

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Mariana Teixeira de Paula

A CENA PERFORMATIVA NUA:

uma perspectiva de gênero

Belo Horizonte
2022

Mariana Teixeira de Paula

A CENA PERFORMATIVA NUA:

uma perspectiva de gênero

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça)

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
P324c
2022

Paula, Mariana, 1988-
A cena performativa nua [recurso eletrônico] : uma perspectiva de gênero / Mariana Teixeira de Paula. – 2022.
1 recurso online.

Orientadora: Maria Beatriz Braga Mendonça.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Nudez – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Relações de gênero – Teses. 4. Crítica de arte feminista – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de
Dissertação da aluna **MARIANA TEIXEIRA DE PAULA** - Número de Registro - **2020680925**.

Título: **“A CENA PERFORMATIVA NUA: uma perspectiva de gênero”**

Prof.^a Dr.^a Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga) – Orientadora – EBA/UFMG

Prof.^a Dr.^a Maria Brígida de Miranda – Titular – UDESC

Prof.^a Dr.^a Lúcia Regina Vieira Romano – Titular – UNESP

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Braga Mendonca, Professora do Magistério Superior**, em 26/09/2022, às 12:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Brígida de Miranda, Usuária Externa**, em 05/10/2022, às 10:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 29/05/2023, às 10:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lúcia Regina Vieira Romano, Usuária Externa**, em 30/05/2023, às 19:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1746281** e o código CRC **2E229D12**.

À minha mãe, por doar-se morada. Por criar-se sempre em nova mulher.

À Dilma Rousseff, por inaugurar outro caminho de representação e lembrar que nosso lugar é de luta, sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro e especial lugar, à querida orientadora Bya Braga, que para além de acolher e direcionar as inquietações académicas, escutou com muito afeto minhas demandas pessoais, que eram também da pesquisa, visto seu caráter performativo e político de transitar pelo mundo. Por ser inspiração no ofício de ensinar, em diálogo.

Às professoras Lúcia Regina Vieira Romano e Maria Brígida de Miranda, por aceitarem o convite para comporem a banca e oportunizarem meu avanço na pesquisa. Ao professor Marcos Alexandre, por aceitar o convite para compor a banca como professor suplente e estar sempre presente em minha trajetória.

À Mônica Ribeiro, por ter me acendido a centelha de desejo pela pesquisa académica.

Ao Jacques Akerman, por garantir acompanhamento à minha sanidade e possibilitar que eu a arriscasse também.

À Rô e Júlia, por me conhecerem tanto desde sempre e manterem-se gentis e generosamente abraçantes. Pelas referências de toda a vida, académicas e principalmente artísticas. Aos amigos e sobretudo amigas, pelo abraços, companheirismo, diálogos e trocas sobre ser mulher e nossos diferentes lugares no mundo. Especialmente à Érica, Camilla, Fabi, Cris e Pat.

Agradeço a todos os amores, que pelo afeto, conflito e desejo me provocaram a descobrir (e continuar descobrindo) o quanto sou corpo.

Ao meu pai e irmão, que pelos confrontos ajudaram a me reafirmar em uma ética feminista.

À minha avó, que foi minha pessoa preferida da vida e sensibilizou minhas mãos para todos os fazeres.

À Café e Tapioca, por transbordarem tanta alegria em tempos pandêmicos e me lembrarem que vida e amor não são relativos apenas à humanidade.

À Natália Arruda, secretária do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, pela disponibilidade e cuidado.

À Lara Matos, por me enviar sua tese; Papoula Bicalho pela atenciosidade e disponibilidade de tantos materiais para pesquisa; Eid Ribeiro, pelas memórias e reflexões compartilhadas; Luciana Romagnolli, pelo registro em vídeo da mesa redonda 'Pecados da Arte' do FIT 2018; Idylla Silmarovi, *Toda Deseo*, Cris Moreira, Igui Leal, por compartilharem registros de seus trabalhos.

À CAPES, pelo financiamento que tornou essa pesquisa possível.

A mim mesma, por não sossegar.

RESUMO

O presente estudo busca investigar a nudez em trabalhos contemporâneos, cênicos e performativos, de autoria de mulheres e pessoas não binárias. Para refletir sobre os caminhos de apresentação do corpo despido, recorre-se à construção de representações femininas em atuações teatrais e em mídias televisivas e cinematográficas brasileiras, atentando-se às críticas feministas sobre a objetificação e docilização da imagem da mulher. Partindo das profundas transformações artísticas do século XX e da centralidade do corpo na criação artística, essa dissertação localiza nos atributos da arte da performance oportunidades para a criação de outras narrativas imagéticas, consonantes com as transfigurações da noção de gênero, tão efervescente na atualidade. Percebendo a cena performativa como espaço profanatório das dinâmicas sociais estabelecidas, de caráter misógino e arbitrário, discute-se trabalhos que elaboram a imagem do corpo como recurso de confronto e questionamento acerca das relações de gênero. Para tal, utiliza-se revisão bibliográfica sobre nudez, reflexão crítica de trabalhos da cena performativa de Belo Horizonte entre 2012 e 2020 e apresentação de desdobramentos práticos de criação da autora por isso impactado e orientado.

Palavras-chave: nudez; atuação performativa; arte da performance; performatividade de gênero; arte feminista.

ABSTRACT

The present study seeks to investigate nudity in contemporary, scenic and performative works, authored by women and non-binary people. In order to reflect on the ways in which the naked body is presented, the construction of female representations in theatrical performances and in Brazilian television and cinematographic media is resorted to, taking heed to feminist criticisms about the objectification and docility of the image of women. Starting from the profound artistic transformations of the 20th century and the centrality of the body in artistic creation, this research locates in the attributes of performance art opportunities for the creation of other imagery narratives, in line with the transfigurations of the notion of gender, which is so effervescent today. Perceiving the performative scene as a profanatory space of the established social dynamics, with a misogynist and arbitrary character, works that elaborate the image of the body as a confrontation and questioning resource about gender relations are discussed. To this end, this study utilizes a bibliographic review on nudity, a critical reflection of works from the performative scene in Belo Horizonte between 2012 and 2020 and a presentation of practical developments of the author's creation, impacted and guided by that.

Keywords: nudity; performative acting; performance art; gender performativity; feminist art.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: apresentação de <i>amorA</i> na Gruta!.....	13
FIGURA 2: Guerrilla Girls, <i>As mulheres precisam estar nuas para entrar no Masp?</i> (2017).....	21
FIGURA 3: Gwen John, <i>Nude Girl</i> (1910).....	22
FIGURA 4: Egon Schiele, <i>Black-haired nude girl</i> (1910).....	22
FIGURA 5: Isabel Bishop, <i>Nude by Stream</i> (1938).....	23
FIGURA 6: Edgar Degas, <i>Woman in a tub</i> (1883).....	23
FIGURA 7: Mary Cassat, <i>In the loge</i> (1878).....	23
FIGURA 8: Renoir, <i>L'avant-scène</i> (1874).....	23
FIGURA 9: Renee Cox, <i>Yo mama</i> (1993).....	24
FIGURA 10: Bruce Davidson, <i>East 100th Street</i> (1970).....	24
FIGURA 11: Frida Kaho, <i>Henry Ford Hospital</i> (1932).....	25
FIGURA 12: Jenny Saville, <i>Matrix</i> (2015).....	25
FIGURA 13: <i>Topless em Málaga/Espanha</i> (2016).....	26
FIGURA 14: Santarosa Barreto, <i>Brazil</i> (2016-9).....	28
FIGURA 15: Tarsila do Amaral, <i>A Negra</i> (1923).....	36
FIGURA 16: Pedro Américo, <i>A carioca</i> (1882).....	36
FIGURA 17: Anna Bella Geiger, <i>Brasil nativo / Brasil alienígena</i> (1977).....	41
FIGURA 18: Registro de <i>A noite dos assassinos</i> (1969).....	100
FIGURA 19: Panfleto de <i>A noite dos assassinos</i> (1969).....	100
FIGURA 20: Ana Luísa Santos, <i>Melindrosa</i> (2014).....	105
FIGURA 21: Bacurinhas no DiversaS (2016).....	107
FIGURA 22: Bacurinhas, <i>Calor na Bacurinha</i>	108
FIGURA 23: Bacurinhas, <i>Calor na Bacurinha</i>	108
FIGURA 24: Bacurinhas, <i>Calor na Bacurinha</i>	108
FIGURA 25: Priscila Rezende, <i>Vem... pra ser infeliz</i>	112
FIGURA 26: Luciana Brandão, <i>Post-it</i> (2017).....	115
FIGURA 27: Júhlia Santos, <i>Dor Vestida</i> (2019).....	119
FIGURA 28: Igui Leal, <i>Espécie</i> (2017).....	119
FIGURA 29: Mariana Teixeira, <i>amorA</i> (2013).....	124
FIGURA 30: Mariana Teixeira, <i>amorA para pausa de canto</i>	126

FIGURA 31: Mariana Teixeira, <i>amorA para pausa de canto</i>	126
FIGURA 32: Mariana Teixeira, <i>amorA para pausa de canto</i>	126
FIGURA 33: Mariana Teixeira, <i>amorA: cacos compilados ou exercício de desmoronamento</i>	129
FIGURA 34: Mariana Teixeira, <i>amorA: cacos compilados ou exercício de desmoronamento</i>	130
FIGURA 35: Mariana Teixeira, <i>amorA: cacos compilados ou exercício de desmoronamento</i>	130
FIGURA 36: Mariana Teixeira, <i>amorA: cacos compilados ou exercício de desmoronamento</i>	130
FIGURA 37: Louise Bourgeois, <i>Femme maison</i> (1947).....	133
FIGURA 38: Mariana Teixeira, imagens do processo de <i>revés</i> , fotografia e colagem (2021).....	134
FIGURA 39: Mariana Teixeira, imagens do processo de <i>revés</i> , fotografia e colagem (2021).....	134
FIGURA 40: Mariana Teixeira, <i>revés</i> (2021).....	135
FIGURA 41: Mariana Teixeira, <i>revés</i> (2021).....	135
FIGURA 42: Capa da revista <i>Acephale</i> (1936).....	137
FIGURA 43: Mariana Teixeira, <i>revés</i> (2021).....	138
FIGURA 44: Mariana Teixeira, <i>revés</i> (2021).....	139

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. SER MULHER, BRASILEIRA E ATRIZ NUA.....	20
2.1 O corpo como articulador do discurso.....	29
2.2 A nudez feminina nas mídias de comunicação em massa e seu impacto na formação de um <i>Brazil</i>	42
2.3 Censura, moralismo e transgressão: a nudez do ontem e do agora.....	64
3. PERFORMANCE COMO TERRENO FÉRTIL PARA O FEMINISMO NA CENA PERFORMATIVA.....	79
4. A CENA PERFORMATIVA NUA COMO RIZOMA DO AGORA.....	92
4.1 Reflexão crítica de performances.....	104
5. DESDOBRAMENTOS.....	121
5.1 <i>amorA para pausa de canto</i>	122
5.2 <i>SUMO</i>	131
5.3 <i>revés</i>	133
6. CONSIDERAÇÕES.....	143
REFERÊNCIAS.....	147

1. INTRODUÇÃO

"Uma pesquisa nasce de onde?" é a pergunta que fiz constantemente ao iniciar a escrita deste trabalho. Para começar, precisei de um breve acesso de "eu", ou do processo de desnudar-me... Minha primeira formação institucional, de graduação em Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais, contou em sua maioria com disciplinas que abrangiam referências bibliográficas e técnicas acerca do que chamava de "teatro tradicional", referindo à cena pautada no texto dramático e aos treinamentos de ator para "servir" a cena, se transmutar a fim de transformar-se em personagem, alheio às características pessoais de seu atuante. Atuar significava emprestar generosamente seu corpo para dar vida a outro ser, quase como uma possessão.

A tentativa de fazer teatro me parecia a cada dia mais longe do meu contexto para um lugar inexistente, inalcançável, longínquo. Entre meus familiares e amigos no interior¹, pouquíssimos sequer tinham ido à alguma peça: eu mesma estive mais frequentemente em cima do palco do que frente a ele, como público. Lembro-me da primeira peça "contemporânea" a que assisti, *Quando o peixe salta*², em 2006. Alguma fagulha acendeu um encantamento, e percebi que teria que "correr muito atrás" para entender o que é que estava acontecendo ali.

Em experiências alheias à graduação, como o projeto *Oficinão*, do Galpão Cine Horto³ e a montagem independente de cena curta e espetáculo *Nem o Pipoqueiro*⁴, vivenciei processos performativos, que não eram guiados a partir de um texto dramático, mas em práticas pessoais e improvisações. Durante a elaboração da cena curta, apareceu a pergunta "o que eu quero dizer? o que eu tenho pra dizer no teatro?". E não consegui encontrar resposta. Eu realmente não sabia o que queria

¹ Sou natural de Pouso Alegre, em Minas Gerais. Durante a infância e adolescência tive acesso à prática teatral em aulas no Conservatório Estadual de Música de Pouso Alegre, porém, como público o acesso era bastante escasso. Fazer teatro era uma brincadeira, da qual eu não tinha dimensão do que seria o ofício de atriz.

² Peça resultante do projeto *Oficinão*, do Galpão Cine Horto de 2006, com direção de Rodrigo Campos e Fernando Mencarelli. Este último é também professor do curso de graduação da UFMG, mas não realizei disciplinas com ele durante minha formação.

³ Centro Cultural do Grupo Galpão, situado na Rua Pitangui 3613, no bairro Horto, em Belo Horizonte.

⁴ Materiais sobre o trabalho em: <<http://nemopipoqueiro.blogspot.com/>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=oyyOBv6puql>> e <<https://www.facebook.com/nemopipoqueiro/>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

dizer naquele momento. Ou indagava se o que eu gostaria de dizer era importante, diante de tantas vozes já existentes no ofício, eu não deveria dizer algo que já foi dito? Essa cena improvisada tornou-se parte do trabalho, como rompimento da estabelecida "quarta parede" instituída até então.

Enquanto ensaiávamos o espetáculo, durante as novas improvisações, desvelou-se minha incapacidade em camuflar o incômodo em vestir o figurino de *lingerie*, por pensar que daquela maneira eu estava apresentando meu corpo de maneira objetificada. Numa tentativa de convencer o grupo de que não me sentia à vontade naquelas poucas roupas, busquei comunicar argumentos que mal conhecia, citando até o nome de Simone de Beauvoir. A situação rapidamente gerou comicidade, e apropriamos a circunstância para a cena — não apenas essa situação específica, mas durante vários momentos de improvisação e, ainda mais, de convivência entre nós enquanto amigas e jovens artistas. A peça, ainda que exagerando situações cotidianas e colocando foco em situações específicas, teciam características particulares àquela Mariana que decidimos levar para a cena, e não a sua completude.

A relação entre "arte e vida" estabeleceu-se a fim de vincular os assuntos que desejávamos trazer ao público. Todo o material surgiu de impressões e interpretações daquelas quatro jovens mulheres, com dificuldade de fomentar um produto para ser veiculado no mercado das artes, descobrindo como as recentes bagagens da profissão poderiam se converter na busca pela sobrevivência através do ofício.

O que eu pensava ser fragilidade se transformou em substância teatral, contaminando inclusive a linguagem do espetáculo — as notícias sobre atores famosos, a crítica ao desejo pelo estrelato, entrevistas de celebridades... Todo material encontrado se convertia em vídeos caseiros de edição acelerada, modificando seu contexto original para a criação de comicidade muito próximo ao intuito dos atuais *memes*⁵, propostos pela diretora Patrícia Teles⁶.

⁵ Imagens viralizadas via internet com intuito humorístico a partir de conteúdos diversos de determinado contexto cultural e popular.

⁶ Artista-pesquisadora, doutora em Arte e Tecnologia (Universidade de Brasília), mestre em Lenguajes Artísticos Combinados (Universidad Nacional de las Artes - Argentina) e bacharel em Dirección Teatral

A cena em que o incômodo pelo figurino torna-se aparente me permitiu expressá-lo durante toda a peça, desde o início, "justificando" a pouca roupa em que eu vestia. Mas para além disso, me incitou a pensar que eu teria sim, um discurso a ser dito. Eu gostaria de dizer sobre essa e outras situações que me incomodavam e me invadiam.

Vi na peça de Trabalho de Conclusão de Curso uma oportunidade de pesquisar quais eram as indagações que me afligiam a respeito de ser mulher no mundo. Já quase no fim da graduação, minha orientadora, a Prof^a Dr^a Mônica Ribeiro (Universidade Federal de Minas Gerais) me despertou para a pesquisa acadêmica, me perguntando sobre meus interesses de pesquisa. Diante disso, mencionei a arte da performance que, em seguida, comecei a estudar mais e me apaixonei pela sua história de rebeldia e transgressão.

Com nome *amorA*, decidi construir uma dramaturgia de imagens a partir do conto *Os sapatinhos vermelhos*, presente no livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarissa Pinkola Estés (1994). Abordando o período de transformação de uma menina em mulher, o trajeto de adultização foi desenhado como instalação itinerante na Gruta!⁷: começando na rua, o público adentrava pelo espaço em um salão preparado como sala, na cena seguinte pelo corredor principal, pela cozinha até chegar ao último cômodo, mais apertado e com dificuldade para sair.

