as mãos tateiam o vazio; 2) como quem puxa o fio de alguma coisa que sempre escapa, as mãos tentam capturar os fios da memória; 3) como quem repete muitas vezes a mesma história, as mãos giram sobre si mesmas, cansadas dessa espécie de ladainha; 4) o dedo indicador apontado ora para o público, ora para si remete às ordens autoritárias e repressivas do Estado e da polícia; 5) o dedo indicador é também o pau e a caneta, respectivamente, objetos de

violência e de resistência; 6) a circulação dos braços e das mãos que se movimentam para cima e para baixo cria uma ondulação, desenhando um movimento no qual o tempo presente está impregnado do passado e o tempo passado contém, como virtualidade, nosso presente e nosso futuro; 7) a mão direita aberta na altura da cabeça é usada para contar quantos foram os presidentes da república coniventes com as práticas recorrentes de violência que o poema narra; 8) as mãos abertas na frente do corpo indicam o desejo de deter e bloquear a repetição dessa história; 9) os dedos indicadores apontados para baixo e o corpo arqueado para frente, o peito aberto e a cabeça erguida indicam que não existe mais disposição para ouvir a mesma e velha história e que é preciso com os mesmos instrumentos – as palavras – contra-atacar.

A imagem do revide, da revolta, da insubordinação às narrativas e às normas sexuais é uma espécie de fio invisível que vai costurando e conduzindo a performance até explodir na recusa do poema em adaptar-se ao modelo de mulher e de mãe expressos no Hino Nacional brasileiro: “olho pra caneta e tenho certeza/não escreverei mais o nome desse país/enquanto estupro for prática cotidiana/e o modelo de mulher/a mãe gentil” (ROMÃO, 2018).

A escrita que o poema recusa é a escrita da repetição de uma grande mentira, da omissão fabricada pelos discursos sobre o Brasil e sobre as mulheres. Em uma ação e em um trabalho poético, estético e político de construir, assim como Oswald de Andrade, uma “poesia da posse contra a propriedade”<sup>45</sup>, Luiza Romão cria uma poesia da posse: posse da língua, da cultura, da história, mas, sobretudo, posse do corpo e da voz das mulheres contra a propriedade dos homens e suas conversas e historinhas para fazer boi dormir.

---

<sup>45</sup> No artigo *Uma Poética da Radicalidade*, Haroldo de Campos, cita o texto *Marco Zero de Andrade* do poeta Décio Pignatari, publicado em 1964, no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, no qual Pignatari escreve que a “A poesia de Oswald de Andrade é a poesia da posse contra a propriedade (...)”

---

**REFERÊNCIAS**

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil** (Obras Completas). São Paulo: Editora Globo, 1990.

DUARTE, Mel (org.). **Querem nos calar: Poemas para serem lidos em voz alta**. São Paulo: Editora Plantea, 2019.

GAGO, Verónica. **A potência ou o desejo feminista de mudar tudo**. Trad. Igor Peres. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

GALINDO, María. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar**. La Paz/Bolívia: Editorial MujeresCreando, 2013.

LOPES, Silvina Rodrigues. "A poesia, memória excessiva". *In: Literatura, Defesa do Atrito*. Chão da Feira, Belo Horizonte/Lisboa, 2012, p. 47-59.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. São Paulo: Cobogó, 2021.

SMITH, Linda Tuhiwai. **A descolonizar las metodologias: investigación y pueblos indígenas**. Santiago/Chile: LOM ediciones, 2016.

WISNIK, José Miguel. **Repetição Poética, Repetição Musical**. Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0GctgWnx0EA&t=38s>. Acesso em: 20 out. 2020.

ZUNTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: São Paulo: UBU, 2018.

---

**CONCEIÇÃO, CAROLINA E CLARICE: O SUJEITO POÉTICO**  
**EM**  
**“CAROLINA NA HORA DA ESTRELA” E “CLARICE NO**  
**QUARTO DE DESPEJO”**

Flavia Viana Pontes<sup>58</sup>

**INTRODUÇÃO**

Diante da imagem de duas grandes escritoras brasileiras do século XX, que firmaram seus nomes entre as décadas de 1940 e 1960, Benjamin Moser, escritor e historiador estadunidense conhecido por biografar uma delas, fez a seguinte observação em seu livro:

Numa foto, ela aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, negra que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, Quarto de despejo, uma das revelações literárias de 1960. Ao lado da proverbialmente linda Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, Carolina parece tensa e fora do lugar, como se alguém tivesse arrastado a empregada doméstica de Clarice para dentro do quadro.<sup>59</sup>

Moser conhece a literatura de Carolina Maria de Jesus, ou pelo menos demonstra ter o conhecimento, e a menciona em seu próprio texto, contudo direcionou sua descrição apenas à aparência física da autora. O texto, na publicação corrigida da biografia, foi alterado para:

Numa foto, Clarice aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, Quarto de despejo, uma das revelações

---

<sup>58</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Trabalho realizado como requisito para conclusão da disciplina “Produção Poética de Mulheres em Angola, Brasil, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe: imbricações entre Literatura, História, Feminismos e Psicologia Social” realizada no segundo semestre de 2019. E-mail: fviaPontes@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1241-6524>.

<sup>59</sup> Fonte: Revista Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/escritor-e-acusado-de-racismo-por-trecho-em-biografia-de-clarice-lispector/>>.

literárias de 1960, que transformou sua autora numa das raríssimas negras a alcançar sucesso literário naquela época. Numa sociedade ainda sofrendo sob a herança de quase 400 anos de escravidão, onde a cor da pele estava fortemente vinculada à classe social, poucos adivinham que a loira Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, tivesse origens ainda mais miseráveis que as de Carolina. (MOSER, 2017, p. 22)

Os termos pejorativos usados na primeira versão foram suprimidos, contudo Moser prefere estabelecer um paralelo entre a pobreza que ambas vivem/viveram. Aponta a pobreza que Carolina traz em seu próprio corpo e a relaciona com a pobreza que a outra viveu no passado. Os dizeres foram atenuados, o preconceito explícito foi escamoteado, mas ele continua presente.

Angela Davis, teórica marxista do movimento negro, afirma que classe informa raça e o movimento contrário também é válido. Sem nos esquecermos de que gênero também informa classe. Continua a autora, “raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas”<sup>60</sup>. Começa-se a se pensar, assim, que os corpos oprimidos são atravessados por fatores que devem ser lidos em conjunto e sem ser hierarquizados.

Ao se deparar com a imagem da escritora Carolina Maria de Jesus, Benjamin Moser, radiografando com seu olhar estereotipado de homem branco primeiro-mundista, viu na cor de pele de Carolina a inscrição de sua classe, em seu gênero, a inscrição de sua classe e, no caminho contrário, em sua classe, a inscrição de seu gênero e sua raça. Não importa se foi uma escritora que vendeu 10 mil cópias de seu livro de estreia em apenas uma semana e preencheu com sua literatura o espaço raramente ocupado por

---

<sup>60</sup> Artigo publicado no portal Geledés – Instituto da Mulher Negra. Disponível em:

<<http://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopiaangela-davis/>>.

---

mulheres negras. Não importa se seu livro foi traduzido para mais de 20 idiomas e se seu relato chegou à Europa, Ásia e América Latina. O que importa é a informação que a geografia de seu corpo transmite.

O trecho original, tirado da biografia de Clarice Lispector publicada em 2011, recebeu comentários indignados, incluindo posições da escritora Ana Maria Gonçalves, que indagou “jura que para exaltar a Clarice tinha que depreciar Carolina, chamando-a de ‘negra que escreveu’ e não de escritora; de ‘fora de lugar’, dizendo que parece a empregada da linda Clarice?”<sup>61</sup>.

O termo “fora do lugar” que menciona Moser, resgatado por Ana Maria Gonçalves, encaixa-se com a literatura escrita por negros em território brasileiro. O “fora do lugar”, nesse sentido, se refere a uma escrita às margens da literatura canônica dominada por mãos brancas que colonizam todas as minorias.

É inegável a influência das culturas vindas do continente africano na construção da chamada cultura brasileira, contudo aos sujeitos oriundos dessas culturas e seus descendentes foi negado o direito de se reconhecer e se pertencer como indivíduos historicizados e, assim, donos do fazer literário. Como afirma Conceição Evaristo, “se, por um lado, tanto as elites letradas como o povo, dono de outras sabedorias, não revelem dificuldade alguma em reconhecer, e mesmo em distinguir, os referenciais negros em vários produtos culturais brasileiros, quando se trata do campo literário, cria-se um impasse que vai da dúvida à negação” (2009, p. 19).

Conceição Evaristo, na contramão de Moser, desfaz-se da imagem física e cria o seu próprio retrato do encontro entre Clarice e Carolina. O resultado pode ser visto no livro “Poemas da Recordação e outros movimentos” em dois poemas já quase no fim da edição, chamados “Carolina na hora da estrela” e “Clarice no quarto de despejo”.

---

<sup>61</sup> A escritora fez um post em sua página no Facebook a respeito do trecho já citado da biografia de Clarice Lispector, escrita por Moser. Informação disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/escritor-e-acusado-de-racismo-por-trecho-em-biografia-de-clarice-lispector/>>.

## **CONCEIÇÃO EVARISTO: SUJEITO POÉTICO E ESCREVIVÊNCIA**

Sujeito poético é um termo empregado pelo filósofo, sociólogo e teórico de arte Theodor Adorno e não representa a pessoa privada do poeta, muito menos sua psicologia ou sua posição social. O sujeito poético se mostra no próprio poema, quando a expressão da subjetividade do indivíduo é sustentada pelo que ele chama de “corrente subterrânea coletiva”, esta sendo:

[...] o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva. (ADORNO, 2003, p. 77).

Essa corrente subterrânea faz com que o sujeito, por meio da linguagem, se torne mais do que apenas sujeito. Ela se mostra como teor social que transparece na lírica, no texto materializado, e que lhe dá o efeito de universalidade, atingido quando o indivíduo mergulha em sua própria subjetividade. A perfeição da lírica, salienta Adorno, só pode ser alcançada quanto menos a relação entre o Eu e a sociedade for tematizada.

Dessa forma, o que seria um elemento não social, como, por exemplo, a fuga e encontro com a natureza (em poemas românticos, como os de Goethe), mostra-se um elemento social, pois expressa um inconformismo com a objetividade e uma inadequação à sociedade pós-Revolução Industrial.

A linguagem se torna um meio entre a lírica e a sociedade, com o sujeito se esquecendo nela, em comunhão transcendental com ela, soando na linguagem até o momento em que ela ganha voz. A lírica se torna soberana no momento em que o sujeito está em sintonia com a linguagem, onde não há sociedade e nem qualquer outra coisa que se comunique por meio dela.

---

Adorno pondera, entretanto, que a linguagem não pode ser absolutizada como “voz do Ser”.

O instante do autoesquecimento no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesmo apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente. (ADORNO, 2003, p. 75).

A presença do sujeito em sua própria escrita também permeia as obras de Conceição Evaristo. Para a autora, mineira de Belo Horizonte, “escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo” (EVARISTO, 2007, p. 20). No entanto, a escritora mergulha no social para conseguir encontrar e espalhar sua própria voz, a voz de um sujeito historicizado e ancestralizado.

Seu pensamento entra em comunhão com o pensamento feminista negro de Patricia Hill Collins. Para a autora estadunidense, uma das premissas do pensamento das mulheres negras é a impossibilidade de se separar “estrutura e conteúdo temático de pensamento das condições materiais e históricas que moldam as vidas de suas produtoras” (COLLINS, 2016, p. 101). As mulheres negras, assim, defendem o ponto de vista que nasce de suas próprias experiências e que pode ser compartilhado com outras mulheres negras. Porém, as variáveis de classe, região, idade e orientação sexual podem resultar em expressões de perspectivas diferentes, mesmo que todas vivam a vida como mulheres negras.

Essas premissas baseiam os três temas-chave do pensamento feminista negro, também esmiuçados pela autora. O primeiro dá importância à autodefinição e autoavaliação das mulheres, pois estas ações desafiam os processos políticos que levaram à concretização de imagens estereotipadas que definem externamente a cultura afro-americana (em especial a das mulheres) e seus produtores. Esse primeiro passo, a

---

autodefinição é caminho a ser percorrido em direção à autoavaliação que, como afirma Patricia Hill Collins (2016, p. 101), “ênfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas das mulheres negras”.

As imagens estereotipadas, construídas pelos grupos detentores da hegemonia do poder, dos quais as mulheres, principalmente as negras, não fazem parte, são chamadas de imagens de controle, pois são decisivas para a manutenção do pensamento que desumaniza as mulheres e explora sua mão de obra.

A autodefinição e autoavaliação não têm poder em si, mas empoderam e dão força ao proporcionar que as mulheres rejeitem a definição externa, o primeiro passo na autoconstrução de sua própria subjetividade. Qualquer tipo de aceitação dessa definição externa é aceitar a própria condição de objeto, imagem criada por aqueles que se autoproclamam sujeitos.

O segundo tema importante do pensamento feminista negro, para Collins (2016), é a percepção da natureza interligada da opressão. A experiência das mulheres e dos homens negros é atravessada por diversas estruturas de dominação e todas elas são importantes na análise das condições de vida desses indivíduos. Como já foi citado, não há hierarquia de dominação e é importante levar em conta todas as variáveis na compreensão, tanto de cada perspectiva quanto do processo de dominação das minorias.

Por fim, o último tema-chave do feminismo negro é a afirmação da importância da cultura das mulheres negras. Por mais que ela não seja homogênea, pois está sujeita aos diferentes cortes de classe, idade, região e orientações sexuais, essa cultura possui temas comuns que podem servir de material para a construção de autodefinições e autoavaliações. Essa definição e avaliação da própria subjetividade, que pode acontecer por meio do texto literário, leva Conceição Evaristo a afirmar a existência de uma literatura afro-brasileira, composta por um conjunto de obras específicas

---

produzido com um ponto de vista próprio de um sujeito autoral que se faz perceber enquanto voz no texto.

Este texto, segundo Evaristo:

[...] tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma "subjetividade" própria vai construindo a sua escrita, vai "inventando, criando" o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um "corpo-mulher-negra em vivência" e que por ser esse "o meu corpo, e não outro", vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. (EVARISTO, 2009, p. 18).

Ter uma voz dá às pessoas marginalizadas a possibilidade de criar imagens positivas a respeito de sua própria cultura, que foi e continua sendo, ao longo da história brasileira (e, também, da história da literatura brasileira), estereotipada e silenciada.

Essa forma de escrever a própria subjetividade é o que Conceição chamou de "escrevivência". Em seu texto de memórias (também teórico) sobre sua forma de escrever, chamado "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita", ela conta que carrega consigo o sol que sua mãe desenhava no chão de terra como se estivesse invocando-o, chamando-o para secar as roupas lavadas que rendia à família o sustento diário.

Foi a partir dessa vivência, juntamente com a lembrança das mulheres brancas que conferiam os materiais lavados e de sua tia anotando em folhas de papel desde fatos relacionados à economia doméstica até acontecimentos sociais, que nasceu a escrita da autora.

A leitura e as idas à Biblioteca Pública de Belo Horizonte lhe deram a oportunidade de experimentar o duplo movimento: o de fugir da realidade e o de inserir-se nela. A escrita também lhe rendia essas possibilidades. No entanto, só a escrita podia proporcionar à autora a possibilidade de inserir-se para modificar a realidade:

E se inconscientemente desde pequena, nas redações escolares, eu inventava um outro mundo, pois dentro dos meus limites de compreensão, eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra. (EVARISTO, 2007, p. 20).

O todo ao qual o sujeito poético deve visar, afirmado por Adorno (2003), tem uma concepção diferente nos poemas de Conceição Evaristo. Para ela, que parece acompanhar o pensamento de Patricia Hill Collins, o escritor é aquele que expressa as vivências marcadas em seu corpo. Essa vivência está diretamente relacionada com sua criação, local em que cresceu, pessoas que conheceu, dominações às quais esteve sujeita... Toda a sua subjetividade, única, torna seu texto único, pertencente ao *corpus* da literatura afro-brasileira.

## O SUJEITO POÉTICO NOS DOIS POEMAS

Apesar do sujeito poético não ser aquele que, explicitamente, tematiza o social em sua lírica, é preciso entender como ele funciona na poesia de Conceição Evaristo. Em seu livro *Poemas da recordação e outros movimentos*, ela nos apresenta dois poemas e os dispõe em sequência. O primeiro recebeu o nome de “Carolina na hora da estrela”:

No meio da noite  
Carolina corta a hora da estrela.  
Nos laços de sua família um nó  
– a fome.  
José Carlos masca chicletes.  
No aniversário, Vera Eunice desiste  
do par de sapatos,  
quer um par de óculos escuros.  
João José na via-crúcis do corpo,  
um sopro de vida no instante-quase  
a extinguir seus jovens dias.  
E lá se vai Carolina  
com os olhos fundos,  
macabeando todas as dores do mundo...  
Na hora da estrela, Clarice nem sabe

que uma mulher cata letras e escreve:  
"De dia tenho sono e de noite poesia" (EVARISTO, 2017, p. 93).

O diálogo entre as duas escritoras continua quando nos deparamos com "Clarice no quarto de despejo":

No meio do dia  
Clarice entreabre o quarto de despejo  
pela fresta percebe uma mulher.  
Onde estivestes de noite, Carolina?  
Macabeando minhas agonias, Clarice.  
Um amargor para além da fome e do frio,  
da bica e da boca em sua secura.  
De mim, escrevo não só a penúria do pão,  
cravo no lixo da vida, o desespero,  
uma gastura de não caber no peito,  
e nem no papel.  
Mas ninguém me lê, Clarice,  
Para além do resto.  
Ninguém decifra em mim  
a única escassez da qual não padeço,  
– a solidão.

E ajustando o seu par de luvas claríssimas  
Clarice futuca um imaginário lixo  
e pensa para Carolina:  
"a casa poderia ser ao menos de alvenaria"  
E anseia ser Bitita inventando um diário.  
Páginas de jejum e de saciedade sobejam.  
A fome nem em pedaços  
alimenta a escrita clariceana.

Clarice no quarto de despejo  
lê a outra, lê Carolina,  
a que na cópia das palavras,  
faz de si a própria inventiva  
Clarice lê:  
"despejo e desejos" (EVARISTO, 2017, p. 94-95).

Conceição promove o encontro entre duas heranças literárias importantes. Cada uma é convidada a entrar e habitar o espaço da outra. Contudo, o que vemos na leitura dos dois poemas é a profusão de vida de Carolina e a profusão de literatura de Clarice.

No primeiro poema, a vida de Carolina e de seus filhos (José Carlos, Vera Eunice e João José) está atravessada pela literatura de Clarice. *A Hora da Estrela*, *Laços de Família*, *Via-Crúcis do Corpo* e *Um sopro de vida* são nomes de obras de Clarice. Além disso, é possível distinguir “masca chicletes” como uma referência ao conto *Amor* e “aniversário”, como uma alusão ao conto *Feliz Aniversário*, ambos do livro *Laços de Família*. Podemos até supor que os óculos escuros que deseja Vera Eunice ao invés de um par de sapatos (versos “Vera Eunice desiste / do par de sapatos, / quer um par de óculos escuros”) seja uma alusão ao detalhe dos óculos na foto descrita por Moser.

A personagem Macabéa, a principal da obra *A Hora da Estrela*, tem seu nome transformado em verbo no verso “macabeando todas as dores do mundo...” (Conceição usará novamente o verbo no poema seguinte).

A referência a Macabéa é fundamental. A personagem é, segundo a crítica e biógrafa de Clarice Nádia Battella Gotlib, a representação do estado miserabilidade da identidade pessoal e social de grande parte das mulheres do país. Macabéa é uma mulher pobre que sobrevive miseravelmente no Rio de Janeiro como migrante nordestina. Ela “vive, incólume às perversidades do mundo, um estado de condição humana utópica, que desconcerta o leitor: é ao mesmo tempo (sem saber que estava sendo) um pouco cômica e trágica, mas, ao mesmo tempo, eficaz luz de consciência crítica.”<sup>62</sup>

Carolina, assim, parece viver o que Clarice escreve, enquanto Clarice não tem a verdadeira dimensão do que escreve no caso do romance *A Hora da Estrela*. Quando Conceição cria o verbo macabear, o atribui como ação de Carolina e não de Clarice, pois seu corpo sabe o que é macabear, viver na precariedade das migalhas da vida, como mencionado acima, essa consciência crítica, essa voz que grita de descontentamento diante de sua condição.

---

<sup>62</sup> GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/228709137/Nadia-Battella-Gotlib-A-Literatura-Feita-Por-Mulheres-No-Brasil>>

O último verso do poema está entre aspas. “De dia tenho sono e de noite poesia” é atribuído a uma fala de Carolina, o que mostra alguém que dorme pouco, que tem um ofício durante o dia (sabemos que ela era catadora de papel) e outro durante a noite, momento em que se dá o tempo para escrever e se dedicar à literatura.

É importante apontar que Clarice, como afirma novamente Nádya Battella Gotlib, viveu em condições precárias tanto em Recife quanto no Rio de Janeiro e só experimentou uma vida tranquila, quando podia escrever com as entranhas, sem prazos e pagamentos contados, apenas durante seu casamento com um diplomata. No final dos anos 1950, quando se separou e voltou a morar no Rio de Janeiro, foi obrigada a prover o sustento da família com seus textos. A partir desse momento, passa a escrever com a ponta dos dedos.<sup>63</sup>

Já no poema “Clarice no quarto de despejo”, vemos Clarice visitando Carolina, entrevendo sua vida, sua precariedade. A marca de oposição das realidades começa no primeiro verso “no meio do dia”, momento do dia em que Clarice pode submergir na literatura, diferentemente de Carolina, que está “no meio da noite”.

Em seguida, há a marca novamente da noite como instante do dia em que Carolina se dedica à escrita, essa feita de “um amargor para além da fome e do frio, / da bica e da boca em sua secura. / De mim, escrevo não só a penúria do pão, / cravo no lixo da vida, o desespero, / uma gastura de não caber no peito, / e nem no papel”. Percebemos que sua escrita é feita da vida pobre e ausente de tudo, é feita da fome, do pão seco e amanhecido, do lixo, do desespero. Mas não só disso, é também feita de solidão, de angústia. Contudo, como o eu-lírico nos conta “ninguém me lê, Clarice, / Para além do resto. / Ninguém decifra em mim / a única escassez da qual não padeço, / – a solidão.”

Carolina só é entendida através de sua realidade precária, mas sua literatura é tão sobre a angustiada existência humana quanto a de Clarice,

---

<sup>63</sup> A frase de Clarice citada no livro de Vilma Arêas, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*: “Eu que escrevia com as entranhas, hoje escrevo com a pontas dos dedos (AREAS, 2005, p. 13).

---

mas só a segunda é conhecida por isso. A primeira retrata a fome do corpo. Ninguém se interessa pela ausência que sente na alma, apenas na ausência que sente no corpo.

À Clarice, resta imaginar apenas a realidade de Carolina, futucar “um imaginário lixo”, pensar “a casa poderia ser ao menos de alvenaria” e ansiar “ser Bitita inventando um diário”, jamais compreender completamente aquela vida. Como nos mostra o poema, “a fome nem em pedaços / alimenta a escrita clariceana”.

Esses trechos são referências a obras de Carolina. *Diário de Bitita*, *Casa de Alvenaria* e *Pedaços da fome* permeiam os caminhos de Clarice pelo ambiente de Carolina, o que nos faz pensar que à Clarice é dada a possibilidade de pensar a outra realidade, enquanto à Carolina apenas lhe é permitido escrever a si mesma.