As paredes descascadas aludiam à deterioração da tradicional família mineira. Os portais do espaço foram fechados com rendas pretas que, translúcidas, possibilitavam ao público ver a última cena por detrás do véu - depois de crescer, essa menina teria um casamento e uma partitura aludindo ao encontro sexual, que nesse momento era passional e violento, até ser abandonada. A cena trazia incômodo pela trilha sonora e violência nas movimentações da coreografia, assim

(Universidade Federal do Rio de Janeiro). Trabalha com performance, teatro, vídeo, autorretratos, GIFs e instalações participativas. Utiliza o próprio corpo como meio de experimentação e se interessa por narrativas autobiográficas, tecnologias baixas e latino-americanidades. Foi indicada ao Prêmio PIPA 2021. Em 2019 participou do II Prêmio Vera Brant (Brasília-DF) e cruzou a América do Sul por terra, do Atlântico ao Pacífico, para integrar a exposição SACO 8 ? Destino em Antofagasta no Chile. Em 2018 realizou sua primeira exposição individual, Aquário Betta, na Galeria Espaço Piloto (Brasília-DF).

⁷ Espaço cultural alternativo e LGBTQIA+ gerido por artistas, onde acontecem festas, ensaios e espetáculos. A Gruta! localiza-se na rua Pitangui, 3613, no bairro Horto, em Belo Horizonte.

como o espaço reduzido em que o público permanecia, sem saída e claustrofóbico. A intenção era que o espaço tivesse tanta importância quanto os corpos em cena, em uma relação horizontal de significância e de propiciar ao público o incômodo da metamorfose para a vida adulta, em analogia ao desconforto de ser mulher.

FIGURA 1: apresentação de *amorA* na Gruta!



Fonte: Lucas Medeiros, acervo pessoal da artista.

Ali se materializou meu interesse em manejar a plasticidade da cena como não apenas recurso, mas na totalidade da cena como discurso cênico. Naquele trabalho, apenas o corpo da atriz não produziria o mesmo discurso, sem o cenário, o espaço, figurinos, iluminação...a plasticidade era inerente à cena. Relaciono essa prática — performativa — com a artesanaria⁸ do trabalho em sua completude. O espaço foi o tecido cru, em um bastidor, por onde os elementos da cena aos poucos eram costurados, unindo-se uns aos outros, mesmo que com linhas diferentes, formando entrelaçamentos indissociáveis, amarrados uns aos outros.

Todo esse processo oportunizou que eu vivenciasse o teatro como articulador da reflexão sobre questões feministas diante da corporalidade, guiadas pela criação de imagens sensoriais, onde não existia dramaturgia textual ou personagem. Experimentei, pela primeira vez, estar nua em cena. E, buscando aproximações com o que eu estudava enquanto arte da performance, encontrei caminhos que me reaproximaram do desejo de estar em cena, talvez menos próximo da brincadeira e

⁸ O uso da palavra artesanaria me foi apresentada tanto na Escola Guignard, relacionada ao fazer nas artes visuais, quanto no mestrado por meio das atividades de orientação (BRAGA, 2013).

mais de um movimento político em relação ao meu corpo. Este trabalho, *amorA*, será comentado no capítulo 5.

Como espaço de transição entre as artes, a performance traz trajetórias opostas que bifurcam em uma explosão de manifestações. Enquanto a transgressão do teatro foi abolir o texto e distribuir foco entre os elementos cênicos, descentralizando a figura do/a ator/atriz, ou mesmo colocando-o/a como autor/a de uma dramaturgia de atuação, as artes visuais trouxeram o artista para transformar-se em obra, ampliando as possibilidades do objeto (escultura, pintura, desenho...) para o corpo, tornando-o suporte.

Esse diálogo entre os vieses das duas áreas me interessou ao ponto de procurar formação também nas artes visuais, por meio da Escola Guignard⁹, na qual ingressei em 2014, quando concomitantemente entrei no *Pigmalião escultura que mexe*¹⁰, e pude experimentar a materialidade da cena e para a cena em diferentes e complexas configurações. Durante a formação em artes visuais, meu repertório de conhecimento de trabalhos de artistas mulheres que se apresentaram nuas ampliou-se, complexificando pensamentos sobre meu corpo em meus próprios trabalhos. Observar a diferença de posicionamento de artistas brasileiras e estrangeiras, sobre o discurso feminista e na exposição de seus corpos, me fez refletir sobre o quanto o contexto político afeta diretamente a produção artística.

Por exemplo, enquanto Carolee Schneemann, em *Interior Scroll*¹¹ (1975), manuseava um rolo de papel de dentro para fora de sua vagina, Calirman (2020) afirma que artistas brasileiras não se mostram nuas em seus trabalhos no mesmo período, décadas de 1960 e 70. Diante dessa informação, da aparente ausência de nudez desse contexto específico, procurei incessantemente por algum trabalho com nudez desse período e encontrei *Rito de Passagem* (1979), de Celeida Tostes. Nele, a artista envolve seu corpo desnudo com barro líquido, entra em um vaso de

⁹ Escola pertencente à Universidade Estadual de Minas Gerais - seu nome alude às técnicas de ensino de Alberto da Veiga Guignard, valorizando a espontaneidade e auto expressão na criação.

¹⁰ *Pigmalião escultura que mexe* é um grupo de teatro de animação, atuante desde 2007 em Belo Horizonte. Seus espetáculos são direcionados ao público adulto, desenvolvendo temas sobre tabus sociais com bonecos de proporções realistas.

¹¹ Nessa performance, a artista lê críticas de uma cineasta ao seu trabalho, que "acusa os filmes dela de serem femininos demais" (CALIRMAN, 2020, p.409).

cerâmica que é fechado por duas assistentes. Permanece ali por algum tempo, até que o vaso é rompido por seu corpo e seu corpo é expelido do vaso, em uma analogia do nascimento.

Ao consultar o *google* para me lembrar do nome deste trabalho, me deparei com uma matéria jornalística citando o trabalho de Tostes como "temática feminina, não feminista, ligada ao universo feminino, uterino, arcaizante, em que a mulher aparece de diferentes maneiras"¹² (DINIZ, s/d, s/p). É curioso entender porque, no caso de Tostes, sua temática é "feminina" em detrimento de ser "feminista". Encontrei similaridade ao meu trabalho de TCC, quando utilizei o termo "universo feminino" para tratar de temas relacionados às mulheres - ou, naquele momento, o que eu interpretava como temas relativos às mulheres, apenas às mulheres.

Constância Lima Duarte (2020) diz que a grande derrota do feminismo "foi ter permitido que um forte preconceito isolasse o termo, sem conseguir se impor com orgulho para a maioria das mulheres" (p.25). A figura da mulher feminista se tornou conhecida como paródia, em uma tentativa de descaracterizar mulheres que não se encaixariam no estereótipo da chamada militante feminista... O que é ser uma feminista?

Quando uma mulher artista inserida no mercado das artes (ou seja, esse trabalho tem abrangência sobre pensadores da arte e artistas) cria trabalhos com temática feminina, dando luz e conseqüentemente criando narrativas sobre assuntos relacionados às mulheres, sua produção não é feminista? Durante a construção de *amorA*, eu não imaginaria que o pensamento social sobre o que é ser feminista estava em construção. E uma das etapas de construção de uma narrativa é também a criação de subjetividades, como novas perspectivas sobre o olhar social de ser mulher. Há dez anos atrás, a frase da pesquisadora de Tostes fazia essa separação sobre a temática abordada pela artista. Pensando na popularização do termo e temáticas feministas, será que ela diria o mesmo? Penso eu, talvez apenas retoricamente. Será que posso dizer que minha pesquisa é feminista?

¹² Disponível em: <<https://fcs.mg.gov.br/o-simbolismo-na-arte-do-barro-de-celeida-tostes/>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Sim, eu respondo a mim mesma. Duarte (2020) também: "o feminismo, ao meu ver, deveria ser compreendido em um sentido mais amplo, como todo gesto ou ação que resultem em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, por iniciativa individual ou de grupo" (p.26).

É necessário que nós, mulheres, saibamos que nosso processo de formação acadêmica parecerá falha enquanto formos minoria nas bibliografias, referências, livros de arte, catálogos, enciclopédias e fontes nas quais aprendemos a beber com nossos professores, nos moldes em que observamos ser o correto. O ideal de conhecimento sempre é pautado em um contexto específico. Para seguir em transformação é preciso coragem para descobrir outras maneiras de medir... Feminismo também é exercício. Proponho, nesse trabalho, que a medida não seja uma régua, linear e precisa, mas uma tentativa. Falhas existirão — e quando não?

Percebi, por exemplo, uma falha ao reler o meu artigo de TCC que é relativa à abordagem sobre a pesquisa autobiográfica. A relação entre arte e vida, empregada pela arte da performance, com frequência era entremeada pela autobiografia, dando voz às questões identitárias, étnicas e de gênero (GOLDBERG, 2006). Quando escrevi sobre autobiografia, direcionei-me pela pergunta "como pode a criação autobiográfica ser universal?", o que se tornou uma questão inócua. Naquele momento abordava a autobiografia, da criação individual comunicada ao público, como se fosse uma verdade única em que, com uma boa elaboração teatral de seus elementos, pudesse gerar empatia ao conhecer a história apresentada naquele momento. Ignorei as transformações sociais que me levariam àquele lugar de comunicação e as similitudes do que eu dizia com o público que estava presente, como se as características do meu discurso (uma mulher branca¹³, mineira, de classe média com acesso à universidade) fossem "universais", o que hoje considero uma ideia equivocada.

Foi essencial, portanto, considerar o conceito de "lugar de fala" nessa dissertação, por estar em discussão na contemporaneidade, e como óbvia consequência, para os pensamentos sobre arte e nudez feminista. O lugar social da mulher, retratado no

¹³ Considerando o contexto brasileiro.

campo das artes, muitas vezes contou com "muita boa vontade", tal qual estão sendo revistas, levando em conta todo o imaginário criado por esses retratos (usando a metáfora do retrato tirado por um fotógrafo, que escolhe o ângulos e signos que aparecem em um quadro específico). Apesar do termo "lugar de fala" ter se tornado tendência nos últimos anos, percebe-se sua prática nas artes da performance desde a década de 1970, onde os discursos autobiográficos e identitários ganharam terreno. A arte da performance, além de transgredir as formas estéticas da arte, possibilitou virem à tona discussões protagonizadas por corpos excluídos do poder de fala, até então masculino, branco e colonialista, possibilitando que mulheres pudessem se autorrepresentar.

Vemos a condição da mulher como "o outro" na contextualização da arte contemporânea brasileira, mas não apenas aqui. Goldberg (2006) comenta que a arte feita por mulheres era chamada de "arte feminista" de forma pejorativa, com objetivo de minimizar sua importância. Inclusive, artistas como Lygia Pape, recusavam o termo por considerá-lo redutor, além do fato do discurso feminista ser considerado na época uma "pauta imperialista", visto que a classe artística em voga era formada pela esquerda marxista ortodoxa (CALIRMAN, 2020). A aceitação de uma arte de mulheres seria insignificante diante de uma arte "universal", voltada aos interesses de uma classe operária em que se unisse para conseguir um "bem comum", que nesse caso, significaria excluir parte das demandas que seriam apenas das mulheres. Seja pelo viés fisiológico, seja pelo viés social - em ambos os casos, o dificultador do acesso a direitos elementares seria aquele detentor de tais privilégios, sem os quais abrissem mão, dificilmente as mulheres teriam acesso - tal qual ocorre na realidade atual. Como atentou Simone de Beauvoir, "Basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante durante toda a sua vida"¹⁴ (BEAUVOIR apud MONTEIL, 2008).

Considerando os percursos e desejos relatados acima, construí essa pesquisa com o objetivo de investigar o corpo nu da mulher no contexto performativo, no trânsito

¹⁴ Tradução nossa de "*rien n'est définitivement acquis. Il suffira d'une crise politique, économique ou religieuse pour que les droits des femmes soient remis en question. Votre vie durant, vous devrez rester vigilantes*" (MONTEIL, 2008, p. 39).

entre as artes visuais, em que se tornou ponto central e suporte da obra, e o teatro, em que está em diálogo com outros elementos em posição de horizontalidade. Para a discussão, precisamos dar luz ao prisma em que enxergamos as questões de gênero - por que o corpo da mulher? Que corpos são esses? De que mulheres eu quero dizer quando escrevo "mulheres"?

Parto do pensamento em que a ideia binária de gênero está calcada em uma construção cultural, no movimento histórico de divisão de funções para fins de manutenção do sistema econômico vigente. Isso quer dizer que

gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos* (BUTLER, 2018, p.324-325),

o que na nossa sociedade significa um conjunto de comportamentos pré-estabelecidos impostos e repetidos através da noção da heteronormatividade.

A construção de gênero a partir do sexo biológico é aceita por algumas vertentes feministas, mas escolhemos aqui uma posição feminista interseccional, pontuando que o direito à diferença e diversidade é pauta do feminismo. Que corpos são subalternizados a favor da manutenção do regime patriarcal e colonial. Então por que continuar a pesquisa com esse recorte, já que o gênero é performado, e não apenas aniquilar essa divisão de gêneros? Porque precisamos dialogar a partir de alguma coisa. Se o desejo é bombardear as práticas de opressão a alguns corpos, precisamos refletir e entender quais são esses mecanismos de sujeição de alguns corpos perante outros. E essa discussão se mostra efervescente na cena contemporânea.

A busca por referências não acadêmicas (notícias, vídeos do *YouTube*, *podcasts*) abriu a escuta para abranger a observação sobre os nossos e outros corpos nesse momento presente, político e social. A percepção da já comentada característica da arte da performance, a relação entre arte e vida da artista, se faz tão presente na expressão dos trabalhos em arte que tenho visto, que sua assimilação pelas obras teatrais já foi naturalizada. Friso a poética da performance neste quesito, de abrir

leituras de uma possível ética da artista descolonial, ressaltando a importância em pensar atravessamentos de trabalhos dos quais estive presente como público, em sua maioria, e atravessar essa pesquisa pelo que tem me atravessado na vida, no cotidiano, nas discussões políticas que estão acontecendo, em conversas com amigas.

A escrita acadêmica é temporal, pensada para aquele presente que já se foi. Por acreditar que a obra de arte é um recurso de criação de novas subjetividades, uma de suas funções é estabelecer diálogo e criticismo com a realidade. A realidade em transformação não está unicamente na academia, ainda que esteja. Para isso, reconheço que olhar apenas para a universidade, a partir de seu histórico elitista e excludente, pode endurecer o olhar sobre o fazer artístico em movimento.

No primeiro capítulo, aponto caminhos da formação de um Brasil colonizado subjetivamente pelas noções europeias de gênero, nudez como pecado e fruto do mito da democracia racial, e como essas questões continuaram a ser perpassadas pelas mídias de comunicação de massa. Como a história da arte excluiu a autorrepresentação de mulheres, objetificando-as e submetendo-as ao olhar masculino. Por fim, como a influência dessa colonialidade e da ditadura militar em manifestações censuraram o fazer artístico em nossa formação cultural.

No segundo capítulo trago aspectos da arte da performance assimiladas pelo teatro, quando o corpo se torna central no processo criativo e como discurso, unindo arte e vida e transformando questões políticas, de gênero e identidade como recurso artístico perante o público. Nesse momento, as fronteiras entre as linguagens se dissolvem e as temáticas feministas afloram, rompendo estigmas e tradições formais, estéticas e discursivas.

O terceiro capítulo procura localizar as transgressões implícitas da nudez da mulher no teatro, assim como a reflexão de trabalhos performativos recentes apresentados na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Por fim, no quarto capítulo compartilho trabalhos autorais desenvolvidos anteriormente ao ingresso no mestrado e durante seu percurso.

2. SER MULHER, BRASILEIRA E ATRIZ NUA

*"Não te deixes destruir...
Ajuntando novas pedras
e construindo novos poemas.
Recria tua vida, sempre, sempre.
Remove pedras e planta roseiras e faz doces.
Recomeça.
Faz de tua vida mesquinha
um poema.
E viverás no coração dos jovens
e na memória das gerações que hão de vir.
Esta fonte é para uso de todos os sedentos.
Toma a tua parte.
Vem a estas páginas
e não entres seu uso
aos que têm sede".*

Cora Coralina

Durante os anos de 2020 e 2021, em função da pandemia de covid-19, a discussão da nudez esteve presente muito em consonância com o uso das redes sociais, única forma possível de socialização desse período. Várias páginas do *instagram* se dedicaram a postar "nudes" como forma de interação entre desconhecidos em estado de isolamento (BESSAS, 2020). A transgressão da nudez nas redes sociais tem sido, inclusive, pauta de discussões acerca de quais corpos são permitidos aparecerem nus e na padronização que o consumo induz, para a venda de produtos para emagrecimento, procedimentos estéticos, desvelando racismo e gordofobia algorítmicos nas redes sociais (BOCK, 2020 e MORAIS, 2020). Os aplicativos também trouxeram à tona a censura de mamilos apenas de mulheres, reforçando a campanha "free nipples" ou "free the nipple", no Brasil traduzido como "mamilos livres", através do questionamento da restrição de alguns mamilos frente a outros. Ao procurar mais sobre esse engajamento, o *google* direciona a pesquisa para campanhas publicitárias de grandes marcas, como *Adidas*, *Ellus*, *podcasts* e variados produtos da moda, como esperado do eficiente sistema capitalista.

Em 2016, a atriz Maria Alice Vergueiro, aos 82 anos, estampou os seios desnudos em uma postagem publicada pela *Folha de São Paulo*, para a revista *Seráfina*. Cerceada pelo *Instagram*, a foto considerada desconfortável (FERRARI, 2016) demonstra como o preconceito com corpos que divergem da norma jovem, branca e

magra, nesse caso o etarismo, se sobrepõe à liberdade de alguns corpos manifestarem-se.

Paula Sibilia (2015) diz que

Por um lado, tornou-se mais viável para qualquer mulher se exibir nua em âmbitos públicos, devido a certos relaxamentos dos antigos tabus. Ainda assim, os critérios que ampararam o nu feminino na tradição ocidental até a era moderna não parecem ter se extinguido, embora se constatem algumas sacudidas nas definições de obscenidade e certas reformulações nos padrões de beleza (p.192).

O culto ao corpo perfeito, a efervescência de procura por procedimentos estéticos, cirurgias, maquiagens, produtos para emagrecimento são exaustivamente discutidos na contemporaneidade. A representação da imagem das mulheres pelos homens parece ainda permanecer em moldes de perfeição, tais quais as artes plásticas construíram ao longo da história da arte.

FIGURA 2 - Guerrilla Girls, *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Masp?* (2017).



Fonte: <<https://www.guerrillagirls.com/projects>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Guerrilla Girls é um coletivo nova-iorquino que questiona essas representações de feminilidade construída pelos homens, denunciando a continuidade da disparidade de gênero, raça e poder geográfico nos circuitos de investimento do mercado da arte. Na exposição em que estiveram no Brasil, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, o MASP, um dos trabalhos adaptados à nossa realidade expõe o abismo entre homens artistas que exibem seus trabalhos e mulheres que

aparecem nuas nos mesmos. Comparado aos mesmos cartazes sobre outros museus, o índice de nus femininos em exposição é "baixo": nos museus dos Estados Unidos foi de 83%, e *Metropolitan Museum*, que teve recontagens de 1989 a 2012, variou de 85% a 76%.

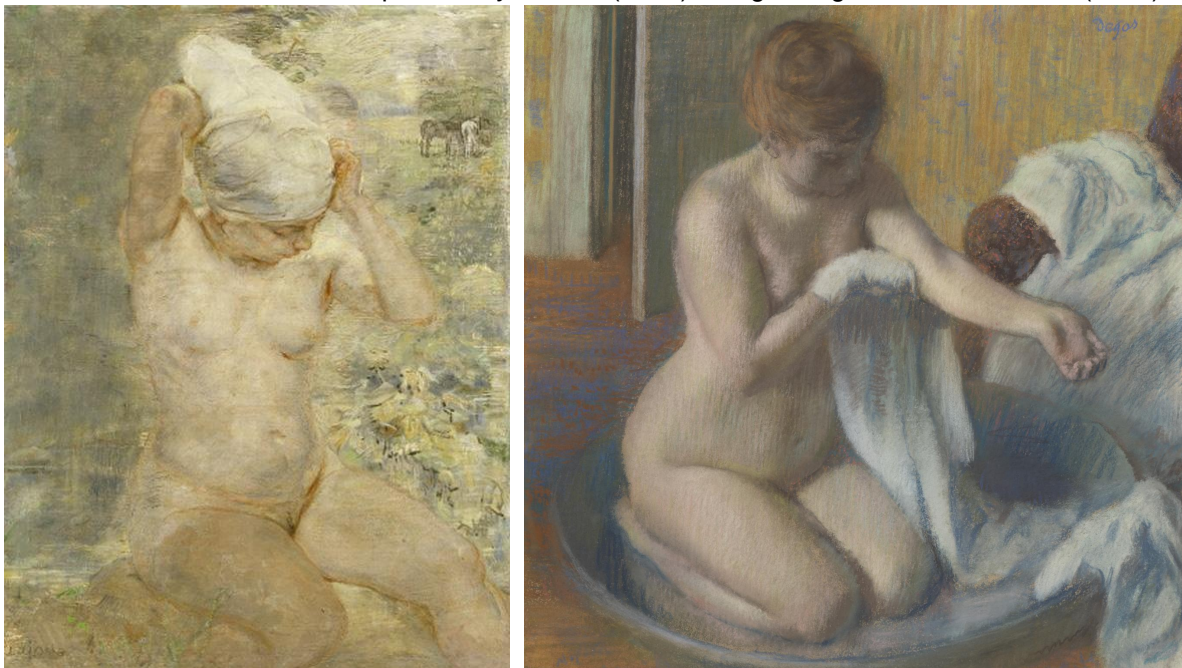
Ao compararmos obras de homens sobre mulheres nuas e de mulheres sobre outras mulheres nuas, é instigante perceber que mesmo com enquadramentos, estéticas e temáticas similares, a representação muda consideravelmente. A partir de proposição de Nádia Cruz (2008), pratiquei esse exercício de comparação entre algumas imagens:

FIGURAS 3 e 4 - Gwen John, *Nude Girl* (1910) e Egon Schiele, *Black-haired nude girl* (1910).



Fonte: <<https://artuk.org/discover/artworks/nude-girl-117704>> e <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Egon_Schiele_-_Schwarzhaariger_M%C3%A4dchenakt_-_1910.jpeg>. Acesso em: 22 jul. 2022.

FIGURAS 5 e 6 - Isabel Bishop, *Nude by Stream* (1938) e Edgar Degas, *Woman in a tub* (1883).



Fonte: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Nude-by-Stream/58967F7633E0A59C>> e <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/degas-woman-in-a-tub-t03563>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

FIGURAS 7 e 8 - Mary Cassat, *In the loge* (1878) e Renoir, *L'avant-scène* (1874).



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/In_the_Loge> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/L%27avant-sc%C3%A8ne#/media/Ficheiro:Pierre-Auguste_Renoir_023.jpg>. Acesso em: 22 jul. 2022.

FIGURAS 9 e 10 - Renee Cox, *Yo mama* (1993) e Bruce Davidson, *East 100th Street* (1970).



Fonte: <<https://www.artsy.net/artwork/renee-cox-the-yo-mama>> e <<https://americansuburbx.com/wp-content/uploads/2015/04/NYC12454.jpg>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

A oferta de imagens da nudez nas artes plásticas é extensa, ainda mais quando permanece aprisionada em um suporte que a mantém inatingível. Ao escrever o pré-projeto para o processo seletivo de mestrado, procurei sobre nudez nos mecanismos de busca *online* do acervo da Escola de Belas Artes da UFMG, constando doze vezes as palavras nu e nudez, em quase sua totalidade nos livros de manuais de como desenhar figura humana ou em catálogos de obras que as contenham através de registros fotográficos de desenhos, pinturas e/ou esculturas. Não existia nenhuma referência imediata às artes da cena, onde o distanciamento espacial do corpo é inexistente e a nudez acontece no momento do encontro: torna-se improvável ignorar um corpo sem roupas a poucos metros de distância, quando o objetivo da/o/e atriz/ator/e em foco é que esse corpo seja observado.

Indagando sobre as especificidades da nudez "distanciada", conservada em suporte não humano, com seus contornos planejados para que o espectador a veja a partir do enquadramento escolhido pela/o/e artista, encontrei a comparação entre *nude* e *naked* aplicável à diferenciação da nudez apresentada nas artes plásticas e nas artes da cena:

De acordo com a célebre teorização de Kenneth Clark, por exemplo, tal nudez clássica era *nude* e não *naked*, uma sutil embora

importantíssima diferença que a língua inglesa permite nomear. Haveria então, já na arte canônica ocidental, uma distinção bastante clara entre dois tipos de nudez. A artística (*nude*), tradicionalmente associada à beleza – como um casto véu estético capaz de recobrir qualquer infâmia –, estaria isenta daquele incômodo emanado pela mais crua e simples nudez corporal (*naked*), decorrente do ato de escancarar um corpo vergonhosamente “desvestido” (CLARK apud SIBILIA, 2015, p.174).

O rompimento com a nudez artística clássica acontece nas artes plásticas, o emprego de *naked* pode ser observado em infindáveis artistas, como Frida Kahlo e Jenny Saville.

FIGURAS 11 e 12 - Frida Kaho, *Henry Ford Hospital* (1932) e Jenny Saville, *Matrix* (2015).



Fonte: <<https://www.fridakahlo.org/henry-ford-hospital.jsp>> e <https://www.art.salon/artwork/jenny-saville_matrix_AID87907>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Porém, o que enfatizo aqui é que, mesmo na quebra de paradigmas com o nu artístico tradicional, mítico, os suportes que excluem a artista ao vivo ainda recortam o ponto de vista da/o/e artista, entregando para o público a visão de quem criou aquela imagem.

Nas artes da cena, a crueza do corpo mostra-se em sua totalidade, sem recortes, ainda que com artifícios - iluminação, adereços, objetos de cena, cenário, etc. E, principalmente, o contato entre os corpos da artista e de quem vê é essencial nessa relação. Ainda que haja distância física, ambos os corpos estão no mesmo espaço, acentuando a assimilação do que é visto. O corpo estático das artes plásticas precede proteção ao espectador, o corpo é objeto de contemplação, enquanto o corpo em movimento, ao vivo, em presença, transforma o corpo nu em sujeito da proposição da obra. Os corpos de artista e observadores estão em diálogo.

Mas nas artes da cena, o que o corpo da mulher diz, quando está nu? A primeira artista que conheci apresentando-se nua em suas performances foi Marina Abramovic. Imediatamente me tornei sua fã e sempre me perguntava o porquê de não encontrar artistas brasileiras¹⁵, em especial na performance, que abordasse o corpo como ela: nua, colocando-se em situações de risco. Concomitantemente, via a realidade da mulher brasileira em seu cotidiano, alheia ao contexto artístico, e deparava-me conosco diariamente na mesma situação: nua e em situações de risco.

O abismo entre a liberdade das mulheres europeias e brasileiras sobre seus corpos é visível no trânsito entre os dois países. Em 2016, durante uma viagem a trabalho para a Espanha, pude vivenciar na pele como estar com os seios desnudos (e não ser observada e assediada) é uma realidade experimentada com naturalidade nas praias. Porém, ao ouvir relatos de amigas sobre experiências de incômodo e abuso no exterior quando se dizem brasileiras, me dei conta que nossos corpos são estigmatizados pelo imaginário que nossa origem suscita. Por que isso acontece?

FIGURA 13 - *Topless em Málaga/Espanha (2016)*



Fonte: acervo pessoal

Joel Zito, em *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (2008), investiga a construção da imagem da brasileira no exterior, vinculada ao turismo sexual e a

¹⁵ Possivelmente existirão fora do contexto sudestino, mas infelizmente não pude ainda conhecê-las, o que pretendo.

busca pelo sonho de ascensão econômica por mulheres vivendo em vulnerabilidade. No filme, o diretor diz que após a crise da razão, o europeu descobriu o corpo. O prazer e o pecado confundem-se com a lógica do capital, constantemente repetidas, inclusive como propaganda turística governamental. Em 2019, o atual presidente declarou que se alguém "quiser vir aqui fazer sexo com uma mulher, fique à vontade", naturalizando a exploração do corpo da mulher e o turismo sexual (BUARQUE, 2019).

Não adentrarei na temática da prostituição, por ser um tema tão complexo que se tornaria simplista se não fosse cuidadosamente investigada. Porém, vale citar o posicionamento de Virginie Despentes (2016), que foi prostituta, argumenta a favor da prostituição e abalou minha própria posição sobre o assunto. Ela diz que "O pacto da prostituição 'eu te pago, você me satisfaz' é a base da relação heterossexual. Fingir que esse pacto é estranho à nossa cultura é uma hipocrisia" (p.69) e

(...) quando se afirma que a prostituição é uma 'violência feita às mulheres', pretende-se que esqueçamos que a verdadeira violência é o casamento, assim como de maneira geral a maioria das coisas que suportamos. Aquelas que transam gratuitamente devem continuar a achar que se trata da única escolha possível; senão, como controlá-las? A sexualidade masculina não constitui em si uma violência contra as mulheres se elas estiverem de acordo e forem bem remuneradas. A violência vem desse controle que é exercido sobre todos nós, essa faculdade de decidir em nosso lugar o que é digno e o que não é (p.73).

Apesar de francesa, Despentes argumenta sobre a normatização do poder de acesso ao corpo das mulheres pelos homens, o que é realidade mundial, mas é extremada em territórios colonizados, complexificando a questão quando se trata da prostituição de mulheres em situação de vulnerabilidade econômica e social.

Além da visão da brasileira como prostituta, à mercê da vontade masculina, outra figura que se relacionou a esse estereótipo é a atriz (ao meu ver, ainda se relaciona, mais fortemente fora de contextos metropolitanos). Mais uma vez, menciono memórias pessoais frequentes: atrizes reclamando de convites (mal ou não pagos) para desempenharem papéis insignificantes com seus corpos nus em evidência (principalmente no âmbito do audiovisual); piadas sobre "testes do sofá" e ao me cadastrar em algum hotel, preencher "atriz" no campo "profissão" e perceber algum

desconforto na expressão de recepcionistas... São muitas as situações geradas por um histórico bastante específico de gênero vividas em solo brasileiro - e fora dele também, na medida em que não deixamos a nacionalidade aqui quando embarcamos em um avião. Mas por que essa imagem está colada ao corpo em evidência?

FIGURA 14 - Santarosa Barreto, *Brazil* (2016-9).



Fonte: <<https://masp.org.br/acervo/obra/brazil>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Das primeiras polêmicas abertas sobre a nudez, que tenho conhecimento, foi impulsionada pelo ator Pedro Cardoso, quando se manifestou contrário à nudez no cinema e na televisão, no Festival do Rio, em 2008. Ele salientou que expor corpos, especialmente de mulheres, é a forma de exploração para atrair público por grandes empresas, aludindo à pornografia disfarçada, que coloca as atrizes em situação humilhante sem que elas possam decidir se tiram ou não a roupa. Salienta que recorrer à nudez desvenda uma crise da narrativa e que quem tira a roupa é sempre a atriz, ao invés da personagem (ARANTES, 2008).

Em um episódio do *podcast* do *NINFEIAS - Núcleo de INvestigações FEminIstAS*, coordenado pela Prof^a Dr^a Nina Caetano (Universidade Federal de Ouro Preto), de

título *Nudez feminina: empoderamento ou objetificação?*, parte-se da problemática das reivindicações de mulheres brancas. Reivindicar a exibição do corpo, seria então, uma pauta do feminismo branco e liberal, já que as mulheres negras sempre tiveram seus corpos expostos e objetificados. Nessa perspectiva, a temática é guiada pela pergunta “quais corpos podem aparecer nus e quais corpos são massacrados?”, a suposta libertação dos corpos das mulheres como parte do motor capitalista sem grandes modificações coletivas e repetições de padrões de gênero.

Na continuidade deste capítulo, procuro traçar um caminho, por vezes atalhos, com tortuosidades e algumas paradas um tanto mais extensas para adentrar em instantes da história que “já vem malhada antes de eu nascer”¹⁶. Que corpo é esse, que me pertence antes que eu soubesse que sou corpo? Nos desvencilhamos do trato europeu, quando portugueses se chocaram com a naturalidade em que os habitantes deste território ocupavam? Obviamente não, mas quais caminhos percorremos, ao naturalizar corpos nus — apenas de mulheres — explorados em campanhas publicitárias, na prostituição explícita das madrugadas ou nas mídias, televisão, cinema? E no teatro, a nudez é a mesma? Continuemos...

2.1 - O CORPO COMO ARTICULADOR DO DISCURSO¹⁷

"Plantaram-me alfaces e eu as comi todas"

Teresinha Soares

A dualidade entre corpo e racionalidade foi questionada na filosofia apenas no século XX¹⁸, na perspectiva europeia. Para Platão, o drama humano seria o fato do corpo (ou a "alma do corpo") ser corruptível e promover declínio moral ao homem, se a "alma superior" não controlasse seus desejos e paixões, levando à comportamentos morais inadequados (ARANHA; MARTINS, 2003, p. 326). No período medieval, "o corpo é sinal de pecado e degradação, a sua purificação é feita por práticas de ascetismo" (idem, p.327), ou exercícios físicos, que desde a Grécia

¹⁶ Como disse Cazuza, na música *Brasil*.

¹⁷ Penso no conceito de discurso relativo “à noção foucaultiana de discurso. Ou seja, de não pensar discurso como amontoado de palavras ou concatenação de frases que pretendem um significado em si, mas como um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estaremos falando de poder e controle” (RIBEIRO, p.44).

¹⁸ Com exceção de Espinosa, no século XVII.

tratava-se de autocontrole e disciplina. Santo Agostinho propõe a unidade entre corpo e alma, apesar da alma ser imortal e o corpo, sua dimensão terrena, ainda associada ao mal e ao pecado. Na filosofia cartesiana, Descartes "define o corpo como pura exterioridade, uma substância extensa, material", sendo formadores do humano duas substâncias, a pensante e a material - originando o dualismo psicofísico.

O ápice da crença na racionalidade, associada ao progresso, ao cientificismo e deflorada pelo Iluminismo, abriu caminhos para exaltar princípios da modernidade em países colonizados - porém, não esqueçamos que "a modernidade e a racionalidade foram imaginadas como experiências e produtos exclusivamente europeus" (QUIJANO apud MIÑOSO, 2020, p.114).