Uma lê a outra. Melhor dizendo, uma vive a outra, e vice-versa. Enquanto o contato de Carolina com a realidade de *A Hora da Estrela* é direto, Clarice apenas “entreabre” o quarto de despejo e vê Carolina “pela fresta”. O contato é distante com o mundo de Carolina, por mais que ele exista e ela possa pensar sobre ele.

No primeiro poema, a escrita e a vida estão presentes. No segundo, a vida e o ato de escrever estão presentes. De Clarice, conhecemos muito mais suas obras, romances, contos e personagens. De Carolina, conhecemos a vida precária, o que a motiva a escrever, a ânsia que não cabe no peito nem no papel, mas que não tem espaço nas leituras, que estão limitadas à sua vida escassa de tudo.

Sobre as duas autoras, Conceição Evaristo disse:

Por que todo mundo lê Clarice Lispector e percebe que ela está falando da solidão humana, das crises existenciais que Clarice tinha como pessoa? Por que não ler Carolina percebendo isso? Fica difícil essa percepção, que é uma mulher trazendo seu drama existencial? Pra mim é mais ou menos isso, é retirar do sujeito negro a nossa condição humana. É como se nós sofrêssemos apenas pela água que falta na bica, só pelo arroz que falta na panela. As mulheres

---

pobres têm todas essas carências materiais, e temos nossas outras carências.<sup>64</sup>

Os últimos versos do segundo poema são emblemáticos: Clarice no quarto de despejo / lê a outra, lê Carolina / a que na cópia das palavras, / faz de si a própria inventiva. / Clarice lê: / "despejos e desejos". Esse último verso é a afirmação, no poema, da fala acima citada de Conceição, pois ambos estão presentes na literatura de Carolina, tanto os despejos (o precário) quanto os desejos (a ânsia do espírito). É aqui que o sujeito poético de Adorno se faz perceptível. O que Conceição mostra é uma Carolina lida para além do social, lida em sua universalidade, quando ela, mesmo vivendo em condição precária, submerge em si mesma e nesse instante:

[...] eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano (ADORNO, 2003, p. 66).

A poeta apresenta uma Clarice leitora, enquanto Carolina é a verdadeira inventora, produtora. Isso nos remete ao pensamento de Conceição já aqui utilizado, quando ela afirma que a leitura lhe proporcionava a fuga e a inserção na realidade, mas que a escrita era a única que poderia possibilitar a inserção para modificar. É isso que ela evidencia nesses versos, como Carolina, ao escrever, se torna consciente de sua realidade para poder mudá-la.

Os poemas são exemplos da escrevivência de Conceição Evaristo, pois suas leituras (de livros e do mundo) estão presentes. Os poemas são a materialização da consciência adquirida com essas mesmas leituras e com a percepção do mundo à sua volta. Sustentando os textos sobre a percepção de como as duas autoras foram e são recebidas, está a ideia de que Carolina

---

<sup>64</sup> Fala da autora feita no Ciclo Carolina Maria de Jesus, que aconteceu entre os dias 10 e 14 de junho de 2017 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/cidadania/conceicao-elisa-e-vera-linha-de-frente-por-carolina-m-de-jesus/>>.

---

sofreu com os olhares perscrutadores ao ser atravessada por sua classe, raça e gênero. A ela, não foi dada a possibilidade de ter angústia, de ser sujeito de seus próprios sentimentos, apenas ser objeto de sua própria fome. Enquanto isso, à Clarice foi dado o direito de poder ter angústia, pois a fome lhe era distante e soava apenas como um longo ronco quase silencioso.

A história de ambas mostra que Clarice conhecia mais do que poderíamos imaginar a pobreza e Carolina conhecia o drama existencial do que poderia supor as leituras superficiais, mas que ambas, em suas imagens estereotipadas externamente, foram assim fixadas e tentaram, com a escrita, se autodefinir e autoavaliar. A uma, foi dado o direito de ser universal. A outra, apenas de contar seu drama individualizado.

Conceição Evaristo, ao trazer ambas as escritoras para sua obra, mostra-se como sujeito poético, sujeito que acredita no poder da escrita na afirmação da própria subjetividade e na mudança de outras subjetividades.

Dois versos, de ambos os poemas, são cruciais para esse entendimento. Do primeiro, "Na hora da estrela, Clarice nem sabe / que uma mulher cata letras e escreve: / "De dia tenho sono e de noite poesia". Do segundo, "Lê Carolina, / a que na cópia das palavras / faz de si a própria inventiva". É Carolina a construtora de si e é com a ajuda de Carolina que Conceição constrói a si.

Como afirma Adorno, "em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta para si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade" (2003, p. 72). Evaristo, ao voltar-se para si mesma, sua historicidade e ancestralidade, se encontra com a fragilidade da vida sem recursos e percebe sua situação enquanto sujeito-mulher-negra e vê a si mesma em Carolina. A escrita a ajuda a modificar sua existência e fazer com que outros sujeitos-mulheres-negras consigam construir a si mesmas.

## **CONSIDERAÇÕES**

---

O sujeito poético de Conceição Evaristo, ao mesmo tempo que segue o pensamento de Adorno, consegue, felizmente, transcendê-lo. Sua obra ganha em universalidade quando nos apresenta, ao promover o encontro entre dois grandes nomes da literatura brasileira, a própria angústia de mulher-negra diante das imagens de controle e de escritora. Ao expressar a forma como Carolina é lida, evidencia o corte de classe, raça e gênero que está por trás dessas leituras e que podem influenciar até mesmo a leitura de seus textos.

Podemos afirmar que é a expressão do seu pensar e fazer literários. Seu corpo, marcado pela opressão desde criança, deseja se autodefinir e autoavaliar, deseja se mostrar enquanto sujeito-mulher-negra, mas também transmite as “dores do mundo”, o drama existencial. Ela também quer ser lida para além da fome, para além das circunstâncias precárias que marcou sua vida. Seu sujeito poético é um sujeito plenamente consciência de sua condição enquanto sujeito, portador de uma cultura compartilhada e única.

Por isso, lê Carolina para além da superficialidade e proporciona a seus leitores que a leiam assim também, como leem Clarice para além de sua biografia. É a tal “corrente subterrânea coletiva” a qual faz referência. O social é evidente em Carolina e, principalmente, Evaristo, mas em seus textos também devem ser lidas as questões humanas universais.

---

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CATRACA LIVRE. **Conceição, Elisa e Vera: linha de frente** por Carolina M. de Jesus. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/cidadania/conceicao-elisa-e-vera-linha-de-frente-por-carolina-m-de-jesus/>>. Acesso em: 14 dez. 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com o outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, janeiro/abril, p. 99-127, 2016.

DAVIS, Angela. **As mulheres negras na construção de uma nova utopia**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>>. Acesso em: 14 dez. 2019 (último acesso: 20 out. 2021).

DUARTE, Eduardo de Assis. O *bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ESMENIA, Barbara. **Trecho sobre Carolina Maria de Jesus em biografia de Clarice Lispector é alterado. Mas, vejam só...** Disponível em: <<https://medium.com/barbaraesmenia/trecho-sobre-carolina-maria-de-jesus-em-biografia-de-clarice-lispector-%C3%A9-alterado-mas-vejam-s%C3%B3-ec72d8d16027>>. Acesso em: 30 set. 2021 (último acesso: 27 out. 2021).

EVARISTO, Conceição. A literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, 2º semestre, p. 17-31, 2009.

\_\_\_\_\_. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

\_\_\_\_\_. **Poemas da Recordação e Outros Movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

---

GOTLIB, Nádia Battella. **A literatura feita por mulheres no Brasil**. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/228709137/Nadia-Battella-Gotlib-A-Literatura-Feita-Por-Mulheres-No-Brasil>>. Acesso em: 15 dez. 2019 (último acesso: 20 out. 2021).

MOREIRA, Daniele Fernanda Feliz. **Os vários gêneros da produção artística de Carolina Maria de Jesus e a literatura marginal contemporânea**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/46307/46307.PDF>>. Acesso em: 20 out. 2021 (último acesso: 20 out. 2021).

OLIVEIRA, André de. **A vida de Carolina de Jesus além da favela do Canindé, seu quarto de despejo**. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/14/cultura/1521065374\\_369396.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/14/cultura/1521065374_369396.html)>. Acesso em 14 dez. 2019 (último acesso: 20 out. 2021).

REVISTA CULT. **Escritor é acusado de racismo por trecho em biografia de Clarice Lispector**. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/escritor-e-acusado-de-racismo-por-trecho-em-biografia-de-clarice-lispector/>>. Acesso em: 14 dez. 2019 (último acesso: 20 out. 2021).

SANTOS, Jhenifer Emanuely Rodrigues. Poesia resistência: a poética de Carolina Maria de Jesus reivindicada nos diálogos intertextuais da escrita evaristiana. *In*: XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano, 2020, Cascavel, PR. **Anais do XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano**. Disponível em: <<https://www.seminariolhm.com.br/site/simposios/04/24.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2021 (último acesso em: 20 out. 2021).

---

## DO TEATRO COMO MODO SUPERIOR DE DAR O CU

João Bernardo F. Caldeira<sup>65</sup>

### INTRODUÇÃO

Neste momento de plena expansão sociedade afora das pautas e reivindicações identitárias, *cuir* e decoloniais, é preciso assinalar que o fim do racismo estrutural não chegará pela substituição de estátuas e rubricas históricas e o cancelamento de figuras racistas e homofóbicas. Também não será suficiente, para aniquilar o machismo, equiparar os salários entre homens e mulheres ou encarcerar e cancelar socialmente assediadores, estupradores e feminicidas. As questões da arte indígena ou da representatividade trans não se resolverão com a contratação de curadores e artistas oriundos desses grupos desviantes pelo mercado artístico ou editorial, produções de cinema ou instituições museológicas, como temos observado seguidamente.

Sem dúvida alguma, esses são apenas alguns exemplos de ações relevantes e fundamentais que procuram, em um primeiro sopro de alento, dar um basta, romper com práticas de opressão e demarcar limites mínimos do que seria uma convivência menos injusta e mais inclusiva. Contudo, caberia também nos perguntar: como seria possível não apenas descomprimir, mas efetivamente desatar os laços e nós constitutivos dos discursos e regimes de poder que produzem e regulam essas condutas, aos quais permanecemos hediondamente subjugados? Como fortalecer, a partir da dor, da injustiça e da indignação, ou mesmo para além desses vetores, outras cosmopercepções de mundo? Como mover e construir, aqui e agora, outras paisagens futuras?

---

<sup>65</sup> Doutorando em Artes Cênicas na ECA-USP, é diretor, autor, produtor e professor teatral. Mestre em Artes da Cena e graduado em Comunicação e em Direção Teatral pela ECO-UFRJ. Especialização em Gestão e Políticas Culturais pelo Itaú Cultural e Universidade de Girona. joaobernardo@usp.br. <https://orcid.org/0000-0001-6737-3096>

---

Deparamo-nos com o desafio de propor e imaginar práticas e estratégias contraprodutivas que possam fazer frente a todo um sistema viril, pujante e automasturbatório, de viés heteronormativo e patriarcal. Se Paul B. Preciado nos alerta que “a classe dominante (masculina e heterossexual) não vai abandonar seus privilégios porque nós enviamos alguns tuítes e demos alguns gritos” (2020, p. 313), tornando possível prever que essa será “a guerra dos mil anos, a mais longa das guerras” (Ibid., p. 313), visto que “afeta as políticas da reprodução e os processos através dos quais o corpo humano se constitui como sujeito soberano” (Ibid., p. 313) – temos mais um motivo para iniciá-la já.