Menciono essa lógica de pensamento para questionar a transmutação da noção de corporalidade a partir da colonização. O corpo que aqui habita, em território brasileiro, sofreu influência da construção de conhecimento europeu diretamente e o valor que damos à essa herança se dá a partir do lugar social em que o sujeito que se expressa. Para os povos daqui originários, a relação entre corpo e razão não era apartada, mas inseparável do todo, holística.

É sabido que a colonização trouxe outra perspectiva cultural para a formação cultural do país e a ferramenta de dominação que ocasionou a colonização foi a dominação dos corpos. Gerando assim, transformações profundas e irreversíveis no apagamento cultural e coerção de outras subjetividades que não fossem as colonizatórias, instituindo hierarquias de poder pela instauração da noção de "outro" - a partir de gênero, raça e sexualidade.

Para "descolonizar o pensamento implica irmos além da divisão binária de mente e corpo" (NUÑEZ, 2019, p.9) e assim analisar a expressão do corpo nas artes, na tentativa de romper com o olhar colonizador. Mas o corpo da mulher, para os europeus, era o mesmo corpo dos homens? Quanto à oposição entre "nude" e "naked", de Clark (2006), Lynda Nead aponta que

Se o "nude", segundo a formulação de Clark, é o corpo "vestido" pela arte, o corpo em representação por assim dizer, o "naked" deve representar o corpo antes de sua transformação estética. A categoria do "naked" descreve o corpo fora das representações culturais; é o termo denotativo com respeito à conotação do "nude". Ao estabelecer essa oposição entre "nude" e "naked", Clark está se entregando à paixão por oposições binárias que domina a história filosófica ocidental. Mais especificamente, estende os modelos de classificação binária, baseados na oposição corpo/alma. De acordo com este modelo, os dois termos em qualquer par são isolados e mutuamente exclusivos; se a mente representa o domínio do conceitual e é capaz de abstração e raciocínio, o corpo é reduzido a um objeto físico, definido apenas em termos de sua extensão ou ocupação espacial. Esse dualismo básico está associado a um conjunto de pares opostos como cultura e natureza, razão e paixão, sujeito e objeto, com mente relacionada à cultura, razão e sujeito e corpo associado à natureza, paixão e qualidade do objeto. Além disso, os valores positivos da mente negativos do corpo estão relacionados à feminilidade. A categoria de "naked" de Clark pertence ao conjunto feminino do corpo, de caráter inferior, enquanto "nude" é uma extensão dos atributos masculinos elevados, associados à mente (NEAD, 1988, p.31)¹⁹.

Geni Nuñez (2019) assinala que o entendimento de "mente" está associado historicamente às pessoas brancas, com educação formal, e "corpo" relacionado à "mulheres, pessoas não brancas, LGBT, não escolarizadas. O dito "trabalhar com a cabeça" e o "trabalho braçal" refletem de maneira profunda os efeitos dessa hierarquia racista e misógina" (p.9). Dessa maneira, a escravização de corpos não europeus justificou-se através do conhecimento institucionalizado, na criação de uma ciência eugenista e discriminatória, ainda com raízes perdurantes no imaginário brasileiro e factualmente perceptível nos índices de empobrecimento, analfabetismo, restrição de direitos à serviços públicos e violência contra pessoas negras e indígenas. Os dualismos produzidos pelos europeus dividem a noção de

¹⁹ Tradução nossa de "*Si el desnudo, según la formulación de Clark, es el cuerpo "vestido" por arte, el cuerpo en representación como si dijéramos, el cuerpo sin ropa debe representar el cuerpo antes de su transformación estética. La categoría del cuerpo sin ropa describe el cuerpo fuera de las representaciones culturales; es el término denotativo con respecto a la connotación del desnudo. Al establecer esta oposición entre el cuerpo sin ropa y el desnudo, Clark está incurriendo en la pasión por las oposiciones binarias que domina la historia filosófica occidental. Más, específicamente, extiende los modelos de clasificación binarios, basados en la oposición cuerpo/alma. Según este modelo, los dos términos en cualquier par están aislados y son mutuamente exclusivos; si la mente representa el dominio de lo conceptual y es capaz de abstracción y razonamiento, el cuerpo es reducido a un objeto físico, definido sólo en términos de su extensión u ocupación espacial. Este dualismo básico se asocia con un conjunto de parejas en oposición tales como cultura y naturaleza, razón y pasión, sujeto y objeto, con la mente relacionada con la cultura, la razón y el sujeto y el cuerpo asociado con la naturaleza, la pasión y la calidad de objeto. Más aún, los valores positivos de la mente negativos del cuerpo se relacionan con la feminidad. La categoría del cuerpo sin ropa de Clark pertenece al conjunto femenino del cuerpo, de carácter inferior, mientras que el desnudo es una extensión de los atributos elevados masculinos, asociados con la mente*" (NEAD, 1988, p.31).

humanidade, sendo os povos colonizados despidos de racionalidade, aproximados da selvageria, animalidade e primitivismo.

María Lugones (2020) explica como essa diferenciação de corpos justifica a hegemonia europeia perante países colonizados:

Na lógica de um tempo evolutivo, primitivo se refere a uma época anterior na história das espécies. A Europa é concebida miticamente como preexistente ao capitalismo global e colonial, e como tendo alcançado um estado muito avançado nesse caminho unidirecional, linear e contínuo. Assim, a partir do interior desse ponto de partida mítico, outros habitantes do mundo, outros seres humanos, passaram a ser miticamente concebidos não como dominados através da conquista, nem como inferiores em termos de riqueza ou poder político, mas como uma etapa anterior na história das espécies nesse caminho unidirecional. Esse é o significado da qualificação "primitivo" (p.57).

O conflito do encontro entre europeus e indígenas se desdobrou na espetacularização da corporalidade dos povos nativos, promovendo ao lugar da performance do exotismo. Em 1550, o cotidiano nativo foi performado em Rouen, na França, quando foram "cerca de 50 tamoios, transportados juntamente com papagaios e macacos, entre outras curiosidades d'além-mar executaram (...) o dia-a-dia de uma aldeia em um bosque artificialmente tropicalizado" (KAZ, 2005, p.28). O intuito da apresentação era conseguir apoio do rei Henrique II para erguer no Brasil a França Antártida. "Ao longo da praça, moviam-se daqui para lá cerca de trezentos homens, completamente nus, bronzeados e eriçados, sem de nenhum modo cobrir a parte atribuída pela natureza" (CARDOSO, 2020, p.202) - os outros 250 homens eram marinheiros normandos forjando o papel de figurantes, enquanto os tupinambás "fazem o papel de si mesmos: caçam com o arco e flecha, balançam na rede, comercializam pau-brasil com marinheiros normandos e combatem seus inimigos tabajaras" (p.198).

Quanto à dramatização dos usos e costumes dos indígenas, Kaz (2005) observa a exotização dos europeus, a formação do "outro", que é despertente, diferente. E dizendo que o olhar exótico nos acompanha até hoje, indaga: "E nós nos olhamos também como exóticos? O teatro serve como palco para essa reflexão. Se o teatro é ver o outro, no caso brasileiro o espectador também quer se ver" (p.29).

A colonização de corpos de mulheres, além da subjugação da civilidade e submissão ao trabalho braçal forçado, se estendeu pela violação também sexual de corpos negros e indígenas. O estupro é o formador da miscigenação do Brasil. As expressões popularizadas como mulheres "pegas no laço" e "suas negas" se naturalizaram tanto que ainda continuam sendo reproduzidas.

Mas, essa romantização tem história e pode-se destacar a polêmica em torno de Gilberto Freyre, acusado de disseminar a romantização da violência dos homens brancos para com mulheres não brancas e sugerir que a relação entre senhores de engenho e escravizados fossem cordiais: "Quanto à miscibilidade, nenhum povo colonizador, dos modernos, excedeu ou sequer igualou nesse ponto aos portugueses. Foi misturando-se **gostosamente** com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços (...)" (FREYRE, 2003, p.71, **grifo** meu). Algumas outras frases também docilizam a violência sexual para com as mulheres negras: "O que a negra da senzala fez foi **facilitar a depravação com a sua docilidade de escrava; abrindo as pernas** ao primeiro desejo do sinhô-moço" e completa "Desejo, não: ordem" (idem, p.456, **grifos** meus). Ou ainda: "Às vezes negrinhas de dez, doze anos já estavam na rua **se oferecendo** a marinheiros enormes, grangazás ruivos que desembarcavam dos veleiros ingleses e franceses, com uma **fome doida de mulher**" (idem, p.537-538, **grifos** meus). E, sobre as indígenas, escreveu que "por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam **se entregando, de pernas abertas**, aos 'caraíbas' gulosos de mulher" (p.71, **grifo** meu).

Casa grande e senzala, escrito em 1933, sucedeu a conduta científica europeia eugenista, em que a miscigenação gerada pela mistura de raças²⁰ e culturas assombrou o país pelo fracasso. Esse pensamento metamorfoseou-se ao longo de décadas, encontrando em Gilberto Freyre a conversão para o fracasso resultante da fusão entre povos para o orgulho nacional, quando o autor defende que a mistura

²⁰Esse estudo "entende raça como construção social. Cabe destacar que, no contexto colonial, a raça era adotada em uma perspectiva biológica. Todavia, ao analisar, hoje, os usos e efeitos de tal concepção naquela época já é possível entendê-la operando como uma construção social, porém, assentada em uma interpretação biológica, naturalizante e hierarquizadora da diversidade humana e cultural" (LABORNE, 2014, p.153-154).

entre, principalmente, portugueses, africanos e indígenas ensejou uma cultura rica e repleta de nuances, inexistente em qualquer outra parte do mundo, que proporcionaria a evolução social.

Com o modernismo, o projeto de embranquecimento deu vez à valorização de um imaginário de um país único pelas suas características múltiplas de cultura. Freyre, primeiro sociólogo brasileiro a pesquisar amplamente a formação de cada povo aqui presente, permitiu que a imagem de um Brasil malgrado se tornasse potência pelo exotismo, pelo suposto acolhimento de todos os povos, pela visão de riqueza natural e humana. Porém, a partir daí o orgulho do brasileiro múltiplo dissimulou as diferenças sociais e econômicas causadas pela colonização e escravização nunca reparadas, dando voz ao chamado "mito da democracia racial".

O mito da democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria. Essas características são 'expropriadas', 'dominadas' e 'convertidas' em símbolos nacionais pelas elites dirigentes (MUNANGA, 1999, p.80).

Embalados pela valorização do orgulho nacional, a Semana de Arte Moderna de 1922 aflorou a visão de um país multifacetado, com a representação de corpos antes ignorados. Influenciado pelas vanguardas europeias, o movimento modernista brasileiro buscou uma identidade nacional através dos regionalismos, retratando o povo brasileiro pelo viés social. Em *Abaporu*, de Tarsila do Amaral e considerado a mais importante pintura brasileira, vemos

uma figura colossal e enigmática, que paira sentada, pensativa ao lado de um cactus sob o sol tropical, com pés e mãos enormes e uma cabeça terrivelmente pequena (...). A simbologia da artista remete a uma maior valorização dos aspectos físicos da figura, em detrimento do trabalho mental, expresso pela cabeça pequena da

figura sentada, que parece ter sido plantada no solo árido da paisagem (OLIVEIRA, 2014, p.265).

Percebe-se, na imagem do trabalhador brasileiro concebida pelos modernistas, pés grandes e cabeças pequenas, ou seja, com a musculatura desenvolvida pelo trabalho braçal e despido de racionalidade, ignorante. Nota-se o mesmo imaginário colonizador sobre os povos originários. Hoje, com a constante revisão do racismo na cultura brasileira, entendemos que as figuras retratadas pelo modernismo conceberam-se como caricaturas brasileiras desenhadas pela elite artística. A *Negra*, também de Tarsila, demonstra o olhar caricato sobre essa mulher de grandes lábios e seios fartos, fundindo-se a imagem da "mãe preta"²¹. Juntamente à outra obra, *A Carioca* de Pedro Américo, Oliveira (2014) analisa a mudança da recepção sobre pinturas representando a mulher negra, de formas corpulentas e curvilíneas do século XIX para o século XX:

A deformação de ambas é agora vista positivamente, já que neste momento esta deformação relaciona-se às lembranças de um passado e de uma memória colonial conformadoras de um conjunto de tradições locais. A mulher desnuda, sexualizada, de cor trigueira²² do século XIX deixa de ser a 'outra', assumindo outro papel. Como 'imagem-lembrança' da negra na mitologia nativista do século XIX é agora vista como referência para algo mais complexo, já que o tropos da negra passa a representar a própria negra, elevando-a a categoria da grande mãe escrava da nação mulata, miscigenada e híbrida. Esta imagem da negra, como memória da infância de Tarsila, e como mãe da nação brasileira, de fato, no contexto modernista do século XX, se contrapõe inteiramente a mulher branca burguesa como a grande mãe da nação brasileira (p.265).

Nota-se nessa fala a tentativa de exaltação da mulher negra através de sua representação, mesmo que desnuda, sexualizada e capturada pelo estereótipo da "grande mãe escrava", como se essa categoria significasse alguma elevação de nível social. Aludindo à memória afetiva da artista, vê-se novamente o aparato muito utilizado por Gilberto Freyre, ao abordar o período escravocrata romanticamente, como se a relação entre brancos e negros escravizados fosse amigável, sem o distanciamento crítico em ver essas concepções da realidade como olhares colonizadores.

²¹ Para entender a construção colonial da figura da "mãe preta", ler *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, de Lélia Gonzalez.

²² "Classificação racial utilizada no Brasil entre os séculos XVI E XIX para designar o indivíduo de pele 'cor de trigo maduro', cor morena" (OLIVEIRA, 2014, p.260).

FIGURAS 15 e 16 - Tarsila do Amaral, *A Negra* (1923) e Pedro Américo, *A carioca* (1882).



FONTE: <<https://tarsiladoamaral.com.br/devorame-otra-vez/>> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico_-_A_carioca_-_1882.jpg>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Um século depois, as figuras de heroísmo brasileiro são profundamente questionadas e resgatadas pela perspectiva originária. Peço licença para desviar dos exemplos de representações femininas para citar o iconográfico Macunaíma, pela multiplicidade de facetas que apresenta como retrato nacional, tal qual um caleidoscópio. Popularizado pela obra de Mário de Andrade, o romance buscou no mito transcrito pelo alemão Theodor Koch-Grünberg a história de quem viria a ser o retrato do brasileiro popular, do anti-herói que usa do "jeitinho brasileiro" para não trabalhar, para tirar vantagem das situações em favor dele próprio, mulherengo e eternizado pelo bordão "ai que preguiça!" já sugestionado pelo subtítulo da obra, "o herói sem nenhum caráter". Essa visão do nativo, que durante a narrativa se torna branco e alcança maior *status* social, distorce e reitera uma noção de brasilidade excluída da participação dos povos originários.

Em fevereiro de 2022, seis artistas apresentaram o sarau *Ajuri de Makunaimi* (*mutirão de Makunaimi*), para discutir a apropriação do avô ancestral Makunaimi

pela obra de Mário de Andrade. Julie Dorrico, escritora macuxi²³ e mediadora do evento, comenta que a proposta era apresentar "perspectivas indígenas que fogem à representação literária de Mário de Andrade, pois o personagem criado, Macunaíma, embora possua o nome do nosso ser, vivo nas nossas culturas, reitera valores do Estado-nação Brasil, sem os povos indígenas" (SARAU, 2022).

Outra leitura crítica sobre a criação da personagem Macunaíma pelo modernismo é de Jaider Esbell²⁴ no livro *Makunaimã - o mito através do tempo* (2019). Um encontro em homenagem aos 90 anos do livro modernista oportunizou com que Esbell, Roseane Cadete, Cristino Wapixana e Avelino Taurepang²⁵ criassem uma peça teatral encenada na Casa Mário de Andrade, finalmente com impressões dos parentes da figura original pertencente ao Monte Roraima. Após o processo da captura de histórias por Grünberg, e lançamento de seu livro na Alemanha, Esbell conta o caminho seguinte de Makunaimã:

Nesse tempo as coisas aconteciam bem lá pelas bandas de São Paulo, a já mais rica e moderna cidade brasileira. Lá, em São Paulo, já havia chegado a 'cultura', mas havia alguém curioso interessado nas coisas do meio do mato. Entra nessa cena o Mário de Andrade que acabou conhecendo as virtudes de meu avô Makunaimi e dos seus no livro do alemão já publicado em alemão. Assim o escritor e escoteador da cena paulistana lança em 1928 o marco literário que se tornou a obra Makunaíma – o herói sem nenhum caráter. Pronto, estava feita a desgraça (ESBELL, 2019, s/p).

O objetivo dessa dissertação não é desmerecer Mário de Andrade, figura tão importante na investigação e catalogação de manifestações performativas populares, como no livro *Danças Dramáticas do Brasil* (2002), mas tentar alcançar a importância do caminho da representação dos brasileiros por eles mesmos (ou aqui, por elas mesmas). Mesmo Jaider pontua a notoriedade do autor²⁶, agradecendo seu legado "porque talvez sem nem saber, corporifica e eterniza o meu avô Makunaimã no mundo dos espetáculos por meio de seu magistral Macunaíma: o herói sem nenhum caráter" (ESBELL, 2021, s/p).