Não obstante, não estamos dizendo que seja o caso de dispensar a formação de alianças ou de “essencialismos estratégicos” (SPIVAK, 1985), isto é, a constituição de certas categorias pontualmente formuladas em torno de pautas e conquistas políticas que possam refrear e rearranjar práticas e espaços de poder. Nos parece, no entanto, que seria preciso ir além. Afinal, seria suficiente simplesmente substituir os vigilantes do sistema panóptico foucaultiano por novos vigilantes? Ou seria necessário desestabilizar todo o aparato de opressão, de forma a evitar a continuidade de formulações totalizantes e potencialmente opressoras, visto que incapazes de abarcar a heterogeneidade dos modos de subjetivação existentes e futuros? Neste caso, o grande desafio histórico do nosso tempo seria golpear o próprio regime de vigilância em torno do qual o Estado-Nação moderno engendrou os sistemas disciplinar, colonial e heteronormativo.

Nesta terceira década vindoura do século XXI, talvez seja essa a questão capital que se coloca: como adensar a essas expansões micropolíticas (a saber, o basta simbólico e concreto manifestado na derrubada de estátuas de figuras racistas, o estabelecimento de marcos regulatórios legais mínimos, a ampliação da diversidade e representatividade nos espaços de visibilidade e poder etc.) outras camadas de ainda maior espessura, capazes de abalar estas estruturas molares e arborescentes nas quais se ajuntam colonialidade, branquitude e

patriarcado? Como promover desarranjo, fissura e multiplicação, denunciar as coreografias, dramatizações e códigos de representação que normatizam as relações de raça, classe e gênero, dentre outros ordenamentos e subjugamentos? Como penetrar, desonrar, violentar, profanar a norma por dentro, de forma a deslocá-la de suas posições fixas, abrindo caminho para o aparecimento de outras inteligências, cosmovisões, tecnologias e biopercepções?

Diante desta temível “*guerra de mil anos*”, a amplitude do desafio que se coloca nos exige tenacidade. Será que a lógica confrontativa e da denúncia será capaz, como estratégia fulgurante, de demover os mais profundos vincos e alicerces da sociedade? Será que os antagonismos, discursos e ações de batalha, indispensáveis em situações de abuso e opressão, mostram-se eficazes como tecnologias desterritorializantes de desidentificação e de produção de outros modos de subjetivação? Ou seria inevitável supor que os movimentos de reterritorialização também retornam conservadores, isto é, em vez de apenas multiplicarem as experiências de sujeito e suas diferenças políticas moleculares acabam ainda por reproduzir lógicas de dominação, ainda que sob outras bases? Neste caso, como então extinguir, por exemplo, o sistema heteronormativo – como analisado e almejado por Donna Haraway (2009) – formado por essa vasta rede de sistemas interpenetrados e interdependentes?

De modo a conjugar “essencialismo estratégico” e desterritorialização biopolítica sistêmica, nos parece que seria relevante mobilizar as agências produzidas pelo devir, em sua múltipla capacidade de operar fluxos e repousos, paradas e trânsitos. Por um lado, a fixação total de objetivos e categorias estáveis, pré-determinadas por campos específicos de fala situados em momentos específicos da história, congelaria as lutas no tempo e impossibilita a inclusão e aderência de outras vozes, *corpas* e devires. Por outro, o aniquilamento total das formulações construídas a partir de certas lutas e campos de fala produziria um amplo campo de batalha puramente relativista, no qual a multiplicação infinita das diferenças impossibilitaria qualquer possibilidade de enunciação coletiva. Esse complexo cenário nos

---

exige a capacidade de transitar entre diversos polos, visto que este jogo de tensões entre diferenças e semelhanças pertence ao próprio campo da identidade. Assim, o estabelecimento de uma zona porosa e processual, onde o dentro é o fora, em permanente relação de abertura e troca com o seu interior e exterior, a questionar sua própria historicidade e capacidade de situar-se fora daquilo que combate – nos parece uma condição indispensável dessa tarefa.

É preciso lembrar que, apontada por autores como Achille Mbembe, Judith Butler e Preciado, entre outros, há uma crise em curso nos regimes clássicos da razão. Sob esses escombros, os estudos culturais, identitários e decoloniais buscam descentralizar, encampar, produzir outras epistemologias e saberes, de forma a romper com os paradigmas que vigoraram até então, de cunho totalizante, branco, heteronormativo e eurocentrado. Contudo, para cumprir as estratégias necessárias diante da “*guerra dos mil anos*”, estamos assinalando que seria preciso ir além. Na *Carta de um homem trans ao antigo regime sexual* (2020, p. 313), Preciado constata que não basta redesenhar epistemologias e regimes de governo:

O feminismo queer situou a transformação epistemológica como condição de possibilidade de uma mudança social. Tratava-se de questionar a epistemologia binária e naturalizada afirmando diante dela uma multiplicidade irreduzível de sexos, gêneros e sexualidades. Entendemos que, hoje, a transformação libidinal é tão importante quanto a transformação epistemológica: é preciso modificar o desejo. É preciso aprender a desejar a liberdade sexual (Ibid., p.315).

Talvez seja essa a tarefa moral de nosso tempo pelos nossos próximos duros anos: a criação das condições que propiciem o florescimento de múltiplos campos de fala e de falas, em substituição ao lugar atual do falo e de falos. Com efeito, para golpear a normatividade e desestabilizar os modos de subjetivação hegemônicos talvez seja preciso modificar as políticas do desejo.

## LUGAR DE FALA NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Nos últimos anos, as questões identitárias e decoloniais assumiram o primeiro plano dos debates não apenas culturais, mas da sociedade em geral. Os estudos *cuir*, entre outros, deixaram os círculos restritos da academia ou do ativismo e entraram na agenda do dia. No campo da arte, por exemplo, determinadas instituições museológicas foram duramente criticadas por centrarem suas exposições permanentes sob o ponto de vista do homem branco e europeu. Movimentos contranormativos passaram a cobrar a presença de obras, curadorias e mostras que escapassem às formulações hegemônicas.

Em um dos mais emblemáticos episódios recentes, a companhia teatral “Os Fofos Encenam” sofreu protestos por colocar em cena atores com o rosto pintado de preto para representar personagens negros, remetendo à antiga prática chamada de *blackface*. A peça *A mulher do trem* já vinha sendo apresentada desde 2003, com diversos prêmios na bagagem, porém somente em 2015 foi alvo de protestos, em sua passagem pelo Itaú Cultural, em São Paulo, que resultaram no cancelamento da temporada <sup>66</sup>. Outro episódio de ampla repercussão ocorreu dois anos depois, quando o ator Luis Lobianco, à frente do monólogo *Gisberta*, contava a história da transexual assassinada em Portugal em 2006. A peça e o ator sofreram protestos, de movimentos e associações transexuais, que utilizaram o termo *transfake*, em analogia ao *blackface*, para nomear a prática na qual atores cisgêneros interpretam personagens trans <sup>67</sup>.

Esses e outros eventos semelhantes eclodiram não apenas no Brasil, mas mundo afora <sup>68</sup>. O teatro passou a ter uma de suas premissas

---

<sup>66</sup> Leia aqui a repercussão do episódio:

[https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/25/opinion/1432564283\\_075923.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/25/opinion/1432564283_075923.html)

<sup>67</sup> Leia um desses protestos:

<https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/duda-salabert-mulher-trans-presidente-da-ong-transvest-professora-de-literatura-/1994158080853758>

<sup>68</sup> No Canadá, a peça “Slav”, do Theatre Du Soleil, com direção de Robert Le Page, foi cancelada sob a crítica de que atrizes brancas estavam interpretando escravos negros. Leia aqui: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/peca-sobre-escravidao-cancelada-apos-escalar-atores-brancos-no-canada-22853143>

---

fundamentais profundamente abaladas, a saber, a ideia de que, no palco, os intérpretes podem encarnar qualquer personagem, não importa o seu corpo biológico, raça, orientação sexual, idade, gênero, sotaque, procedência geográfica, peso, estatura etc. Sob formulações de diversos pensadores, ativismos e movimentos dos estudos de gênero, *queer*, antirracista, feminista, transfeminista etc., denunciou-se que esta prerrogativa de cunho universalista perpetuava a hegemonia das experiências de sujeito privilegiadas. Isto é, embora todos os atores pudessem interpretar todos os papéis, na prática, também nas artes da cena verificou-se a preponderância de corpos brancos, heterossexuais, cisgêneros, masculinos e assim por diante (com maiores níveis de renda e escolaridade, residentes em zonas centrais etc., etc.). A noção de “lugar de fala”, portanto, surge, como aponta Djamilia Ribeiro, como forma de “romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta” (2017, pp. 50-51).

A partir de acontecimentos como esses, acompanhados por profundas reflexões e trabalhos a trazer essas e outras questões à tona, verificamos a insurgência de um movimento de profundo abalo na cena contemporânea. É preciso assinalar que, tomado das artes visuais, o termo “contemporâneo”, aqui utilizado, é anterior à eclosão das pautas identitárias e decoloniais e abrange não as obras simplesmente produzidas na atualidade, mas as práticas investigativas de linguagem, os hibridismos e experiências voltadas para repensar o lugar da arte no mundo, o seu papel estético-político, em diálogo e conexão com a vida, o público e o seu entorno. Não por acaso, foi o campo da cena contemporânea o primeiro a sentir os efeitos destas novas práticas e agenciamentos atravessados pelas discussões acerca de eixos como branquitude, heteronormatividade e colonialidade. Sob a eclosão da noção de “lugar de fala”, a indicar os contextos e limites onde está situada a fala de cada sujeito, este teatro

---

---

emerge a partir dos relatos e testemunhos de corpos e corpas abjetados e desviantes, que tomam o palco e a palavra para narrar as suas versões acerca de histórias das quais foram solenemente solapados, antes encenadas pelos corpos hegemônicos.

Neste movimento, verificamos não apenas uma ampliação das temáticas e conteúdos que passam a ocupar a cena, mas também novos significantes e agenciamentos estético-políticos. Esse teatro contemporâneo, que há pouco descrevemos, de alta visibilidade e circulante pelos festivais e redutos mundialmente estabelecidos da arte, têm seus alicerces desestabilizados.

Notamos aqui que a crise dos paradigmas modernos da razão, que coloca em xeque as bases fundamentais da sociedade patriarcal heteronormativa, também produz tensionamento na teoria teatral estabelecida no século XX. Nossa hipótese, portanto, seria supor que uma ampla e diversa gama de práticas, discussões e experiências – de viés identitário, contranormativo e decolonial, produzido a partir de pontos de vista desviantes, periféricos, abjetos, subalternizados – vem redesenhando os modos de agir e de pensar, a teoria e prática, da cena contemporânea teatral. De tal modo que seria necessário repensar os conceitos e ferramentas teóricas que temos disponíveis. Assim sendo, notamos que a terminologia disponível já não é capaz de suprir os impasses e curtos-circuitos observados na cena atual. Estamos nos referindo aos conceitos de Teatro Pós-dramático, Teatro do Real e Teatro Performativo, cunhados por conhecidos autores da teoria teatral, a saber, Hans Thies-Lehman (2007), Maryvonne Saison (1998) e Josette Féral (2014) <sup>69</sup>.

É sob este contexto que verificamos o surgimento de espetáculos e artistas cujas operações em jogo já não podem ser resumidas como pertencentes a um teatro do real, performativo ou dramático. Por um lado, é possível identificar procedimentos que remetem a teatros anteriores, pela

---

<sup>69</sup> Não iremos nos deter a analisar estes conceitos com profundidade, visto que nosso intuito aqui é tentar levantar possíveis indagações e caminhos diante das propostas e dilemas da produção teatral atual.

---

presença de elementos fortemente performáticos<sup>70</sup>, observáveis no vínculo direto entre os sujeitos em cena e os discursos por eles vinculados. Por outro lado, no entanto, verificamos que a aproximação performática se dá não como uma recusa à narrativa ficcional e seu potencial grau de desvio da realidade, como puro simulacro, mas como proposta de assumir o dispositivo teatral como lugar de invenção e produção de imagens. Desta maneira, *performar* deixa de ser uma tentativa de tomar o real em si, como uma espécie de espasmo de uma pós-modernidade tardia (FOSTER, 2014, p. 185), mas sim a possibilidade de o sujeito produzir tensionamento e deslocamento diante das representações existentes no mundo, isto é, diante da norma. Tais como os processos performativos conceituados por Butler (2018) – por meio dos quais o sujeito é capaz de friccionar as construções sociais fixadas pelos aparatos de regulação –, os processos performativos da cena exercem a função disruptiva de explodir identidades e representações universais, visto que não contemplam a multiplicidade de experiências de sujeito no mundo, e de inventar outros territórios e cosmovisões de viés fronteiro, transitório, inespecífico e acategórico.

Não se trata, portanto, da simples transposição para os palcos de discussões e reivindicações oriundas das pautas decoloniais e identitárias. Notamos a irrupção de um conjunto de artistas, experiências e espetáculos que, em articulação e aliança com questões trazidas à tona pelos sujeitos e movimentos dissidentes, vêm abalando as estruturas molares dos campos da arte e da encenação contemporânea. Levantamos a hipótese de que podemos pensar este teatro como uma tecnologia biopolítica capaz de desestabilizar os regimes hegemônicos do desejo. Sob o chamado de Preciado, para além das transformações epistemológicas em curso, tudo nos levar a crer que os palcos estariam nos oferecendo experiências de golpeamento dos modos de subjetivação hegemônicos. Com sorte, nos

---

<sup>70</sup> Aqui estamos encampando a proposta de Diana Taylor e assim optando por utilizar o termo *performático*, em vez de *performativo*, de modo a especificar o seu uso exclusivo no campo teatral (TAYLOR, 2011, p. 24).

---

apontam possibilidades de deslocamento das políticas do desejo: reelaboração daquilo que supomos desejar, e do que realmente desejamos.

### **HÁ UM TEATRO CU A FALAR?**

Mencionamos inicialmente que o atendimento de certas reivindicações contra o racismo, o machismo, a transfobia etc., embora urgentes e necessárias, não seriam suficientes para empreender modificações estruturais nos alicerces do regime heteronormativo e seus sistemas de vigilância e controle. Com Preciado, assinalamos que transformações mais profundas exigem a modificação do nosso desejo. Isso porque, citando Wittig, o pensador espanhol constata que a heterossexualidade não é somente “um regime de governo: é também uma política do desejo” (2020, p. 314). É preciso, por conseguinte, desidentificar-nos da coação política que nos força a desejar a norma e repeti-la (Ibid., p. 316). E se, diante desta *guerra de mil anos*, a práxis que se impõe é desobediência frente à norma e reelaboração, estamos supondo que a arte, em específico o teatro, como dispositivo de representação, discurso e poder, nos oferece um meio extraordinariamente potente para empreender essa tarefa. Mas, a partir de qual, ou quais, pontos de vista?

Nele, em franco diálogo com a argumentação de Deleuze acerca dos conceitos de “transversalidade” e “homossexualidade molecular”, que independe da prática sexual efetiva – o pensador *cuir* levanta que o problema da filosofia não seria determinar quem pode pensar ou falar sobre o que, mas “sim como criar um conjunto de condições que permitiriam a todos e a cada um falar” (PRECIADO, 2014 p. 179).

No texto “Da filosofia como modo superior de dar o cu” (2014), Preciado retoma as noções de “homossexualidade molecular” e “transversalidade”, conceituadas por Deleuze, que nos auxiliam a ampliar a questão em torno do lugar de onde o teatro pode falar. Nos anos de 1960, Deleuze e Guattari se afirmaram “homossexuais moleculares”, um atributo que não poderia ser reduzido nem à identidade nem à evidência das

práticas. Na década seguinte, Michel Cressole, amigo do filósofo, homossexual e jornalista de esquerda, questionou Deleuze sobre o seu pretendido estatuto de “homossexual molecular”, afirmando que não passaria de “puro teatro, simulacro calculado” (2014, p 176). Isto é, para Cressole, Deleuze não poderia falar em nome da “categoria homossexuais”, e assim foi respondido pelo filósofo pós-estruturalista:

E minha relação com as bichas, os alcoólatras ou os drogados, o que isso tem a ver com o assunto, se obtenho em mim efeitos análogos aos deles por outros meios? [...] Eu não devo nada a vocês, nem vocês a mim. Não há nenhuma razão para que eu frequente seus guetos, já que tenho os meus. O problema nunca consistiu na natureza deste ou daquele grupo exclusivo, mas nas relações *transversais* em que os efeitos produzidos por tal ou qual coisa (homossexualismo, droga etc.) sempre podem ser produzidos por outros meios (DELEUZE, in PRECIADO, 2014, pp. 177-178).

Conforme defende Preciado, a resposta de Deleuze utiliza o conceito de transversalidade sob a inspiração de David Hume, para quem qualquer efeito de um processo sempre pode ser produzido por outros meios (PRECIADO, 2014, p. 177). O espanhol assinala que Deleuze citava com frequência o exemplo do chamado “porre de Henry Miller”, experimento no qual se chegaria à embriaguez bebendo água. A transversalidade, portanto, se converteria em condição de possibilidade de certas experiências de devir. “Segundo Deleuze, é possível pensar ou escrever transversalmente sobre certos fenômenos sem passar pela experiência real, do mesmo modo que é possível viajar sem sair do lugar” (Ibid., p. 177). A homossexualidade, para o filósofo francês, portanto, não é identidade nem essência. E assim o pensador espanhol conclui que:

O problema da filosofia, dirá Deleuze, não é tanto determinar quem pode pensar ou falar sobre o quê, e sim como criar um conjunto de condições que permitiriam a todos e a cada um falar (PRECIADO, 2014, p. 179).

Parece-nos que, assim como a filosofia, o teatro não se limita à mera totalização de identidades universais (fixação da forma dramática), nem tampouco a um processo de puro devir (fixação dos efeitos de real). Lugar

---

por excelência de partilha, diálogo e trânsito, o teatro seria mais um território possível de invenção das condições que permitiriam a todos e a cada um falar. Lacan nos indica que o real não equivale à realidade, mas sim àquilo que não conseguimos acessar, o indizível, o traumático (LACAN, 1985 [1964], p. 57). E se o real só pode ser tangenciado, dado o seu caráter inescrutável, falar é sempre um ato transversal molecular de significação, projeção, embate, representação, jogo de acaso infinito, jamais realidade em si. Seria então preciso reconhecer que, diante desta zona de indistinção entre razão dos fatos e razão da ficção, a ficcionalização do real é necessária para que possamos interpretá-lo (RANCIÈRE, 2005).

Em vista disso, quando falamos da capacidade de certos artistas e espetáculos em desestabilizar e deslocar conteúdos e espectadores, nos referimos à propriedade de levar o espectador a enfrentar e reelaborar os seus conteúdos recalcados e indizíveis, colocando em xeque sua pretensa coesão como sujeito estável e universal. É esse o movimento que poderia resultar, com sorte, na transformação dos regimes biopolíticos do desejo.

O surgimento de um teatro atravessado pelas questões de corpos e corpos periféricos, sujeitos subalternizados e abjetados pela sociedade, produz outras formas não apenas de resistência, mas de existência. Um teatro capaz de denunciar esta zona ficcional de indiferenciação entre os mais diversos discursos: políticos, midiáticos, científicos, religiosos, simbólicos. Que se coloca como mais uma narrativa e uma tecnologia nessa arena de representações. O teatro é espaço, portanto, de construção. Diante das batalhas diárias desta *guerra de mil anos*, a questão não é simplesmente identificar as narrativas mais verdadeiras ou menos verdadeiras, reais ou mentirosas, mas sim, numa camada mais profunda, apontar as construções normativas e seus aparatos de regulação. Se a arte e o teatro nos ajudam a reafirmar que tudo é invenção, cabe a nós mobilizarmo-nos pela criação de novos desejos e horizontes contranormativos possíveis.

Boris Groys assinala que o museu, por abrigar distintos regimes imagéticos da história da humanidade, configura-se como um espaço de

---

resistência, inovação e contraposição à superabundância de imagens da atualidade, que acabam por se anular entre si (2015). Podemos dizer que também o espaço teatral é lugar de oposição à superabundância imagética inerente aos sistemas hegemônicos.

Neste sentido, não se trata mais de superar o drama e a representação, ou polarizar ficção e realidade, teatro e performance, como parecem ter sido os motes centrais que orientaram as obras em torno das quais foram formulados os conceitos de Teatro Performativo, Pós-dramático e Teatros do Real. Sob influxo de Antonin Artaud, essas noções podem ser entendidas como tentativas reincidentes e tardias de realização do projeto utópico moderno no qual a arte finalmente estetizaria o real (FABBRINI, 2013) e tocaria a própria vida. A idealização deste teatro da diferença, múltiplo e da pura presença teria como nortes principais promover rompimento com a linguagem, contato direto com o irrepresentável e a aproximação do binômio arte e vida.

Contudo, no momento em que os sujeitos desviantes e os seus discursos tomam o dispositivo teatral para si, não observamos um projeto que visaria à supressão das narrativas representacionais. Dar voz a esses corpos e corpas desviantes e invisibilizados significa também a reparação de um direito que lhes foi historicamente negado: o acesso a espaços privilegiados de fala. Não está em jogo, portanto, o desejo de superar a representação, mas de abolir os sistemas hegemônicos de representação e seus construtos sociais. É ainda a representação que está em jogo, quando se trata de procurar modos não-hegemônicos de fazer teatro.

Curiosamente, poderíamos ainda assinalar que a historiografia teatral assinala que o despontamento do chamado Teatro Moderno ocorre no final do século XIX (ROUBINE, 1998). Neste mesmo período, diversos autores *queer* e decoloniais apontam ter ocorrido o surgimento dos aparatos de regulação do Estado-Nação sobre o corpo e o estabelecimento do regime heterossexual. Como forma de estabelecer o controle de certas etnias sobre outras e garantir a reprodução entre as populações dominantes, o sistema colonial irá constituir os mecanismos de vigilância e controle disciplinares

---

descritos por Foucault. Caberia então perguntar: teria o teatro moderno operado como mais um dispositivo de controle disciplinar, a começar pelo espaço da cena?

Seja como for, a discussão entre Deleuze e Cressole é recuperada por Preciado exatamente por nos oferecer pistas acerca de nosso atual momento. Tanto o teatro como os movimentos identitários encontram-se diante deste complexo dilema entre proposição, totalização e essencialismo de um lado, isto é, tomados pela tarefa de abrir espaços para os sujeitos abjetados, e, de outro, heterogeneidade, devir e relativização, a necessária e paradoxal consciência de que fluxo, diálogo e trânsito são necessários para garantir a consistência efetiva das almeçadas transformações. Se o perigo do excesso de fixações totalizantes seria a constituição de discursos e novas categorias de sujeitos opressores, a ausência de formulações, construções ou representações desaguaria no relativismo total, reforçando padrões hegemônicos existentes. Diante destes dilemas e desestabilizações, nos parece que o teatro é o espaço fecundo a reunir possibilidades, lugar de jogo, de acaso, dispositivo de produção de imagens, simulacros, hiperrealidades.

Espectáculos como *Isto É um negro?* (da companhia EqueméGosta) ou *Stabat Mater* (de Janaína Leite), por exemplo, que discutem, respectivamente, as representações das figuras do negro e da mulher geradas na sociedade colonial, podem ser lidos na chave da desidentificação e agenciamento de outras operações político-estéticas. Judith Butler assinala que a realidade de gênero só é real na medida em que é performada (2018, p. 12). Isto é, as maneiras que um corpo mostra ou produz seu significado cultural são performativos, visto que não há uma identidade natural anterior. A postulação de identidades mais verdadeiras do que outras estaria a serviço de políticas de controle, que produzem ficções regulatórias, assinala (Ibid, p. 13). O ritual e a performance, ainda segundo Butler, teriam como tarefa tornar explícitas as leis sociais. O ritual, como uma espécie de reatuação e reexperimentação, *reapresenta*

---

significados socialmente estabelecidos como também produziria novas realidades (Ibid., p. 11).