²³ Etnia de origem da região do Caribe e América Central. Atualmente habita o estado de Roraima, nas regiões norte e noroeste.

²⁴ Artista de origem macuxi. Ativista dos direitos indígenas, escritor, arte-educador, geógrafo e curador. Participou como destaque da 34ª Bienal de São Paulo, foi ganhador do Prêmio PIPA Online em 2016 e novamente indicado em 2021. Faleceu em novembro de 2021.

²⁵ Neto de Akuli, o pajé que contou histórias de Makunaimi para Theodor Koch-Grünberg.

²⁶ Na palestra "Rever Makunaíma", no 53º Festival de Inverno da UFMG, em 30 de julho de 2021.

Nesse momento é importante trazer outro exemplo de um trabalho que participei e foi alvo de críticas negativas, juntamente ao grupo que integro, o *Pigmalião escultura que mexe*. Em 2017 estreamos *Macunaïma Gourmet*, livre adaptação da obra tão citada. Na peça, é proposto um habitat artificial para o crescimento da personagem protagonista Macunaïma, que é um produto de consumo: carne para exportação. Assim, o intuito era refletir sobre a invenção da brasilidade pelos colonizadores e o processo de industrialização, criticando o trabalho de mão-de-obra exploratória, a diferença entre o Brasil "para estrangeiro ver" e o Brasil perpetuador da colonialidade, hierárquico, opressor para pobres, negros e indígenas. Tal trabalho foi criticado pela cena em que o boneco que representava Macunaïma era pendurado e desmembrado para ser vendido. A imagem, na tentativa de denunciar a condição de opressão revisitada pelo sistema capitalista, caiu na armadilha de reproduzir uma imagem de sofrimento para artistas e militantes do movimento negro.

Vale ressaltar a pluralidade dessa questão: nem todas as pessoas autodeclaradas negras, que pude ter contato ou escutar depoimentos, se sentiram ofendidas e desrespeitadas. E pensar que isso aconteceria é mais uma característica comum à branquitude, à redutora forma de pensar em pessoas negras como um corpo comum, que sempre terá os mesmos posicionamentos acerca do racismo, assim como predizer que todas as mulheres terão o mesmo posicionamento em relação às situações machistas e misóginas. Somado ao fato de o grupo de atores/atrizes e bonequeiros/as da peça serem de maioria branca (em território sulamericano), teríamos que repensar os signos abordados para expor a brutalidade contra a população negra sem fazê-la reviver essa violência como público.

Após essa experiência, em constante reconstrução, concebemos outra peça para tratar exatamente das incoerentes relações de poder entre nós e entre povos que convivem nessa realidade complexa. Nasceu *Brasil*, centralizado no boneco de manipulação direta com tamanho de proporção realista e feições do diretor do grupo, Eduardo Felix. A partir de histórias dele próprio e das contradições do funcionamento do corpo coletivo do qual fazemos parte, as e os manipuladores desse boneco se mostram pouco a pouco, desistindo de serem funcionários escondidos de um espetáculo em que apenas o diretor recebe os louros pelo trabalho. Esse boneco é picotado pelos manipuladores, que desistem dessa relação

— nesse momento, o diretor entra em cena e se confronta com o fato de estar só entre os paradoxos de seu discurso e toda a pluralidade de discursos ignorados, dos outros integrantes do grupo. O subtítulo então acompanhou *Brasil: Um marionetista brasileiro expõe suas contradições a um público francês*²⁷.

Essa situação incute a profundidade do impacto das imagens de violência na nossa história — não existe uma receita para descolonizar a edificação do pensamento já estabelecido. Estamos em processo, e não será de maneira simplista que atravessaremos as relações de poder e de representação. Quando nos deparamos com histórias contadas por quem as viveu na pele, podemos perceber maior profundidade e verossimilhança com tais elaborações, pois o discurso atravessa o corpo, o corpo é discurso. Aqui discuto, portanto, o que o corpo diz por meio de sua imagem e não por meio do texto posteriormente "colado" à ele, o que já existe a *priori*, implícito, incorporado.

Quais são as informações refletidas nesse corpo, enquanto vivência integralizada ao meio em que vive? A nudez, nesse aspecto, pode ser a instância desestabilizadora dos fundamentos solidificados sobre o corpo? Quando consideramos determinadas sujeitas falantes em contextos específicos, ou criadoras de imagens de si a partir de seus corpos, mostra-se necessário aludir ao conceito de "lugar de fala", popularizado pelo livro homônimo de Djamila Ribeiro (2017).

A autora traça os percursos de subalternidade da mulher negra, dispondo dos silenciamentos sociais, políticos e intelectuais. Frente à categorização beauvoiriana da mulher como o *Outro*, implica a sofisticação da análise de Grada Kilomba, particular às mulheres negras, que não se encaixam nas características determinadas como universais sobre a mulher veiculadas às mulheres brancas, tampouco aos homens, sendo a mulher negra o *Outro do Outro*. Ao estabelecermos diferenças do *locus social* de onde dizemos, ao exemplo da distinção de pautas do feminismo negro frente à um feminismo proferido como universal, alcançamos distintas vivências de gênero.

²⁷ A peça estreou na França em 2018, no Festival Métacorpus, em Reims/França, e pretende ser reelaborada para cada contexto em que for apresentada.

Ao reivindicar os diferentes pontos de análises e a afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem as propõem, percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica (RIBEIRO, 2017, p.34).

Dessa forma, Ribeiro não anula a viabilidade de qualquer indivíduo falar sobre temas que não vivencia, mas que àqueles pertencentes à grupos sociais privilegiados “consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados” (p.48).

Um dos interesses da arte da performance, junto à outras artes experimentais, foi "em desenvolver as qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento e à fala discursiva e lógica, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto" (CARLSON, 2009, p. 116), que aprofundaremos adiante, para notar como performances de mulheres latinoamericanas dispuseram de seus corpos para escancarar realidades violentas a partir de seus lugares de existência.

Brasil nativo / Brasil alienígena (1977), de Anna Bella Geiger, é um exemplo elucidativo. Ao apropriar-se de cartões postais que retratam o povo Bororo de forma idealizada, a artista performa posando nas mesmas posições espaciais e gestuais, sublinhando suas dessemelhanças em comparação aos povos indígenas, como mulher branca, vestida e metropolitana. Diante do paralelo sugerido entre as fotografias, desponta a pergunta "quem é o outro na cultura brasileira, o índio ou o europeu colonizador?" (CALIRMAN, 2019, p.407). Essa oposição tensiona a visão caricatural do indígena, exotizada e romântica, a identidade nacional originada pelo modernismo. Considerando o contexto de 1970, Geiger apresenta a sequência de fotografias como crítica à venda de um imaginário de Brasil fabricado para o turismo em contraposição do extermínio e desapropriação dos povos nativos (COELHO, 2014).

Para a artista, essa série toca na temática feminista, já que, para ela, o feminismo não era apenas uma questão de identidade de gênero ligada à mulher, mas sim um movimento relacionado à pluralidade

das minorias às margens da sociedade, incluindo todos os grupos que padeciam da falta de cidadania durante a ditadura militar (CALIRMAN, 2019, p.407).

FIGURA 17 - Anna Bella Geiger, *Brasil nativo / Brasil alienígena* (1977).



Fonte:

<<http://asombradofuturo.org/index.php?title=Brasil%20Nativo%20Brasil%20Alien%C3%ADgena&setlang=en>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Durante a ditadura militar, as artistas latinoamericanas centralizaram no corpo manobras de denúncia e resistência ao regime, assim como romperam com os parâmetros de concepção do feminino, invertendo pontos de vista instituídos pelos modelos de representação da arte acadêmica do século XIX e do modernismo do começo do século XX. "O eixo de suas intervenções foi a desestruturação dos formatos sociais que regulavam o corpo, levando ao surgimento de um novo corpo e à destruição do corpo anterior, culturalmente estabelecido" (GIUNTA, 2018, p.29).

Diante de contextos específicos, as novas concepções de corpo encontraram maior complexificação, deixando de ser uma pauta específica. Giunta (2018) refere-se a essa vasta produção como a "maior transformação iconográfica do século XX" (p.29). A destituição da função biológica como definidora de gênero, a problematização da aura maternal, a quebra com as representações canônicas de retratos femininos, o controle biopolítico, a manipulação de excrementos e fluidos corporais, a abertura à múltiplas sexualidades e erotismos, a nudez como desacato foram algumas das temáticas abordadas nos trabalhos das artistas, e, principalmente a violência provocada pela repressão dos regimes autoritários

(através da fragmentação, alusão às massas/multidões, torturas, prisões ilegais, roubo de crianças...).

"Esses trabalhos deram forma a um processo de descolonização do corpo e de sistemas de validação da arte, pondo em xeque o sistema estético patriarcal do modernismo em um processo de reformulação ainda em curso" (p.33). Quando Calirman (2019) diz que o feminismo nas artes "não foi nem derivativo nem atrasado; ele simplesmente não aconteceu" (p.409), essa afirmação pode ser considerada quanto à ausência do feminismo como movimento organizado sob essa denominação. Porém, as metamorfoses provocadas desde a década de 1960 certamente inspiraram o que a autora menciona como a quarta onda do feminismo, a partir de 2013, quando "uma nova geração de artistas foi às ruas levantar abertamente a sua bandeira, questionando papéis fixos de gênero e confrontando a noção de 'mulher' atrelada a uma subjetividade única e universal" (p.409).

Completo que, enquanto mulher, é satisfatório presenciar mulheres esmiuçando a figura exótica que foi criada para nós e as desfazendo. Além de exóticas, paira sobre nós a visão da mulher quente, sedenta por sexo, pronta para satisfazer o desejo masculino. Mas como essa imagem se estabeleceu sobre nós, culturalmente?

Teresinha Soares desabafou: "Fico triste de pensar que produzi minha obra há 50 anos e ela continua atual. A sexualidade da mulher continua sendo submetida ao jugo de muitos" (ROCHA, 2018, s/p). Continuaremos a enveredar por algumas pistas acerca da produção do imaginário sobre a mulher brasileira nas mídias de alcance massivo, para compreender a influência de seus desdobramentos.

2.2 - A NUDEZ FEMININA NAS MÍDIAS DE COMUNICAÇÃO EM MASSA E SEU IMPACTO NA FORMAÇÃO DE UM BRAZIL

*Eu hoje represento a cigarra
Que ainda vai cantar
Nesse formigueiro quem tem ouvidos
Vai poder escutar
Meu grito!*

Eu hoje represento a pergunta

*Na barriga da mamãe
E quem morre hoje, nasce um dia
Pra viver amanhã
E sempre!*

Rita Lee

A história da humanidade é repleta de imagens representativas da vulva, encontradas em vários lugares do mundo, como na Alemanha (a mais antiga do mundo, com cerca de 35 mil anos), Grécia (6300-6200 a.C., 300 a.C.), Malta (4000 a.C.), Índia (século XIII, séc. XIX), França (25000-20000 a.C., 23000-21000 a.C., séc. XIV), Inglaterra (séc. XIII), Irlanda (idade média), Itália (idade média) e por todo o leste europeu (6000 a.C., 3000-5000 a.C.).

Algumas dessas esculturas foram reunidas com características e nomes em comum, como "sheela-na-gigs", associadas ao patrimônio celta, mas encontradas em outros lugares, como na França; "Dilukai", esculturas em madeira de figuras de pernas abertas com a vulva em evidência, triangular, como proteção contra maus espíritos na entrada das casas da Micronésia; o culto à yoni (vulva), na Índia. Muitas das esculturas encontradas pelos arqueólogos receberam o nome de "Vênus", associando essas figuras à deusa do amor (STRÖMQUIST, 2018).

Durante a cronologia científica houve inúmeras teorias sobre o funcionamento da genitália "feminina", mas o funcionamento da sexualidade da mulher sempre "foi construída em relação ao corpo masculino / a sexualidade masculina / o orgasmo masculino. Primeiro (...) como uma versão inferior e depois como seu oposto, mas nunca por mérito próprio" (STRÖMQUIST, 2018, p.82). A concepção de identidade sexual puramente ligada à biologia surgiu durante o século XIX, o que fez com que a ciência se debruçasse em tornar natural apenas a existência dos dois sexos, tornando aberração características fisiológicas que escapassem à normatização genital.

No início do século XIX, Saartjie Baartman, sul-africana escravizada e levada para Londres, recebeu a alcunha de "vênus hotentote" e foi exibida para que o público visse suas partes íntimas, tidas como bunda e pequenos lábios enormes. Sua vulva e cérebro permaneceram conservados em álcool para exposição em museu e como

evidência da ciência eugenista de pressuposta inferioridade de pessoas negras, até 1985, quando Nelson Mandela solicitou que o governo francês devolvesse seus restos mortais e ela pudesse finalmente ser enterrada (STRÖMQUIST, 2018).

Apesar da obsessão científica em encontrar anomalias na genitália "feminina", houve também invisibilização da parte externa da genitália. A palavra "vulva" é frequentemente (e erroneamente) substituída por "vagina", o que associa essa genitália à falta, como se fosse um buraco, um vácuo a ser preenchido — pelo pênis. A produção de ciência sobre a genitália "feminina" em oposição à "masculina", sempre foi estabelecida por meio de comparação e conseqüentemente inferiorizada. Vide a existência de cirurgias para remoção do clitóris desde 1822, como subterfúgio para evitar a masturbação e cirurgias estéticas para diminuição ou retirada dos pequenos lábios.

A diferenciação entre mulher e homem sucedeu na articulação das categorias de gênero e raça pela colonização, calcada na noção de sexo biológico, como investiga Oyèrónké Oyěwùmí (2020) na sociedade iorubá. Segundo a autora, tais conceitos estruturados na Modernidade serviram para estratificar comunidades fora do eixo de poder, europeu e estadunidense, consolidando-se como eixos universais de análise social. Com o intuito de formular uma crítica africana, a autora diz que o debate feminista ocidental baseia-se na família nuclear, generificada, composta pelo marido patriarcal, esposa subalternizada e filhos (p.87).

Mesmo a visão da maternidade é vinculada ao pai, popularizando a expressão "mãe solteira", por exemplo — porém, no sudoeste da Nigéria, os parentescos são formados por outras categorias, como ancianidade, consanguinidade e outras nomenclaturas relativas às relações sociais, empregadas tanto para "machos" quanto "fêmeas", de acordo com o contexto, transcendentemente ao gênero. Oyěwùmí, assim como autoras que defendem um feminismo decolonial, pontua que as discussões sobre as condições de gênero tem que abranger a discussão sobre raça e classe, como "necessidade de se atentar ao imperialismo, à colonização e outras formas locais e globais de estratificação" (p.86).

Mencionando o nosso contexto, as mulheres nativas já tiveram o corpo estigmatizado pela nudez nos primeiros registros sobre o território que viria a se tornar Brasil, como na carta de Pero Vaz de Caminha ao rei Dom Manuel:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam" (CAMINHA, s/d, p.5).

O esforço dos europeus em vesti-las não foi sem resistência, mas as mulheres indígenas

alegavam para justificar sua nudez que não podiam dispensar os banhos e lhes era difícil despir-se tão amiúde, pois em quanta fonte ou rio encontravam, metiam-se n'água, molhavam a cabeça e mergulhavam o corpo todo como caniços, não raro mais de doze vezes por dia. Suas razões eram plausíveis e quaisquer esforços para convencê-las do contrário foram aliás inúteis (LÉRY apud KAZ, 2005, p.28).

O impacto da nudez no Brasil encontrou um processo atuante da colonização, instaurando a relação entre nudez e pecado. No teatro de Padre Anchieta os indígenas participavam de encenações de Gil Vicente completamente vestidos, quando suas personagens eram santos, ao passo que quando diabos, "vestiriam as roupas que os indígenas cultuavam nas entidades que adoravam" (VIANA; MUNIZ, 2009, p.33).

Para os portugueses, a nudez desafiava a constituição de sua própria moral, em que "os corpos nus provocavam a libido dos religiosos, que se autoflagelavam como forma de reprimir os impulsos bestiais; a beleza física das índias tentava contra o voto de castidade" (RAMINELLI, 2004, p.26). E o teatro, desde a invasão deste território pelos portugueses, serviu como ferramenta de evangelização e genocídios dos povos originários, como apontou Avelin Buniacá Kambiwá em depoimento projetado no espetáculo *Glória* (KAMBIWÁ, 2020).

Não apenas o teatro proposto pelos jesuítas e no Brasil-colônia induziram valores europeus como superiores, mas encontramos a continuidade de ideais discursivos e

estético europeus, sobretudo relativos à racionalidade. Machado de Assis, ainda que almejasse um teatro "nacional", disse que

Hoje, que o gosto do público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (ASSIS, 1873, p.6).

Bárbara Heliodora (2005) discorre sobre as reclamações de Machado e outros intelectuais da época, apontando que tais críticos esperavam um teatro dramaturgicamente similar ao europeu e defendendo exatamente o contrário:

Tem sido norma rotular de decadente um período que foi, na verdade, de particular brilho teatral, porque são mais raras — e de menor sucesso — as peças 'sérias', e a música, sempre tão farta e criativa no Brasil, invadiu os palcos com burletas, adaptações de operetas e revistas" (p.77).