Parece-nos que o teatro, exercido em sua máxima potência, ocupa-se dessa tarefa de trazer à tona leis socialmente invisibilizadas. Trazidos à tona estes conteúdos recalcados, podemos profaná-los (AGAMBEN, 2007), quer dizer, devolvê-los ao seu uso comum. Como assinala Butler, este movimento de transformação das relações sociais precisa ser realizado coletivamente. Para desarranjar as forças constitutivas dos sistemas hegemônicos, portanto, não basta refazer uma política de atos individuais, apenas reflexos moleculares dessas opressões molares (BUTLER, 2018, p. 10).

Levantamos a hipótese de que certos artistas e trabalhos teatrais poderiam estar nos indicando uma relação de curto-circuito na qual a representação deixaria de ser lida como inescapável afastamento do real, generalização do estético, forma-mercadoria, desvio ou simulacro. Nos parece que essas ideias de desvio contaminaram as formulações acerca dos conceitos de Teatros do Real, Performativo e Pós-dramático com um certo tom lamurioso, como se reagissem ao fracasso do projeto moderno de estetização da vida e à utopia artaudiana de realizar uma cena da pura presença, ou representação do irrepresentável (DERRIDA, 2009). Mas será que, ao invés de fracasso, não estariam aí reveladas as dimensões próprias da representação?

Desvinculados dessas utopias teatrais – cujo ponto inaugural, diríamos, ocorreu no final do século XIX, por meio do projeto Naturalista de Émile Zola de encenar o “ponto exato” da realidade (GADELHA, 2013, pp. 154-156) –, os conteúdos cênicos atuais passam a ser manipulados e “performados” de modo não mais a sublinhar e lamentar a polarização entre arte e vida. Cientes de que, no palco, a convenção desaparece no mesmo lugar onde revela a máscara do natural, essas experiências articulam a presença “em” e “para” a representação, dentro e fora dela, em consonância, conflito e justaposição, como assumida estratégia de

(re)elaboração e transformação, em permanente relação de abertura e troca com a plateia.

Talvez estejamos diante de um novo regime estético que dialoga com as formas inerentes ao sistema farmacopornográfico, descrito por Preciado (2018). O autor espanhol desenvolve o conceito de *snuff*, uma denominação acerca dos filmes que mostram assassinatos com o objetivo de transformar a morte em representação pública. Preciado defende que a pornografia *snuff* seria aquela irrompida a partir de filmagens e publicações *on-line* produzidas pelos próprios atores/autores dessas gravações, sem qualquer intermediação de terceiros ou da indústria pornô. O produto audiovisual resultante dessa operação é documento, prova e vestígio, mas também discurso, narrativa, elaboração:

Radicalmente pós-pós-moderna, a noção de *snuff* opõe-se ao caráter midiático, teatral e simulado de toda representação, afirmando, ao contrário, o poder da representação para modificar a realidade ou o desejo de o real existir *em e para* a representação (PRECIADO, 2018, pp. 363-364).

O conceito de *snuff*, portanto, trata desse curto-circuito no qual a representação é assumida, porém não como desvio ou afastamento do real ou simulacro, como ressalva Preciado em sua análise. Parece-nos que o autor tem o cuidado de diferenciar a noção *snuff* de óticas, por exemplo, como as defendidas por pensadores como Jameson, Benjamin, Baudrillard e Debord, que lamentaram a crescente generalização do estético – o indesejável e funesto produto do ideal moderno de estetização da vida (FABBRINI, 2013). Para esses autores, graças à perda de contato da arte com o referente, esta foi reduzida a clichê, pura imagem, significante, forma-mercadoria, simulacro. Estes desvios seriam, sob esta ótica, os sinais dos processos de pastichização, relativização e autorreferencialização sofridos pela arte, graças à sua promíscua contaminação. Mas estaria a arte inteiramente colonizada e capturada? Ou quais seriam, hoje, as estratégias de resistência e crítica?

Já no caso da estratégia *snuff*, este modo de produzir e difundir a imagem assume o poder da representação sem deixar de levar em conta a sua impossibilidade tanto de imitar ou reproduzir a vida, quanto de constituir-se como um produto não capturado pelos regimes hegemônicos, regidos pelo capitalismo.

Se considerarmos o procedimento *snuff* como uma estratégia de agenciamento destes artistas dissidentes e abjetados, diríamos que estes *performam* os seus materiais cênicos com consciência das propriedades, armadilhas e potências do discurso e da linguagem. Assim, a ideia de manipulação sobre os elementos da cena perde a conotação moderna de um afastamento da realidade para ganhar a amplitude de uma ação contranormativa. A gradação do estado de presença de uma determinada encenação deixa de estar vinculada ao seu estatuto como puro acontecimento ou aproximação da realidade para entender-se como ritual, *reatuação*, *reexperimentação*, fricção da norma, desidentificação, reelaboração das políticas do desejo. Este lugar é de movência, tensionamento e desfronteirização justamente pela sua capacidade de evitar categorizações e universalizações totalizantes a fim de produzir e transitar entre desterritorializações e reterritorializações

Neste caso, sabemos da importância dos nomes que instauram, como atos de fala, o próprio acontecimento, nesse movimento infinito entre a vida e o eterno ato de representá-la. A Teoria Queer assumiu esse nome ao transformar o que era xingamento heteronormativo contra os corpos desviantes em grito de guerra. Em português, poderíamos traduzir o termo como Teoria Bicha, Teoria Baitola, Viadinha... Teoria Cu. Seria então relevante e oportuno questionar, portanto, *se há um teatro cu a falar*, aquele que coloca em cena as questões e sujeitos dissidentes, abjetados, periféricos, subalternizados. Que irrompe como forma contranormativa de ação e de existência.

Retomando "Da filosofia como modo superior de dar o cu" (2014), Preciado nos fala deste ânus molecular por meio do qual a história da filosofia "aparece como uma cadeia de fecundações anais entre

homossexuais sem gueto e sem culpa” (Ibid., p. 192). Parece-nos que está em jogo aqui uma espécie de ritual coletivo e ancestral, imprensado entre futuro e passado, atual e virtual, somente possibilitado por meio do que o autor chama de pulsão libidinal, voltada para fecundação, geração, criatividade. Bem ali atrás onde o tabu é colocado em atrito com a realidade e suas interdições sociais é lugar de ruptura e potência libidinal no qual o teatro pode reafirmar sua capacidade plena de nos lembrar que tudo é invenção e reinventar.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. **Cadernos de leitura**, n. 78, 2018.
- DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FABBRINI, Ricardo. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. In: **Poliética**. São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 167-183, 2013.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GROYS, Boris. **Arte Poder**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GADELHA, Carmem. **Corpo, espaço, tempo** – indagações sobre poética do teatro. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.
- HARAWAY, Donna J., **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano**. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, 2a ed.
- JAMESON, Fredric, **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**, São Paulo, Ática, 1996.
- LACAN, J. (1964). **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

---

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

\_\_\_\_\_. **Testo Junkie**. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Um apartamento em Urano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

SAISON, Maryvonne. **Les Théâtres du Réel**. Pratiques de la Représentation dans le Théâtre Contemporain. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998.

SPIVAK, Gayatri C. **Entrevista com Angela McRobbie**. Block (10), 1985, pp.5-9.

---

## **CORPO E PERFORMANCE NO TRABALHO ARTÍSTICO LOST IN TRANSITION (2016) DE CABELLO/CARCELLER A PARTIR DE LEITURAS DE JUDITH BUTLER**

Renata Biagioni Wroblewski<sup>71</sup>

### **INTRODUÇÃO**

Este artigo pretende analisar de que maneira corpos e performatividade se manifestam na instalação de arte contemporânea intitulada *Lost in Transition*, da dupla de artistas Helena Cabello e Ana Carceller. O trabalho em questão foi exposto por Cabello/Carceller no ano de 2016 no museu espanhol Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM). Na primeira parte desta exposição, será abordado como discursos contra-hegemônicos se estruturam no campo das artes e da filosofia, enquanto a segunda parte trará para estes discursos o trabalho supramencionado.

### **GÊNERO E EXPERIÊNCIAS PLÁSTICAS**

Relações que podem ser tecidas entre arte e gênero não foram estabelecidas apenas nos últimos 40 anos, nem se reduzem aos contornos da arte contemporânea. Elas existem enquanto possibilidades processuais e transitórias, distantes do binarismo do sexo e da heteronormatividade desde o início do século XX. Experiências plásticas vinculadas ao surrealismo, que questionavam noções estáticas de identidade e exploravam noções estereotípicas de gênero, emergiram mesmo antes de teorias que as embasassem.

Nos anos 1920 e 1930, Lucy Renée Mathilde Schwob, ou Claude Courlis, ou Daniel Douglas, ou ainda (e mais reconhecidamente entre seus possíveis nomes) Claude Cahun, artista que, em conjunto com sua meia-

---

<sup>71</sup> Mestre em História, Crítica e Teoria da Arte pela Universidade de São Paulo. Doutorado em andamento em Filosofia pela mesma universidade. E-mail: renbiawro@gmail.com. ORCID 0000-0001-5698-0915.

---

irmã e parceira Suzanne Malherbe, também assumiu outro nome, Marcel Moore, produziu vasto conjunto de trabalhos em meio fotográfico nos quais a problematização do determinismo biológico definia o eixo temático dos mesmos.

As artistas iniciam sua série de autorretratos em 1913, mas apenas em 1932 uniram-se aos surrealistas, ao lado de André Breton, na Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários. No interior do grupo, transitaram outros artistas que abordaram em seus trabalhos questões desafiadoras à estabilidade do binarismo vigente, como Berenice Abbot, Cecil Beaton e Man Ray.

Os trabalhos de Cahun e Moore foram 'redescobertos' quase cinco décadas mais tarde, no final dos anos de 1980. Nos trabalhos das artistas, mesmo o culto surrealista à mulher e sua potencial 'beleza convulsiva', como simbolizante de desejos corpóreos e delírios, é indagado e desafiado. A pessoa nestes trabalhos não é a materialização do desejável, mas sim o questionamento do abjeto. As imagens das artistas são materialização de profundos questionamento e rejeição de qualquer identidade externa, assumida compulsoriamente a partir de norma social, aparentemente a partir de um processo naturalizado que define distinções e similaridades desejáveis. Cahun e Moore, portadores de nomes sexualmente ambíguos, indagaram o determinismo biológico, questão esta que estaria presente na literatura apenas décadas depois, em oposição crítica às teorias das minorias e de gênero.

Experiências plásticas voltaram a surgir com o fervor das mobilizações, questionamentos e contestações sociais vinculadas ao lugar do sujeito na sociedade durante as décadas de 1960 e 1970. Materializações performáticas não normativas foram assunto de diversas séries e trabalhos de fotógrafos do século XX, entre eles Brassai, Diane Arbus e Nan Goldin. Drag queens povoavam a obra de Andy Warhol, desde 1966, em trabalhos como *The Chelsea Girls* e, depois, mais consistentemente, como na trilogia dirigida por Paul Morrissey para o artista entre os anos de 1968 e 1972, ou ainda a série intitulada *Autorretrato como Drag*, produzida entre 1980 –

---

1986, na qual o artista pode ser visto em diversas polaroides de frente, perfil e três quartos de perfil voltado para a câmera como se a mesma espelhasse sua própria imagem enquanto constructo e artificialidade. Em algumas das imagens, através do batom escancaradamente vermelho, perucas, sombra nos olhos e blush, além de usar simultaneamente signos tipicamente associados ao 'masculino' nas vestes, é possível inclusive observar uma mão que sustenta a persona assumida naquele frame.

A partir de fins da década de 1980 e início da década de 1990, no que se relaciona à arte contemporânea no contexto ocidental estadunidense, estas tangentes tomaram novos contornos. As mobilizações que surgiram no interior da chamada crise da AIDS eram compostas por diversos artistas que produziram coletivamente trabalhos cujo eixo central era a visibilidade de alteridades e a defesa da vida (e da sobrevivência) daqueles que eram precarizados por seu gênero ou sexualidade. Durante o período mencionado, a proliferação da AIDS foi associada largamente a práticas sexuais não heterossexuais e a usuários de drogas, seguida da culpabilização de seus portadores.