Heliodora comenta que a elite carioca se dedicava ao jogo de "vamos brincar de que moramos na Europa" (p.78), e tinha especial preferência em ir ao teatro quando estavam em cartaz companhias estrangeiras. Assim, o teatro de revista, originalmente europeu, alcançou grande sucesso de bilheteria. Inclusive, foram as francesas que trouxeram o "nu artístico", "que só merecia tal título quando as moças permaneciam despidas, porém imóveis" (p.82).

Tal gênero teatral é parte do teatro musical, assim como o *vaudeville*, *music-hall*, *cabaret*, opereta, burleta. Com origem francesa, ganha outros países europeus, dentre eles Portugal, chegando ao Brasil. "Era um gênero teatral que problematizava o cotidiano, expondo as questões sociais e políticas de forma caricata e paródica, com personagens-tipo, números de dança e canto, esquetes e apoteoses" (SILVA, 2016, p.188).

Uma de suas mais importantes características era a relação com a atualidade e a comunicação entre atores e público, destacando eventos sociais, situações do dia-a-dia, assuntos políticos, crimes, imprensa e cultura em geral, em linguagem popular. O gênero instaurou no teatro algumas características apropriadas por outros

fazeres teatrais, como o *double-sens*, ou duplo sentido — insinuações sexuais sem palavrões e o uso da caricatura. Em seu início, seu teor era principalmente nacionalista-regionalista, com forte comicidade a partir de dialetos e sotaques regionais.

Segundo Priore (2016), de 1880 a 1910 o palco era ocupado pela figura masculina, contando piadas aludindo à sexualidade como insinuação, com a finalidade do riso. No início do teatro de revista, as *girls*, ou coristas, apresentavam-se com os corpos cobertos, adornados, com fantasias. Na primeira década do século XX o teatro de revista substituiu a revista do ano e as coristas ganharam espaço com a música e a dança, deixando as piadas para trás.

A folia do Carnaval ganhava espaço, dando espaço às revistas carnavalescas e o rebolado dos quadris, ressaltando as curvas do corpo. O ideal de beleza era apresentado por coristas "gordinhas", e o corpo vestido para ser despido pela imaginação do espectador. Na transição da década de 1910 a pele começou a aparecer, desvelando a sexualidade antes vista como suja e pecaminosa.

A partir de 1920, as marchinhas tomaram espaço, junto ao ritmo do maxixe e a renovação da imagem das coristas, "maquilagem, penteados e unhas vermelhas anunciavam a chegada de um novo corpo sexualizado" (s/p), a improvisação foi substituída por coreografias e o corpo esculpido pela dança. Essas quebras de tabus prenunciavam a mulher moderna aqui, no Brasil.

Diante da transformação ocasionada pela Primeira Guerra Mundial e a Revolução Industrial, as mulheres (brancas, de classe média alta) começaram a ter acesso ao espaço público direcionada ao consumo, ao fazer compras, ocupando aos poucos lugares majoritariamente masculinos. A confecção de roupas prontas recebeu *status* frente à moda, exibindo capital cultural e permitindo a formação de identidades femininas, com ares de urbanidade e jovialidade. Apesar da imagem de mãe, esposa e dona de casa, a influência da figura da melindrosa juntava-se à moda da época. Se pensamos o palco como um espaço de ficção,

as atrizes, as vedetes e as girls, são pessoas de carne e osso, ou seja, possuem corpo, e, conseqüentemente, estão sujeitas a coerções e a desejos de adequar-se aos novos tempos. Elas fazem avançar a fronteira do pudor mais rapidamente do que no social, expõem-se mais à visibilidade, permitem-se mais intensamente a exposição do prazer de possuir corpos bem delineados e submetê-los a apreciação do outro (COLLAÇO, 2019, p.1252).

Ao verterem-se em musas, rapidamente o desnudamento avançou ao extremo. No início as mulheres nuas eram estrangeiras e permaneciam no fundo do palco, por vezes penduradas, em meio à fumaça e outros adereços. Nos anos 1960 a nudez avançou para o proscênio, rapidamente conduzindo para o *strip-tease*. Conseqüentemente, o público muitas vezes formado por famílias mudou, afastado pela vulgarização do corpo, do sexo explícito e da forte presença de palavrões e o gênero desmorou-se: "O palavrão e o sexo quase explícito invadiram o palco, onde antes a revista deleitava, mas também divertia (...). Não à toa, nessa época, para a maior parte das pessoas, atriz e meretriz rimavam" (PRIORE, 2016, s/p).

Muitas são as hipóteses para o fim do gênero revista — a chegada do cinema falado, pela facilidade de trânsito por todos os lugares; a popularização da televisão e programas de comunicação em massa; a censura política; a propagação de novos padrões de comportamento, advindos de transformações sociais, tecnológicas e econômicas.

O teatro de revista foi dividido, parte dele influenciou o cinema em voga, comparecendo também em conteúdos televisivos humorísticos. Outra parte confundiu-se com atrações de cassinos, boates e cabarés, *shows* pornôs, entretenimentos noturnos para turistas... até o *strip-tease*. Títulos como "*Tô com fogo no fogo; Só dá pelada; Sexi-bom, Uma fada sem camisola; Põe tudo no negócio; Vai com jeito e mete o peito; Bota a coisa na coisa; Bom mesmo é strip-tease; Satã comanda o strip-tease; Tira e vira; Rebolado no strip-tease...*" (VENEZIANO, 2006, p.281) anunciavam a chegada de sessões eróticas somente para homens.

Ao se falar em teatro de revista, que nos venham as idéias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização

cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do "falar à brasileira". Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade (VENEZIANO apud ROMANO, 2009, p.353).

Ao investigar grandes nomes de vedetes, encontrei os primeiros nus do cinema brasileiro protagonizados por atrizes do teatro de revista. O primeiro nu não frontal foi de Virginia Lane, em 1951, no filme *Anjo do Lôdo*, dirigido por Luiz de Barros. Norma Bengell estreou o primeiro nu frontal, em *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, em 1962.

A vida pessoal das atrizes é bastante exaltada nas matérias jornalísticas encontradas, especialmente a respeito de seus relacionamentos amorosos. Lane é lembrada pelos casos que teve com políticos poderosos, como Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. Maria de Lourdes Cabral, um atriz portuguesa que veio ainda em 1928 para o Theatro Cassino Antarctica, casou-se mais tarde com Prestes Maia e negou sua presença nos palcos, mesmo tendo sido uma das responsáveis pela preservação desse teatro, tão importante para a formação do teatro de revista em São Paulo.

Além destas, nomes como Bibi Ferreira, Dercy Gonçalves, Nicette Bruno, Marília Pêra e Luz Del Fuego emergiram do teatro de revista. A icônica imagem de Luz Del Fuego nua, com cobras enroladas em seu corpo, está presente no imaginário mesmo de quem desconhece sua existência. Há relatos em que a atriz foi pioneira ao aparecer nua no teatro, na Praça Tiradentes, na década de 1950. A referência partiu das sacerdotisas babilônicas, o que fez com que ela adotasse duas cobras e as treinasse durante um mês para as apresentações. Figura controversa, foi presa e autuada em várias circunstâncias, em uma delas "após se fantasiar de Noivinha Pistoleira e dar tiros de revólver no teto do teatro" (SANTOS, 2017, s/p). Comprou uma ilha na Baía de Guanabara, nomeando-a de Ilha do Sol, na qual fundou o Clube Naturalista Brasileiro, a primeira colônia para nudistas da América Latina, carregando o lema "mais pão, menos roupa". Tentou enveredar na política pelo Partido Naturalista Brasileiro, sem muita repercussão. O Dia do Naturismo no Brasil é comemorado na mesma data de seu nascimento e sua figura é associada à defesa

também de pautas como o vegetarianismo e a defesa da causa animal, além de ter sido uma das mulheres pioneiras a ter brevê para pilotar aviões.

Karla Bessa (2020) analisou o filme sobre a atriz, dirigido por David Neves, o qual em sua capa carregava a frase "a nudez que enlouqueceu os anos 50". Protagonizado por Lucélia Santos, a produção foi sucesso de bilheteria em 1982, levou mais de 1 milhão de pessoas ao cinema, especificamente 1.751.930 espectadores.

Outro grande sucesso anterior com protagonismo sobre a história de vida de uma mulher à frente de seu tempo foi *Xica da Silva* (1976), ultrapassando 3 milhões de espectadores, e para Bessa, ambos os filmes relacionam rebeldia e sexualidade, "hipererotizando as cenas de nudez de ambas as personagens, ao ponto de criar um vazio iconográfico entre o corpo nu e a liberdade e ousadia que tal nudez poderia/deveria representar e enunciar" (BESSA, 2020, p.6). Característica essa que era fruto de seu contexto, da figura da mulher enquanto corpo-fetice, caricaturando-se em figuras de comportamento exótico, rebelde, louco e de sucesso atrelado à sua promoção por homens poderosos. Aparentemente os filmes feitos por mulheres não recorreriam a esse recurso para serem promovidos:

A maioria das cinebiografias brasileiras, produzidas até os anos 2000, de mulheres rebeldes foram feitas por homens (roteiristas e/ou diretores), com a exceção do Eternamente Pagu de Norma Bengell, ainda nos anos 80, Carmen Miranda: Banana is my Business (1995), de Helena Solberg, e do filme de Carla Camurati, Carlota Joaquina, Princesa do Brasil ("princesa rebelde"), também nos anos 90. Em contraste, nenhum destes últimos filmes apelou à exploração do corpo nu e do sexo como recurso dramático. Como resultado, apenas o de Camurati figura na lista da Ancine com mais de um milhão de espectadores. Seria apenas uma questão de bilheteria? A literatura feminista de análise fílmica, desde a década de 70, nos ensina que não (Thornham, 1999). A erotização objetificadora do corpo feminino antecede o próprio cinema e o mesmo nasce reatualizando este imaginário, até mesmo quando intenciona desconstruí-lo (BESSA, 2020, p.7).

Vale ressaltar, que em meio à numerosas cenas de nudez explícita e objetificada, que as cenas de cunho sexual são heterossexuais, porém, não reproduzem relações

falicitadas em função do orgasmo do homem, tampouco à penetração — pelo contrário, ambos os personagens (homem e mulher) desfrutam de prazer.

A prática de liberdade sexual de Luz, personagem no filme é tangenciado pela troca de favores, sedução, autopromoção e até por uma certa ingenuidade, mas a personalidade da atriz transcende as regras sociais em um posicionamento tanto político quanto politizado, ao desobedecer regras comportamentais e romper tanto com laços familiares quanto à moralidade relativa à família, à patologização e medicalização da rebeldia, à (não) escolha da maternidade e à normatividade em graus extremos do comportamento.

A vida de Luz Del Fuego também foi representada em uma peça teatral, em 2018, protagonizada por Rita Cadillac, em sua primeira atuação no teatro, aos 64 anos. A peça traz personagens caricaturais com finalidade do riso, com "piadas" misóginas, homofóbicas e machistas. Nesse aspecto, o filme parece mais transgressor do que a peça, que remete a figura de Cadillac como retrato da decadência da mulher, que ao envelhecer se lamenta de suas escolhas da juventude, assombrada pelo arrependimento de não ter escolhido se casar e ter filhos, aludindo algumas vezes à Deus pela sua "salvação". A primeira e última cena mostram Cadillac nua, em alusão ao momento de sua morte - pouco antes do fim, desnudando-se, Luz se diz "a bailarina do povo, a mulher que escandalizou o Brasil em nome da liberdade" (2020). Nesse momento, confundem-se Luz Del Fuego e Rita Cadillac, embaralhando noções de contextos, épocas e relação do público com as duas celebridades, unificando-as e conseqüentemente, simplificando-as.

Outra figura que cooperou com a representação cultural da mulher brasileira certamente foi Nelson Rodrigues, pelo conteúdo de suas dramaturgias, desdobradas em peças teatrais e produções fílmicas e também por suas polêmicas entrevistas. *Vestido de Noiva*, grande sucesso na montagem dirigida por Zbigniew Ziembinski em 1943, abriu margem para que dramaturgos brasileiros fossem encenados nos palcos brasileiros, finalmente dando voz aos hábitos e costumes daqui (HELIODORA, 2005).

Considerado por muitos o maior dramaturgo brasileiro, a figura controversa do autor

transpassa pelos limites da transgressão, ao mesmo tempo em que permanece enraizada no conservadorismo. A frase "toda mulher gosta de apanhar" ainda ressona o mesmo aprisionamento ficcionalizado de que a mulher é "santa" ou "puta", estereótipos presentes nas muitas mulheres inventadas por ele. Longe de ser facilmente apreensível,

(...) Nelson sempre constitui sua visão das mulheres embasada em estereótipos sociais bem populares e historicamente conhecidos como santas e putas, moça de família e adúltera, pura e devassa, etc. No entanto, o autor não nega a cada sujeito deter em seu âmago a potencialidade para o inesperado. Ou seja, ele molda seus conceitos e personagens femininas em cima de padrões socialmente aceitos e predeterminados, mas, ao mesmo tempo, os desnuda e os envolvem nos desejos mais recônditos e inimagináveis, possibilitando, assim, uma visão multifacetada do ser mulher (FONTES, 2017, p.55-56).

Através da rebeldia contra as normas do casamento ou da tradição familiar, personagens femininas de suas peças, escritas entre 1941 e 1978, extravasam a pulsão sexual através de traições, incestos e prostituição. Os crimes passionais existentes nas tramas aludem ao passado de Rodrigues no jornalismo policial, mas também como justificativa para manifestações de "amor" — imbuído da naturalização da violência doméstica, em uma época onde era exaustivamente repetido que "em briga de marido e mulher não se mete a colher".

O desfecho de tramas, ou ápices, através da morte são encarados "como uma espécie de castigo ou cura de todos os males, reforçando os ideais religiosos vigentes na época" (p.64). A transgressão da obra do *anjo pornográfico* é complexificada (ou reiterada?) pelo posicionamento político do dramaturgo, reacionário, apoiador da implementação do regime militar e abertamente anti-comunista. Posicionava-se com ideais religiosos e tradicionalistas em sua vida pessoal, ao mesmo tempo em que denunciava o racismo no país. "Escreveu O Anjo Negro, em 1948, para seu amigo Abdias do Nascimento (1914-2011), que acabou impedido de representar o papel principal: o Teatro Municipal exigiu um branco com a cara pintada de graxa no lugar" (MENEZES, 2015), além de ter criado o termo "complexo de vira-latas" para referir-se ao comportamento nacional de submissão à cultura internacional.

Em sua obra,

Por meio de peças originais, o escritor construía um paradigma entre as relações familiares ocultas: ao mesmo tempo em que eram consideradas abjetas pela sociedade da época, eram consumidas vorazmente pelo público, que cobiçava cada vez mais aqueles temas considerados chulos e enquadrados na lista dos tabus da época. As tramas vinham sempre recheadas de adultérios, incestos e vinganças realizadas com as próprias mãos. E eram aplaudidas e vaiadas na mesma proporção. Sua plateia era composta, em sua maioria, por intelectuais e amigos, mas Nelson deparava-se, também, com uma enorme quantidade de pessoas com um perfil extremamente conservador (FONTES, 2017, p.53).

Na década de 80, seguindo a tradição dos homens intelectuais de seu tempo, Nelson Rodrigues distorce os propósitos do feminismo dizendo que “As feministas querem reduzir a mulher a um macho mal-acabado” (p.54). Se por um lado ele desdenhava do movimento pela emancipação feminina, por outro nutria grande interesse pelo desnudamento das mulheres. Em seu livro *Memórias: A menina sem estrela*, escrito em 1967, existem 43 ocorrências da palavra "nudez". Dentre as histórias contadas, estão a primeira vez que se deparou com a nudez de uma vizinha, uma outra vizinha "doida", a nudez de um seio só de Mata Hari²⁸ e a crítica à nudez de Marilyn Monroe: "Segundo o escritor, a atriz ficou submetida ao olhar do outro, alheio à sua vida e, nessa amplitude de olhares, sua imagem se encontrou e se perdeu; uma nudez cada vez mais esvaziada de sua potência imagética e do seu sentido libertário" (LOPES, 2012, p.4). Nesse capítulo, o texto principia com a frase "Meu Deus, se alguém me perguntasse o que há de mais patético no ser humano, daria a seguinte resposta fulminante: — 'A nudez' " (RODRIGUES, 2009, p.34) e quase em seu término está a frase "Marilyn Monroe morreu porque se despiu sem amor. E aí está a palavra: — amor, amor. Foi o remorso, foi a humilhação da nudez sem amor" (p.37). No meio disso, conta como espiou a tal vizinha "a doida da rua, do bairro" (p.34) e voltou para casa com vergonha, medo, pena e nojo; desaprova o desnudamento de Monroe como "impudor mercenário" (p.35) e associa as duas: "Na minha memória, uma e outra estão unidas como se fossem (Deus me livre) duas lésbicas" (p.36), além de criar analogia à uma terceira figura, a mulher de biquíni: "Não sei qual das três é a mais humilhada: — a louca da rua Alegre, Marilyn Monroe ou a moça do biquíni" (p.36).

²⁸ Mata Hari foi uma dançarina holandesa acusada de espionagem a favor dos alemães.