Como reação, intensas mobilizações iniciam-se se utilizando da arte e da cultura como aportes para massificação de ideologias de oposição. Em 1987, surge em Nova York o primeiro coletivo que vinculava arte e ativismo como resposta ao conservadorismo que aflorou juntamente com popularização dos discursos contra portadores do HIV, o Gran Fury. Este foi seguido de uma rede de arte e ativismo nomeada ACT UP – de onde surgiram diversos coletivos como Lesbian Avengers, Boy with the arms akimbo, Dyke Action Machine, Fierce Pussy, entre outros.

Com a popularização de teorias que emergem a partir dos chamados Estudos culturais – especialmente a chamada Estudos Queer – durante o mesmo período, novas questões começam a aparecer em trabalhos de arte. Judith Butler também foi particularmente influente na década de 1990 entre grupos cujo enfoque se dava entre relações feministas e sexualidade.

No que se refere à arte, além do seu livro *Gender Trouble*, publicado em 1990, uma entrevista concedida por Butler foi publicada na revista

---

ArtForum em 1992 e amplificou-se largamente no campo da arte; nesta, é possível observar apontamentos sobre o que fica conhecido como Estudos *Queer* e o desafio à noção de gênero e identidade como construção fixa – em detrimento da sexualidade como estado de intermeio – e assim nunca permanente, emprestando da linguística o termo “performatividade” para se referir a este estado. Butler, em publicação de 1993, aponta que “categorias identitárias tendem a ser instrumentos de regimes regulatórios” (BUTLER, 1993a, p. 308); como saída, ele prefere ter sua sexualidade como um signo cujo significante permanentemente não é esclarecido. Não fosse desta forma, ele afirma que estaria ‘saindo de um armário’ apenas para entrar em outro.

Enfaticamente, neste período são utilizados signos que remetem ao discurso sobre o sexo biológico a partir de artistas que trabalham com as palavras, a exposição de seu corpo, associações com imagens publicitárias ou ainda desenhos, para assim desafiar a normatividade. Compreender uma possível trajetória de tais estudos até seu contato com o contexto da arte contemporânea se faz necessário. Evidenciar-se-á que tal trajetória não é repleta de acasos, mas parte de mais de uma intersecção coerente entre revisões plásticas e teóricas de um dispositivo da sexualidade.

A compreensão do conceito “dispositivo” também se faz relevante. Dispositivo, segundo Foucault, define-se por uma rede entre o “dito e o não dito”, um conjunto heterogêneo baseado nas referidas “estratégias de saber e de poder” (FOUCAULT, 1988, p. 100). Entende-se aqui sexualidade como manifestações não homogêneas, uma vez que, como explica Judith Butler, a categoria sexo como atributo parte de um “gesto misógino de sinédoque” que “tomou o lugar da pessoa, do *cogito* autodeterminador” (BUTLER, 1993b, p. 42).

Em outro texto, alguns anos antes, Butler sinaliza também que “a sexualidade sempre excede qualquer dada performance, apresentação ou narrativa”, considerando-se que não seria “possível derivar ou enumerar de uma lista a sexualidade a partir de qualquer dada apresentação de gênero” (BUTLER, 1993a, p. 315). Em contínuo, ela é um processo fluido, instável

---

e em constante trânsito; não é possível que duas pessoas a expressem da mesma forma, nem mesmo que uma pessoa a experiencie da mesma forma ao longo de sua vida.

Seria derivativa deste processo a noção de sexualidade única que tem por base o homem e a heterossexualidade como padrões, e qualquer variação a partir desta é tomada como “Outro” ou como negação da norma. Este tipo de simplificação não compreende experiências reais e concretas que escapam às práticas reguladoras das quais derivariam identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes (BUTLER, 1993b, p. 38) e que, por sua vez, se manifestam no campo da arte através de representações das mais diversas possíveis, como as que observamos nos trabalhos que fazem parte do recorte deste artigo.

A partir de uma pesquisa bibliográfica e documental, este artigo visa contribuir para a evidência de circunstâncias que proporcionam a adoção de estratégias que partem de categorias artísticas, sociais e de gênero não hegemônicas. Mais além, a pesquisa se embasa na mobilização da noção de fracasso no interior do neoliberalismo, conforme utilizada por Judith Butler, e como tal noção se faz presente no trabalho *Lost in Transition* (2016) das artistas contemporâneas Cabello/Carceller.

### **LOST IN TRANSITION (2016)**

Partindo do entendimento do campo das artes enquanto potencial espaço onde hegemonias e homogeneidades são inquiridas, pensar a arte a partir de sua teoria, prática, crítica e historiografia passam, portanto, por questionamentos que reflitam sobre a equação entre seu campo específico e o campo ampliado das relações, as experiências cotidianas, o uso das linguagens que se manifestam também em outros meios e as possíveis negociações em torno de seus significados. Não seria possível compreender tais questionamentos deslocados do contexto social, histórico e político onde a produção a se analisar se insere.

Através da rejeição ao sistema binário dos gêneros, é notável a curva ascendente de possibilidades manifestas através de performances na arte entre aqueles considerados desvios, o restante, monstruosos ou aqueles que não são incorporados, não se encaixam, degenerados, abordando sexualidades e performances. Mesmo atualmente, a presença dessa questão nos espaços institucionalizados da arte é discreta.

O trabalho focado apresenta apropriações de gênero e sexualidade as quais são indagadas, não conformativas. Em *Lost in Transition*, as artistas Cabello\Carceller ocupam o museu Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), pensando o espaço expositivo a partir da escada que ocupa o centro da sala a elas oferecida. A escada, como espaço de trânsito, é apropriada como uma metáfora para o processo de transição sem destino pela qual atravessam as personagens escolhidas para descer seus degraus, registradas em vídeo. Em um canto da sala existe um poema das artistas sobre a experiência registrada. Quem se perde na transição, como evocado pelo título do trabalho, não é apenas o artista ou aquele que com ele constrói o trabalho, oferecendo seu corpo e trajeto, mas também é o espectador que percorre o espaço expositivo, já que, como apontado por Jacques Rancière:

[...] num teatro, diante de uma performance, assim como num museu, numa escola ou numa rua, sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam. (RANCIÈRE, 2017, p. 20).

O corpo é o meio que permite a relação presencial com o outro, é o *locus* das experiências de prazer e dor, assim como do reconhecimento. O corpo é onde se materializa a normalização e resistência, as falhas e os fracassos, a relação com aquilo que nos é exterior. O corpo, através das intencionalidades e das ações não eletivas, ordena e desorganiza campos de inteligibilidade. Simultaneamente, é com frequência o corpo que é utilizado como meio para que se possa evidenciar na arte questões relacionadas a gênero e sexualidade. O corpo permite que seja possível se expor ao outro, é o *locus* de experiências. Para que seja possível se

apresentar e se situar no mundo, é necessário agir pelo gênero através também de falhas e é através do corpo que se torna possível desorganizar os campos de inteligibilidade. As falhas são inerentes à performance e, por essa razão, Butler aponta:

A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de "identidade" não possam existir – isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não decorrem nem do "sexo" nem do "gênero". Nesse contexto, "decorrer" seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de "identidade de gênero" parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente por não se conformarem às normas de inteligibilidade cultural. Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem de gênero. (BUTLER, 1993b, p. 45)

O corpo que fracassa na reiteração da norma é colocado enquanto possibilidade de resistência. Em *Corpos em Aliança e a Política das Ruas* (2018), Butler indaga a precariedade enquanto um eixo argumentativo da teoria performativa da assembleia. Liberdade e responsabilidade aparecem aqui enquanto pertinentes a uma noção-chave de ética frente à apropriação discursiva.

No IVAM, as artistas tomam o espaço de trânsito por excelência de toda a arquitetura: a escada que comunica duas salas de exposições, um elemento intersticial. A tradição teatral e cinematográfica ou o espetáculo têm conferido à escada um papel essencial para a apresentação / introdução dos seus protagonistas. A escada é o espaço de deslocamento que vincula dois pisos de um mesmo museu. Mesmo que no IVAM ela ocupe certo lugar de destaque, seu potencial expositivo raramente é mobilizado, como uma não sala expositiva. Simultaneamente, o projeto só pode ser pensado a partir do espaço que ocupa, conferindo ao trabalho uma especificidade no que se refere à ocupação de um espaço da arte institucionalizada. A escolha

---

é adotada por Cabello\Carceller como uma metodologia de trabalho recorrente em seus projetos.

Como em outros trabalhos da dupla, são pessoas que vieram de uma convocatória aberta realizada na cidade onde o trabalho ocorreu, em Valência. Com 16 pessoas diferentes que responderam à sua proposta, os registros de cada uma delas descendo as escadas foram realizados em um dia de filmagem apenas. Quem se apresenta no vídeo não foi treinado para participar do mesmo. Não houve qualquer instrução no que se referia a vestimenta ou acessórios utilizados, nem tampouco quanto à maneira escolhida para caminhar no espaço disponível. Após pós-produção, no que se relaciona aos vídeos que ocupam o espaço expositivo, o produto final inclui um movimento permanente de diferentes pessoas. A proposta é composta por performances que se unem no espaço do IVAM.

As artistas se referem ao trabalho como um “poema-performativo” que acontece num espaço sem domínio, entre os degraus. Figuras ocupam essa escada sem objetivar chegar a lugar algum, transitando para baixo da escada, trajando elementos que compõem sua performance. O transicional vivido por essas pessoas é tido como meio de vida, na constância do impermanente. São sujeitos que habitam as escadas, este espaço de transição. Como sugere o título, o perder-se destes elementos não busca encontrar-se em lugar algum, ao contrário, perder-se é parte de seu processo, é onde se situa o acontecimento.

Cada pessoa que desce a escada manifesta-se através de uma espécie de encenação de conflitos ou pequenos gestos, libertadores pelo simples fato de serem exibidos; cada descida é uma estrofe performativa e a soma de todas, que vemos em múltiplas telas, é um poema composto de versos livres, sem rima, sem métrica. O resultado é polimorfo, múltiplo, indisciplinado.

Como uma das questões centrais tematizadas no trabalho, o gênero é performatizado em divergência, como sujeito que não realiza a norma. Ele foge ao “economicamente útil e politicamente” conservador (FOUCAULT, 1988, p. 44), como elabora Michel Foucault em a *História da Sexualidade*,

---

referindo-se a esta última, porém cuja crítica se pode aplicar também à construção de gênero aqui presente. Por existir e reafirmar a própria existência, esta clama, manifesta e persiste.

As imagens produzidas reagem contra o que Manuel Olveira chama de “construção representacional imóvel e naturalizada” (OLVEIRA, 2009, p. 16). Elas não se encaixam, não se comodificam – ao contrário, elas vêm para causar desconforto, estranhamento, para *produzir-se* como “atividade consciente da subjetividade e do desejo” (OLVEIRA, 2009, p. 18) através de possibilidades móveis e cambiantes, abrindo portas para a materialização de ideologias contra-hegemônicas e para a amplificação, já que tendo em vista as experiências de décadas passadas não se pode falar em surgimento, de outro discurso visual.

Helena Cabello e Ana Carceller usam sempre maneiras diferentes objetivando introduzir espaços institucionalizados de produção artística. Em seus trabalhos, a transferência do texto para a linguagem corporal representa também a morte da autoria. Elas colocam os corpos liminares em destaque e dramatizam o modo como padrões se propagam entre a tática ‘bio’ e heteronormativa e a micropolítica, evidenciando que não pode existir uma sem a outra, que os sujeitos e territórios normatizados se definem em contraposição ao excluído

## **CONSIDERAÇÕES**

As narrações construídas permitem diferentes leituras possíveis. Nelas, o fracasso é mais do que uma falha, um pequeno desvio de rota. Ele é, de outra maneira, a falência total, é inadequação do começo ao fim, é a repetição de falhas que somadas levam à reiteração da precariedade e expõe em si mesma a falência do projeto econômico e social. O fracassado é inadequado para certo modelo de sucesso, é o que não conseguimos incluir, enquadrar, categorizar e delimitar nos parâmetros da inércia do *status quo*.

Mobilizar não somente o que se pode nomear, catalogar e codificar, mas também os “entres”, nos limiares do que a sociedade dita democrática é incapaz de incluir entre seus anais, nas diferenças, nas manobras evasivas daquilo que não pode ser identificado e incorporado em mercados e permanece marginal parece ser uma tarefa de suma importância para o campo da arte. Através da parodização do normativo, a proposta artística aborda a performatividade como questão, como prática e como convite, em meio à infinidade de experimentações pelas quais se poderia transitar sem a necessidade de enquadrar-se em alguma definição estática.

## REFERÊNCIAS

ALIAGA, Juan Vicente; OLVEIRA, Manuel, *et al.* **En Todas Partes.** Políticas de la Diversidad Sexual en el Arte. Espanha: Xunta de Galicia, 2009.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2018.

\_\_\_\_\_. **Undoing Gender.** New York and London: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. Immitation and gender insubordination. In: **Lesbian and gay studies reader.** Nova York: Routhledge, 1993a.

\_\_\_\_\_. **Problemas de Gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1993b.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2017.

---

## **SOBRE AS PESSOAS AUTORAS**

### **Alice Bemvenuti**

Doutoranda em Educação (PUCRS), Mestre em Museologia (USP), Mestre em Artes Visuais (UFRGS). E-mail: alicebem@gmail.com.

### **Aline Amorim de Assis**

Graduanda no Curso Superior do Audiovisual, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: aline\_aassis@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4294-8348>.

### **Anna Carolina Longano**

Doutoranda no Programa de Mudança Social e Participação Política na EACH/USP, Mestra em Ciências pela EACH/USP, Bacharela em Artes Cênicas pela USP. E-mail: aalongano@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4099-6781>

### **Fernanda Elias Zaccarelli Salgueiro**

Doutoranda em Filosofia, FFLCH-USP. E-mail: fernanda.salgueiro@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1652-4354>.

### **Flávia Péret**

Escritora e professora. Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais, atualmente realiza doutorado na Faculdade de Educação (UFMG). Em 2018, recebeu o prêmio **Jean-Jacques Rousseau**, pela Akademie Schloss Solitude (Alemanha) pelo seu trabalho literário. Em 2010, foi vencedora do prêmio Memória do Jornalismo Brasileiro, promovido pelo Jornal Folha de S. Paulo, com a pesquisa "História da Imprensa Gay no Brasil – entre a militância e o consumo". Publicou os livros: "Imprensa Gay no Brasil" (2011), "10 Poemas de Amor e de Susto" (2013), "Outra Noite" (2014), "Novelinha (2016)", "Uma Mulher" (2017), "Os Patos" (2018) e "Mulher-Bomba" (2019) e "Instruções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças" (2021). E-mail: flaviaperet1@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0474-6478>

### **Flavia Viana Pontes**

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Trabalho realizado como requisito para conclusão da disciplina "Produção Poética de Mulheres em Angola, Brasil, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe: imbricações entre Literatura, História, Feminismos e Psicologia Social"

---

realizada no segundo semestre de 2019. E-mail: [fvianapontes@gmail.com](mailto:fvianapontes@gmail.com).  
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1241-6524>.

**João Bernardo Caldeira**

Doutorando em Artes Cênicas na ECA-USP, é diretor, autor, produtor e professor teatral. Mestre em Artes da Cena e graduado em Comunicação e em Direção Teatral pela ECO-UFRJ. Especialização em Gestão e Políticas Culturais pelo Itaú Cultural e Universidade de Girona. [joaobernardo@usp.br](mailto:joaobernardo@usp.br).  
<https://orcid.org/0000-0001-6737-3096>

**Nayla Tavares Guerra**

Graduanda no Curso Superior do Audiovisual, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: [naylaguerra@usp.br](mailto:naylaguerra@usp.br). ORCID:  
<https://orcid.org/0000-0002-6661-1248>.

**Renata Biagioni Wroblewski**

Cursando doutorado (atual) em Filosofia pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Membro do Grupo de Pesquisa NÓS, do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP. Possui graduação em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (2008) e em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2009). Professora, com formação em Pedagogia pela Uninove (2020), é especialista em Linguagens da Arte (2009). É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa história, crítica e teoria de Arte, da Universidade de São Paulo (2013), onde atua como produtora audiovisual, além de curadoria e tradução. E-mail: [renbiawro@gmail.com](mailto:renbiawro@gmail.com). ORCID:  
<https://orcid.org/0000-0001-5698-0915>

## **SOBRE AS PESSOAS ORGANIZADORAS**

### **Carolina Klautau**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Integrante do grupo de pesquisa “Epistemologia do Diálogo Social”. Bolsista do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL) do Memorial da América Latina (2021). Mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Contemporaneidade da Faculdade Cásper Líbero. Especialista em Comunicação Organizacional e Relações Públicas pela mesma Faculdade. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará. Docente do curso de Jornalismo na Universidade Anhembi-Morumbi. E-mail: carolina.klautau@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1888-6092>

### **Cyndel Nunes Augusto**

Mestra na área Educação e Ciências Sociais: Desigualdades e Diferenças pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP). Graduada em Pedagogia na Faculdade de Educação da USP. Participou de um grupo de extensão intitulado *Educa*, com reflexões e atuação prática na esfera educacional quilombola de 2013 à 2017, e atua como pedagoga desde 2013. Desenvolveu iniciação científica na área de gênero e sexualidade nas políticas públicas de educação, por dois anos, com bolsa CNPq e FEUSP. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Física escolar da FEUSP (GPEF-FEUSP). Membro do Clube Literatura e Diversidade, projeto de pesquisa e extensão da FEUSP. E-mail: cyndel.augusto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4824-6718>.

### **Fernanda Salgueiro**

Doutoranda em Filosofia (FFLCH-USP) e monitora do Programa de Leitura e Escrita Acadêmica - PLEA (FFLCH-USP). Graduada em Direito (PUC-SP), graduada e licenciada em Filosofia (FFLCH-USP e FE-USP), mestra em História Social (FFLCH-USP). Integrante dos grupos de estudos *Res Publica* (USP e Unifesp) e *Matrizes do Republicanismo* (USP), bem como do Grupo de Pesquisa em Estudos Curriculares e Ensino - GPECE (IFSP-CNPq). Docente de Filosofia e Sociologia no Ensino Médio há dez anos. E-mail: fernanda.salgueiro@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1652-4354>.

**João Bernardo Caldeira**

Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), é diretor, autor, produtor e professor teatral, além de jornalista cultural. Mestre em Artes da Cena, graduado em Comunicação e Direção Teatral, pela Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ). Especialização em Gestão e Políticas Culturais pelo Itaú Cultural/Universidade de Girona. Como integrante do Coletivo Cosmogônico, assinou direção e dramaturgia de peças como "Avenida Central" e "Eu Quem Eu Somos". Como jornalista cultural, é colaborador do jornal Valor Econômico, desde 2008. E-mail: joaobernardo@usp.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6737-3096>

**Júlio César Suzuki**

Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso (1992), em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2004) e em Química pelo Instituto Federal de São Paulo (2021), com mestrado (1997), doutorado (2002) em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência em Fundamentos Econômicos, Sociais e Políticos da Geografia. Atualmente, é Professor Associado do Departamento de Geografia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM/USP). Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Agricultura, Urbanização, Geografia e Literatura e Teoria e Método. E-mail: jcsuzuki@usp.br. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7499-3242>.

**Matheus Campanello**

Graduando em Filosofia pela FFLCH-USP. Membro do Grupo de Estudos sobre Política e Subjetividades, do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, que tem como objetivo realizar a leitura e discussão de textos de filosofia que possibilitam conectar os *vazios, as falhas, as ambiguidades e as subjetividades* para suspendê-las na evidência. Cativado pela Filosofia Política, Matheus também é pesquisador da ação política e atravessado pela vontade-da-possibilidade-de-compreensão da liberdade. Desenvolve iniciação científica na área da filosofia política, a partir do conceito de ação na obra de Hannah Arendt. E-mail: matheuscampanello@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7078-7652>.

**Newton Branda**

Doutorando em Filosofia pela FFLCH-USP, mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2010), possui especialização em Educação pela PUC-SP (2018), cinco pós-graduações em Filosofia pela FFLCH-USP (2019/2020), pós-graduação em Redes Sociais pela ECA-USP (2019) e é bacharel em Comunicação Social / Jornalismo pela PUC-SP (1988). Membro do Grupo de Pesquisa NÓS, do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, que realiza leitura periódica de textos fundamentais sobre os feminismos, além de organizar eventos com essa temática. Membro do Grupo de Pesquisa Espinosanos, do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, que realiza leitura periódica de textos fundamentais sobre filosofia moderna e contemporânea. De 2009 a 2016, foi Gerente de Comunicação na área de Cultura Organizacional e na área de Comunicação Institucional da Natura. Em 2005, na DBM do Brasil, atuou como Ombudsman, Consultor e Diretor da área de Inteligência de Mercado. Foi editor das revistas Vogue, A/Z, Gula, Vacances, Visão, Casa Vogue, Casa & Jardim e Forbes. É professor de Produção Textual no cursinho popular Projeto Raiz desde 2016. E-mail: branda@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1804-5496> .

**Renata Biagioni Wroblewski**

Cursando doutorado (atual) em Filosofia pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Membro do Grupo de Pesquisa NÓS, do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP. Possui graduação em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (2008) e em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2009). Professora, com formação em Pedagogia pela Uninove (2020), é especialista em Linguagens da Arte (2009). É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa história, crítica e teoria de Arte, da Universidade de São Paulo (2013), onde atua como produtora audiovisual, além de curadoria e tradução. E-mail: renbiawro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5698-0915>

**Tessa Moura Lacerda**

Tessa Moura Lacerda é professora de Filosofia na Universidade de São Paulo- USP, especialista em Filosofia Moderna, mas estudiosa também de outros temas, como a relação entre história, memória e testemunho (relacionada particularmente com a ditadura civil-militar brasileira de 1964-85); e as questões de gênero pensadas de um ponto de vista filosófico (feminismos, Transfeminismo, teoria queer). É autora de A política da metafísica. Teoria e prática em Leibniz (Humanitas, 2004), As paixões (Martins Fontes, 2013), além de inúmeros artigos principalmente sobre

---

Filosofia Moderna e sobre os feminismos e sua relação com a proposta de reescritura do cânone filosófico. Editora da revista Cadernos espinosanos. Estudos sobre o Pensamento do Século XVII, da USP. Coordenadora do grupo NÓS - Grupo de estudos sobre feminismos da USP. É membro da Comissão de Defesa de Direitos Humanos da FFLCH-USP (comissão que atualmente preside). E-mail: tessalacerda@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4465-9371>.

**Alice Bemvenuti**

Performance memória em risco: caminhar e anotar sobre esse fazer em processo

**Aline Amorim de Assis, Fernanda Elias Zaccarelli Salgueiro e Nayla Tavares Guerra**

Poeira de estrelas: um traço borrado da lesbianidade no cinema brasileiro

**Anna Carolina Longano**

Seu corpo, suas mitologias: em busca de outras referências para nossa existência

**Flávia Péret**

Poesia como posse: táticas de despatriarcalização na obra de Luiza Romão

**Flavia Viana Pontes**

Conceição, Carolina e Clarice: o sujeito poético em "Carolina na hora da estrela" e "Clarice no quarto de despejo"

**João Bernardo Caldeira**

Do teatro como modo superior de dar o cu

**Renata Biagioni Wroblewski**

Corpo e performance no trabalho artístico "Lost in transitions" (2016) de Cabello/Carceller a partir de Leituras de Judith Butler