A dramaturgia rodrigueana alcançou grande sucesso não apenas no teatro, mas nas adaptações para o cinema. Alguns deles são *Boca de Ouro* (1963), direção de Nelson Pereira dos Santos; *Toda nudez será castigada* (1972), dirigido por Arnaldo Jabor; *A dama do loteação* (1978) e *Os 7 gatinhos* (1980), dirigidos por Neville D'Almeida; *Bonitinha mas ordinária ou Otto Lara Resende* (1981) e *Álbum de Família — uma história devassa* (1981), dirigidos por Braz Chediak.

A produção cinematográfica brasileira é um ponto nevrálgico na construção do imaginário nacional sobre a mulher brasileira, em que Sônia Braga emergiu não apenas como símbolo sexual do cinema tupiniquim, mas associada à estigmatização caricatural da brasilidade. Gilberto Freyre desponta como um dos nomes a exaltar a beleza da atriz,

Freyre (1987) apontava como modelo de beleza da brasileira a atriz Sônia Braga: baixa, pele morena, cabelos negros, longos e crespos, cintura fina, bunda (“ancas”) grande, peitos pequenos. Dizia, com certo tom de crítica, que este modelo de brasileira estava sofrendo um impacto norte-europeizante ou albinizante, ou ainda ianque, com o sucesso de belas mulheres como Vera Fischer: alta, alva, loira, cabelos lisos, com um corpo menos arredondado (GOLDBERG, 2005, p.67).

É interessante pensar que o padrão de beleza apontado carrega indícios (e consequências) da gloriosa miscigenação apontada no já citado *Casa-grande e senzala*, onde o dito popular “Branca para casar, mulata para f. ..., negra para trabalhar” (HANDELMANN in FREYRE, 2003, p.72) imperava, e exatamente pela sensualidade/sexualidade a atriz permaneceu como ícone por décadas, nacional e internacionalmente. A exaltação da “mulata” em detrimento do branqueamento aparentava um posicionamento revolucionário (e, concomitantemente, nacionalista).

Em *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto — com registro de mais de 10 milhões de espectadores (JOLY, 2018) —, vemos a personagem Flor, doce e ingênua, e de outro lado, Solange, em *A dama do loteação* — com mais de 6,5 milhões —, adúltera e imoral, ambas sedentas por sexo e expostas em picantes cenas de nudez.

Em entrevistas com a atriz, é comum se deparar com perguntas e comentários para Sônia Braga sobre sua aparência e sua vida íntima, vinculada ao emblema de símbolo sexual, como "quando você descobriu que você era bonita e gostosa?", feita por Bruna Lombardi (2019) ou "é muito legal uma mulher ter a sedução sob controle como você tem", por Silvia Poppovic no programa Roda Viva (1997). Mesmo a atriz maneja e joga com a curiosidade de entrevistadores (e conseqüentemente, telespectadores), brincando "que entrevista sem vida pessoal é horrível" e conta abertamente as fofocas sobre suas relações amorosas com homens famosos.

Também nas entrevistas, ela quebra com as expectativas sociais acerca dos papéis sociais femininos — expõe sua liberdade sexual sem subordinação ao casamento, declara ter se submetido ao aborto (discorrendo sobre a necessidade da discriminação, pelo direito das mulheres) e a escolha de não ser mãe, comenta o desinteresse por maquiagem e procedimentos estéticos e da padronização estética e sexualizada de brinquedos infantis para meninas, como a boneca *Barbie*. Para além de gênero, pontua questões sobre regulamentação do ofício atoral, direito autorais televisivos, condição salarial de atores e conquista do cinema brasileiro ao mercado.

Como resposta para a pergunta de Lombardi, Braga diz que não tinha pensado nisso até Jorge Amado tê-la chamado para protagonizar *Gabriela*, filme de 1983, o que achou interessante pela mudança de perspectiva sobre o padrão de beleza vigente da mulher brasileira, parâmetro internacional das loiras de olhos azuis. Por outro lado, as referências cinematográficas da mulher negra retinta do século XX permaneceram alusivas à mulher escravizada.

A icônica *Xica da Silva* eternizou-se em duas produções audiovisuais, o filme protagonizado por Zezé Motta e a novela por Taís Araújo, quando ambas vivenciaram a estigmatização de suas vidas pessoais como consequência da transformação das duas em símbolo sexual. Zezé disse que seus parceiros sexuais esperavam dela o desempenho e corpo da personagem, passou por assédio e pressão para se adequar ao papel (NEVES, 2018). Taís Araújo ainda era menor de idade durante as filmagens, então fabricou-se a estratégia de *marketing* em torno da espera de seus 18 anos, para que legalmente ela pudesse tirar a roupa, com

"contagem regressiva no jornal". Ela relatou no programa Roda Viva (2021) o quanto era naturalizada a exposição do corpo das mulheres, o que talvez tenha justificado a permissão de sua mãe para realizar fotos e novelas com seu corpo exposto quando menor de idade, pela associação da exposição da pele à profissão de atriz.

A figura de Xica da Silva surgiu do livro *Memórias do distrito Diamantina*, de Joaquim Felício dos Santos, de 1860; foi enredo da escola de samba Salgueiro em 1963 e a figura erotizada nasceu em 1976, com o filme de Cacá Diegues, e permaneceu na novela de Walter Avancini, de 1996:

A história sobre ela contada por homens brancos tentou desqualificá-la, transformá-la em prostituta, pintá-la como figura ardilosa e transformar o sexo em seu único atrativo. Mulata sensual — que a definição do português racista aproxima de uma mula, desumanizando filhos de negros e brancos, aproximando-(n)os mais de frutos do cruzamento entre uma égua e um jumento, que de homo sapiens como quaisquer outros —, afinal, por que um integrante da mais alta classe social se apaixonaria por uma mulher desse tipo senão por ter sido enfeitado na cama? (MÁXIMO, 2017, s/d).

Em 2003, a história da protagonista passou por longa pesquisa e reinterpretação no livro *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*, da historiadora Júnia Ferreira e a partir dele, estreou em 2015 o espetáculo *Chica*, da coreógrafa Carmen Luz, da Cia. Étnica de Dança (Rio de Janeiro-RJ). A troca de letras, do x para *ch*, aconteceu para diferenciar a mulher ficcional da histórica, com a mudança de perspectiva e dos fatos históricos levantados, presentes também no documentário *A Rainha das Américas - A Verdadeira História de Chica da Silva*, de 2017 — dessa vez, Zezé Motta protagoniza o papel de diretora do filme (KIRILOS, 2015).

Lélia González (2019) atenta para a figura da mucama, que pela função de escrava na prestação de serviços domésticos, maternos e sexuais, durante o Brasil colônia, é revivida nas atribuições de empregada doméstica e da "mulata". A contraposição, pela exaltação da mulher negra especialmente no carnaval, faz com que ela seja mitificada para reafirmar o mito da democracia racial, pois

no resto do ano há reforço do mito enquanto tal, justamente por aqueles que não querem olhar para onde ele aponta. A verdade que

nele se oculta, e que só se manifesta durante o reinado do escravo, tem que ser recalçada, tirada de cena, ficando em seu lugar as ilusões que a consciência [branca] cria para si mesma (p.253).

A verdade que ela aponta é a violência simbólica e material em que a mulher negra é submetida para a manutenção e prestação de bens e serviços tanto para os brancos quanto para sua família, enquanto seus companheiros, filhos e irmãos são perseguidos pela ação policial sistemática. Despida de estatuto de ser humano e excluída de espaços sociais, seu corpo é dessa forma, como objeto de fruição para o homem branco, representado nas abordagens de *Xica da Silva*.

Outro viés do cinema brasileiro relacionado à erotização do corpo e à sexualidade é na "porno-chanchada". Até a década de 1960 o Brasil produziu cinema através de dois estúdios: Atlântida Cinematográfica e Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O primeiro tornou popular comédias musicais, conhecidas por "chanchadas", carregando nomes como de Oscarito e Grande Otelo e tachado de possuir baixa qualidade técnica; o segundo contava com grandes orçamentos e profissionais estrangeiros, criticado por descaracterizar o cinema brasileiro.

Nas décadas de 1960 e 1970 floresceu o Cinema Novo, através de temáticas sociais e políticas, com a intenção de inovar a padronização existente até então. Era crítico ao regime militar, mas carecia de público, restringindo-se aos intelectuais. No enfraquecimento desse movimento, nasceu o Cinema Marginal como contraponto, e "tinha como principal objetivo realizar filmes que dialogassem com o público a partir de uma ideia de que o cinema oriundo dos países latino-americanos eram reflexos de sua condição de colonizados" (ROCHA, 2017, p.70). A perseguição política fez, novamente, com que esse movimento também acabasse.

Em 1966 é concebida a Empresa Brasileira de Filmes S/A, ou Embrafilme, "que objetivava a expansão da produção cinematográfica brasileira por intermédio do estímulo financeiro e facilidade na distribuição dos filmes nacionais" (p.71), no mesmo período em que surgem as comédias eróticas, com apelo sexual e conquista do grande público. Na década de 1970, receberam a alcunha de "porno-chanchada".

Em sendo assim, as pornochanchadas invadiram o mercado de modo ubíquo e se caracterizaram por serem produzidas em série, no mais literal sentido da palavra industrial. Eram levemente eróticas, sem sexo explícito, derivadas das chanchadas (porcaria em espanhol paraguaio) e indiretamente do Teatro de Revista. Apesar de terem baixíssimo custo, eram altamente lucrativas. De acordo com seus defensores, contribuíram para 'deselitizar' o cinema brasileiro, levando as classes C, D e E às salas de projeção. Pelos críticos de arte é considerada decadente e de qualidade inferior à velha chanchada musical. (FREITAS, 2004, p.8).

O percurso do gênero passou pela situação parecida ao do teatro de revista, até atingir o ápice do sexo explícito. Trago dois exemplos para incitar a discussão dos lugares ocupados pela mulher e atriz brasileira. *Oh Rebuçeteio* (1984), dirigido e protagonizado por Cláudio Cunha, tem como trama um diretor em busca de atores para uma peça. Usando o deboche como artifício, o senso comum sobre o teatro é abordado em todo o enredo, na busca da personagem Letícia ser atriz de sucesso; sua mãe, deslumbrada com a possibilidade da filha aparecer em novelas da Rede Globo; a sátira ao pedantismo teórico do diretor de cinema que cita Delsarte, Grotowski e conceitos como metapraxis, mas no fim, a prática teatral é reduzida à orgia.

Apesar dos ensaios atrasados, o produtor demonstra confiança e ressalta o fato de estar lidando com um "diretor premiado". O trabalho dos atores é resumido às cenas de sexo no palco, como exercícios práticos de improvisação, banalizando e sexualizando o ofício — uma das piadas acontece quando o diretor pergunta para outro personagem se ele acha que o teatro que ele faz é "putaria". A intenção com essa descrição não é expressar uma opinião moralista, julgar como bom ou ruim o filme ou a existência do gênero, mas ressaltar como o imaginário da construção da mulher da atriz é confirmado, na medida em que vida profissional e vida pessoal se misturam, transitam entre a admiração e julgamento do público.

Outro filme do gênero muito polêmico é *Amor, estranho amor* (1982), dirigido por Walter Hugo Khouri, com atuação de Vera Fischer, Xuxa Meneghel e Marcelo Ribeiro, na época com 12 anos. Nesse caso, a ficcionalização realmente ultrapassou os limites da vida pessoal da atriz, a Xuxa, que por décadas tentou extrair judicialmente o filme de circulação, para não prejudicar a imagem televisiva alcançada como apresentadora infantil. Em um universo a priori inocente, ingênuo e

dessexualizado, não convinha o passado remetido ao filme — mesmo com a dissonância desse pensamento sobre os programas infantis televisivos das décadas de 1980 e 1990, que exibiam teor sexualizado, incluindo as apresentadoras. Apesar de não abalar sua carreira diretamente, a polêmica sobre a nudez da personagem (e da atriz, conseqüentemente) e sua insistência em seduzir o garoto sempre a acompanharam, atingindo situações de ofensas públicas, associando a apresentadora à pedofilia e exploração infantil.

Além das cenas de insinuação sexual com Xuxa, existem outras cenas desse viés, como a cena incestuosa entre mãe e filho, ambos nus. Atento para que, durante as filmagens, Xuxa tinha 18 anos, e sua personagem tinha 16, tendo sido vendida para ser prostituída aos 15. Mas situação como essa, a romantização da prostituição e mulheres à mercê de políticos que são corruptos, ao manterem o sistema de prostituição, passam completamente despercebidos.

A cultura misógina construída pela televisão valeria enorme discussão sobre a formação da imagem sobre a mulher brasileira e atriz — nacional e internacionalmente, já que muitos programas foram e continuam sendo exibidos em todo o mundo, especialmente as novelas. Os programas de auditório, inaugurados por Chacrinha, foram responsáveis pela criação de profundo encadeamento entre o corpo da mulher e o entretenimento, com função de fomentar o público televisivo. Inspiradas nas *girls* do teatro de revista, as dançarinas do apresentador Abelardo Barbosa receberam denominações anteriores, como "vitaminas" ou "vitaminadas", até serem popularizadas como chacretes, como grupo, e codinomes "com conotação sexual e fantasiosa, como Índia Potira, Cléo Toda Pura, Loira Sinistra e Sandra Pérola Negra" (SANTOS, 2019, p.8), além de outras, como a já mencionada Rita Cadillac.

Apesar de semelhantes às vedetes, existiam diferentes disposições de palco do programa de televisão, o que tornava meta para cada chacrete atingir a linha de frente, com maior visibilidade. A divergência das dançarinas do teatro de revista se deu pela maior importância estética, visual e de comunicação das chacretes, pois "Chacrinha sempre buscou estimular uma "pessoalização" de cada uma delas, permitindo que carreiras individuais sobressaíssem a partir dessa aparente

indiferente atividade" (p.14). A fama conquistada por cada uma era bombeada pela mídia acerca de sua vida pessoal, fofocas e fotografias, unindo-as na concepção de gênero através da sensualidade e reduzindo-as à sua imagem a ser consumida pelo olhar do espectador. Então

as chacretes eram, antes de tudo, uma clara estratégia de marketing a fim de angariar uma maior audiência e, conseqüentemente, ampliar o mercado consumidor que assistia aos programas. O objetivo das dançarinas era o de conquistar um "tipo social" complementar ao "público-alvo" feminino [seus maridos] por meio daquilo que supostamente eles mais se interessariam na vida: o sexo (SANTOS, 2019, p.19).

Esse "recurso" foi tão exitoso para formação de público, que nascido na década de 1970, ainda permaneceu operando por décadas (até hoje?), das quais eu, como criança, lembro de assistir com curiosidade e espanto aos programas de auditório — em que a câmera perpassava por debaixo das saias das dançarinas, como se lambesse coxas e bundas em *close*. Com variações e intensificação da sexualização do corpo, posso lembrar da disputa da *Banheira do Gugu*, quadro em formato de gincana em que mulheres de biquíni seguravam um homem para que ele não conseguisse pegar sabonetes distribuídos na banheira. Durante a disputa, o contato entre os corpos insinuava erotismo, por vezes deslizando as poucas roupas, com abundância de quadros fechados nas partes íntimas do corpo.

Outra memória de impacto é do grupo *É o Tchan*, de axé baiano, que conquistou grande público infantil e vendeu em torno de 10 milhões de cópias de discos, sendo a capa do mais famoso uma bunda. As duas dançarinas recebiam as alcunhas de *loira e morena do Tchan*, alcançando "todos os gostos" nacionais, rebolando sensualmente o som de músicas de letras ambíguas referindo ao sexo. As dançarinas, assim como várias celebridades citadas, posaram nuas para a revista *Playboy* e outras.

O ato de mostrar o corpo, vestir-se de sensualidade e ser desejada foi, e ainda é relacionada à libertação para algumas pessoas. Gretchen, dançarina conhecida como "rainha do bumbum", disse "eu sou um ícone brasileiro (...). Eu abri um

movimento no Brasil onde as mulheres realmente puderam se libertar"²⁹. Curiosamente, ela surgiu nas mídias cantando no grupo intitulado *Melindrosas*, a vestimenta já citada, que simbolizou a abertura do consumo para as mulheres, induzindo à ideia ilusória de liberdade e autonomia.

Recentemente, a cantora Anitta dividiu opiniões por seu clipe *Envolver*, ao ocupar o primeiro lugar global de música mais tocada no *streaming Spotify*. A popularizada coreografia é composta por movimentações advindas do *twerk*, com abundância nos rebolados dos quadris e pouca roupa (ALVARENGA, 2022), prática instaurada pela cantora em outras músicas e clipes. Influenciada por outras manifestações culturais afro diaspóricas, como o *funk* e o *reggaeton*, Anitta aposta na sensualidade e na liberdade sexual dos corpos de mulheres, afirmando a autonomia que conquistou como cantora e dançarina, mas também como produtora de seus próprios trabalhos — o mais recente clipe foi dirigido por ela.

Como resposta ao estouro de fama nacional e internacional, o Jornal Estado de Minas lançou uma reportagem sobre a hiperssexualização das divas *pop*, por Larissa Ricci em março de 2022, recordando o surgimento de Madonna como símbolo de empoderamento feminino e a conexão da pornografia, do mercado e da mídia de massa com a cultura *pop*. Um dos problemas citados na matéria é da pesquisa feita com meninas entre 12 e 20 anos, que veem como símbolo do feminino cantoras como Anitta e Luiza Sonza e sobre o poder e decisões de mercado estarem sob o poder de homens, conhecedores das tendências desse mercado, vendendo produtos a partir de corpos dessas mulheres. "Outra crítica que feministas fazem à essa hiperssexualização das cantoras *pop* é que ações defendidas como individuais, cheias de autonomia e empoderamento por essas artistas não passam de uma distorção proposital de mercado" (RICCI, 2022). A matéria associa questões ligadas ao feminismo como gravidez na adolescência, causando evasão escolar de meninas e distorção da emancipação feminina pelo efeito da naturalização da pornografia - aqui, *softporn*, por não explicitar completamente o ato sexual.

²⁹ No documentário *Gretchen Filme Estrada*, dirigido por Eliane Brum e Paschoal Samora (2010).

Assim como acontecia com as vedetes, o uso da performatização é extremo, colocando mais uma vez em questão a relação entre arte e vida. A personalidade da cantora pop se torna parte intrínseca à sua atuação em palco e na vida pública, estendendo para a exposição de seu corpo. É complexo posicionar a exposição do corpo, de forma geral, como liberdade ou pela estigmatização de gênero, que de certa forma, pode repetir o pensamento colonizador quanto à repressão sobre os corpos das mulheres.

A pornochanchada, ao mesmo tempo em que beneficiava-se da exploração de tais corpos, surge também como consequência da revolução sexual da década de 1970, decorrente da descoberta e popularização da pílula anticoncepcional e maior liberdade das mulheres sobre seus corpos, em relação às décadas anteriores. Quando falamos da produção cinematográfica e televisiva, a maior problemática que vejo é a apropriação do corpo para a geração de lucro de corporações, lideradas por homens brancos, o que nos faz também retomar ao sistema da colonização.

Ao que tudo indica, as atrizes que sobressaíram ao longo dessa história, até aqui, tiveram que flertar com a sensualidade e autoexposição em uma lógica mercadológica para continuarem exercendo suas profissões. Propositadamente, mantive separadamente os relatos sobre nudez nas mídias de comunicação de massa e teatro. Primeiro, porque ao buscar em minha memória a imagem de corpos de mulheres nuas, no teatro elas não existiam como referências precisas. Ao perguntar para pessoas próximas a mim, de diferentes idades e classe média (alheias à formação acadêmica e intelectual), eram também escassas.

Porém, para o teatro contemporâneo, a transformação de paradigmas sobre o retrato dessas mulheres é latente, o que me fez adentrar em tantas dimensões de sua representação. Os exemplos citados aqui foram abordados a fim de traçar um panorama sobre a atuação da nudez na heterogênea cultura brasileira, para a partir deles, encontrar os efeitos de sua subversão especificamente em trabalhos teatrais e performativos, que inevitavelmente são consequências das referências abordadas até aqui.

Durante a pesquisa sobre nudez da mulher no teatro, percebi que sua sucessão ocorreu de forma menos abrangente, pela restrição de acesso de todas as camadas sociais ao teatro. Como arte mais intelectualizada — e, conseqüentemente, mais cara e localizada nas metrópoles —, além da efemeridade e escassez de registros, os espetáculos teatrais aparentam veicular a nudez de maneira mais crítica e reflexiva, com menor publicidade em larga escala.

Evidentemente, não sem exceções. O primeiro no coletivo brasileiro, noticiado na região sudeste que encontrei, dispôs da atuação de Sônia Braga, Ney Latorraca, Antonio Fagundes, dentre outros atores, em *Hair*, dirigido por Ademar Guerra. O ano era 1969, e apesar da montagem contar com popularidade, por ser musical da *Broadway*, e permanecer por dois anos em cartaz, sua estreia no Brasil foi conturbada. Como aconteceu logo após a implementação do Ato Institucional nº5, as cenas de nudez foram longamente negociadas, permanecendo apenas alguns segundos, com os atores imóveis, antes das luzes apagarem no fim do primeiro ato. O diretor declarou que

Para o bem ou para o mal, 'Hair' chamava a atenção por uma breve cena de nu. Mas, naqueles anos de ruptura, era um escândalo. E não só no Brasil. Onde se apresentava havia uma publicidade prévia em torno da tal cena. Eu estava convencido de que, depois da estreia, o que garantiria o sucesso seria a qualidade geral do nosso trabalho, porque a cena de nu coletivo durava alguns segundos em um espetáculo de duas horas. Além de não ser pornográfica nem sensacionalista, como se dizia, a cena sequer chamava a atenção no conjunto do espetáculo, não tinha tanta relevância embora tivesse um sentido (GUERRA apud DEL, 2011, s/p).

Agamben (2007), em seu *Elogio da profanação*, evidencia o ato de profanar assimilado e transformado pela religião católica, e posteriormente pelo sistema capitalista. Ele associa a dimensão do jogo como ato de profanação, atestando sua decadência como retorno aos ritos e ao sagrado, e que fazer "com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política" (p.68). A partir das reflexões de Walter Benjamin sobre o capitalismo como religião, o autor revela a dimensão do *Improfanável* no capitalismo, sendo os dispositivos midiáticos meios de neutralização do poder profanatório, principalmente através da pornografia:

O que o dispositivo da pornografia procura neutralizar é esse potencial profanatório. O que nele acaba sendo capturado é a capacidade humana de fazer andar em círculos os comportamentos eróticos, de os profanar, separando-os do seu fim imediato. Mas enquanto, dessa maneira, os mesmos abriam para um possível uso diferente, que dizia respeito não tanto ao prazer do *partner* mas a um novo uso coletivo da sexualidade, a pornografia intervém nessa altura para bloquear e para desviar a intenção profanatória. O consumo solitário e desesperado da imagem pornográfica acaba substituindo a promessa de um novo uso (p.78-79).

Aparentemente, curiosidades como a negação da carreira de atriz de Maria de Lourdes Cabral quando atinge *status* social, ou a publicização do impacto como símbolo sexual na vida das atrizes citadas, mostra como o ato de transgredir os costumes na época são completamente associados às performances do ofício dessas atrizes, suas escolhas profissionais para sustentarem prestígio e reconhecimento do público. Observo que o uso de entrevistas e matérias nesta dissertação tem o intuito de explorar o olhar da entrevistadora ou da própria atriz, como um retrato de seu tempo, dentro de cada contexto específico. Intentando perceber a cena teatral e performativa como recurso profanatório, em suas origens e práticas contemporâneas, seguimos nas elucubrações sobre a nudez em terreno artístico.

2.3 - CENSURA, MORALISMO E TRANSGRESSÃO: A NUDEZ DO ONTEM E DO AGORA

Toda censura es peligrosa porque detiene el desarrollo cultural de un pueblo

Mercedes Sosa

Frente à observação pela crescente repressão acerca da nudez em trabalhos de performance que, curiosamente nos casos mais conhecidos, o alvo de censura foi o corpo masculino — ou transsexual, que a visão tradicionalista não consegue enxergar para além da designação essencialmente biológica. Das primeiras censuras que me chamou a atenção foi a de Viviany Belebony, travesti que apareceu com os seios descobertos crucificada na *Parada Gay* de 2015 em ato contra a transfobia (DANTAS, 2015). Além de Maikon K, em *DNA de Dan*, teve seu trabalho

interrompido por policiais durante a circulação pelo Palco Giratório³⁰ em 2017 e a gigantesca polêmica em torno da performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, acusado de pedofilia por um criança tocar seu pé enquanto o artista convidava ao público interagir com seu corpo, inspirado pela obra *Bichos* de Lygia Clark.

Esses dois últimos episódios induziram à criação de *Domínio Público*, convidados pelo Festival de Curitiba, com os dois artistas censurados, a performer Elisabete Finger, mãe da criança participante da intervenção, e Renata Carvalho, travesti que protagonizou *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*. Essa última peça, apesar de não conter nudez, foi proibida de ser apresentada duas vezes acusada de vilipêndio, por Renata interpretar Jesus. No mesmo período, diversas exposições foram encerradas precocemente ou pressionadas para serem fechadas, como a exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*.

Bataille (2013) aponta que

A nudez se tornou nas civilizações ocidentais objeto de um interdito bastante pesado, bastante geral, mas o tempo coloca em questão o que parecera um fundamento. Ademais, a experiência que temos de mudanças possíveis não demonstra o sentido arbitrário dos interditos: prova, ao contrário, um sentido profundo que eles têm apesar de mudanças superficiais concernentes a pontos destituídos de importância em si mesmos (p.74).

Esse interdito social pode ser visto em outros momentos históricos recentes do Brasil, gerando comoção popular em esfera nacional, similares a esses episódios, como em *O corpo é a obra*, em 1970, de Antônio Manuel e quando Fernando Gabeira aparece na praia de Ipanema vestindo uma tanga, em 1979. Em 1971, a barriga grávida à mostra de Leila Diniz causou escândalo, nesse caso por abalar a aura de santidade da gestação, rompendo a separação entre espaço privado e público.

As transgressões pela nudez, no convívio social, desafiam as leis sociais concomitantemente com as manifestações artísticas, sendo uma das funções do teatro (FÉRAL, 2015, p.94). Porém, como vimos e ainda veremos, na realidade

³⁰ Projeto de circulação nacional viabilizado pelo Sesc - Serviço Social do Comércio.

brasileira, os interditos calçaram-se muito em função da colonização, diante de nosso contexto específico.

Seria correto dizer que as transgressões que o jogo autoriza são determinadas por diversos gêneros, épocas, países e estéticas. É onde a teatralidade no singular dá lugar às teatralidades no plural (conceito que é, aqui, quase sinônimo de estéticas). Explorar esses limites poderia ajudar-nos a estabelecer a diferença entre teatralidades específicas ligadas a épocas ou gêneros dados e a teatralidade profunda, aquela que sobrevive através de todas as teatralidades específicas. (...) poderíamos dizer, por exemplo, que a nudez hoje aceita em cena, como já o foi na Idade Média, provocou escândalo nos anos de 1960. No entanto, o quadro virtual do jogo estava bem colocado, mas as liberdades e transgressões autorizadas pela cena e pelas estéticas de épocas anteriores não permitiam o desnudamento do corpo do ator (FÉRAL, 2015, p.97).

Para entender as manifestações de nudez do passado e do agora, foi feita revisão bibliográfica através revistas acadêmicas de todas as universidades brasileiras com banco de dados *online*, primeiramente. O descritor utilizado foi "nudez", em muitos dos bancos de dados não foi computado nenhum artigo contendo a palavra, e o banco de dados mais profícuo foi da revista Sala Preta, com 45 resultados. Houve consulta no site da ABRACE, em revistas teatrais como *Teatrojornal*, *Horizonte da Cena*, *Crítica Teatral*, *Questão de Crítica*, *Macksen Luiz*, *Documenta Cena* e outras plataformas, como *YouTube* e *Google Acadêmico*.

Em grande parte das buscas, os resultados referiam-se ao texto dramaturgico *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues. Esses foram considerados apenas quando abordaram também o corpo nu em cena, para além da dramaturgia. Quanto ao *YouTube*, curiosamente grande parte dos resultados apontavam para conteúdo religioso, com intuito evangelizador ou criticando a performance de Wagner Schwartz — outra temática avolumada do portal de vídeos: alguns com objetivo pedagógico, abordando a história da arte e contexto do trabalho, outros apenas insultando o artista e a obra, ignorando referências ou circunstâncias relativas ao campo de conhecimento da arte.

Apesar do estudo de todo material encontrado, foram utilizados aqueles que desenvolvem alguma reflexão ou interpretação acerca da nudez, em função daqueles que apenas citam sua existência. Houve dificuldades em encontrar

manifestações de nudez literais, sendo essencial a busca pelos trabalhos em bancos de imagens e sites dos grupos, pois por vezes a nudez comentada é metafórica, por vezes se refere ao espaço, à ausência de personagem dos atores, sendo difícil saber se a nudez pronunciada acontece de fato. Frequentemente o material encontrado, onde há presença de nudez nas apresentações, falam de trabalhos que transitam entre teatro, performance e instalação.

Para pensar a construção social e cênica do nu, entendemos que a nudez artística só ocorre a partir da existência de um campo específico de legitimação: a arte é um campo que foi socialmente construído como subversivo no caso descrito, e os atores em cena incorporam estes valores, que os veste de concepções em que estar nu é arte libertadora, forma de expressar valores não expressáveis em outros contextos e outras linguagens. Neste sentido, o status performático liberta o ator de amarras construídas no drama social; o palco é um espaço em que as regras normais do fluxo da vida cotidiana podem ser repensadas (SOUSA, 2011, p.19).

Nesse sentido, de repensar as estruturas e proibições sociais, o grupo Teatro Oficina se estabeleceu como referência do uso da nudez em cena, não apenas no cenário paulistano, mas brasileiro. Como estratégia do desbunde, do deboche e da composição da cena como ritual, atores e equipe técnica (com a presença de câmeras transmitindo as apresentações) estão nus em cena, além da permissão para o público também se desnudar.

Zé Celso, diretor do Oficina desde a década de 1960, enfrentou censura da ditadura militar, quatro décadas de briga judicial contra o projeto de construção gentrificadora do Grupo Sílvia Santos em função do Parque Bexiga, fortalecendo a relação entre o Teatro, espaço urbano e área verde. Ações artísticas e políticas se entrelaçam na criação de Zé, aliado ao intuito de confrontar a hipocrisia:

(...) tanto nos espetáculos quanto no discurso produzido por atores e direção do Oficina, que a nudez por eles expostas tem o objetivo de provocar um atentado, no sentido de “ofensa às leis ou à moral”, como proposto pelo próprio projeto da contracultura. José Celso ainda afirmará: “Então, um dos itens é: vá direto ao tabu. Não perca tempo, porque é lá que está a riqueza, se você for ao tabu, lá tem petróleo, lá jorra, entende? E o tabu sexual talvez seja o mais importante (...)” (SOUSA, 2011, p.12).

Inclusive, foi no Teatro Oficina que aparentemente revelou-se o primeiro nu frontal da cena brasileira, de Ítala Nandi, em *Na Selva das Cidades*, de Bertold Brecht, em 1969. Em entrevista, a atriz disse que foi sua a decisão em estar nua, que aconteceu pela primeira vez no ensaio geral da peça. Aparentemente, os censores liberaram a cena por se tratar de uma "nudez angelical", argumento posteriormente desmentido por Arnaldo Jabor, presente no público, que relatou que os censores dormiram na sessão, por conta de sua longa duração, seis horas. Nandi expressou alegria ao saber que as peças *Hair*, já citada, e *Oh Calcutta!*, que continham cenas de nudez, conseguiram liberação dos censores por causa da antecedente (BIAL, 2021).

Em apresentação do Oficina em Belo Horizonte³¹, presenciei a manifestação na porta do teatro de uma aglomeração de religiosos evangélicos que alegavam atentado ao pudor. No artigo 233 do Código Penal Brasileiro consta punição de até um ano em "Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público"³², o que legitima que os cidadãos ajam como representantes da lei, da moral e dos bons costumes, ao sentirem-se no direito e no dever de coibir que artistas se apresentem nus frente ao público.

No Distrito Federal, foi votada a lei em que, nos espaços públicos, seriam "proibidas as exposições artísticas ou culturais com teor pornográfico, ou que atentem contra símbolos religiosos", sendo teor pornográfico entendidos como contendo "fotografias, textos, desenhos, pinturas, filmes e vídeos que exponham o ato sexual e a performance com atrizes ou atores desnudos" (CRUZ, 2020). Assim, afirma-se ainda maior do conservadorismo sobre expressões artísticas, ainda que aplicada à região específica do Distrito Federal.

Outro diretor teatral que recorre ao nu como recurso cênico é Marcio Abreu, na Companhia Brasileira de Teatro. A dramaturgia também é assinada por ele, abordada de forma indissociável da encenação. Dessa vez, a nudez não é movimento de transgressão à moralidade, tampouco ritualização coletiva do corpo e nem literal, mas recurso formal e estético de encenação. Suas peças procuram

³¹ Na turnê *Dionisíacas*, que ocorreu na Barragem Santa Lúcia, em Belo Horizonte, em outubro de 2010.

³² Constituição da República Federativa do Brasil.

romper com a apatia social, através da tática de desestabilização do chamado por ele de "pacto da ausência". Esse funcionamento "faz com que nós estejamos fisicamente presentes sem estarmos de fato participando do que acontece, sem estarmos disponíveis para uma experiência do momento presente" (SMALL, 2016, p.302-303). Em *Descartes com lentes, Isso te interessa?*, PROJETO bRASIL e Nós (quando dirige o Grupo Galpão), o corpo nu não está associado à sexualidade, nem à sua naturalização, mas como recurso de artificialidade que requer elaboração pelo público, necessita de escuta e fabricação de significados pelo espectador.

Durante essa pesquisa revelaram-se dezenas de trabalhos sobre ou com nudez em cena, chamando atenção pela quantidade de performances com nudez coletiva. Falos & Stercus em *Ilha dos Amores – Um Diálogo Sensual com a Cidade* (RS, 2013), ocupou as margens do Arroio Dilúvio e o próprio rio poluído, surfando de *wakeboard*, interagindo entre os performers e com o público, entre desvelar e encobrir a nudez. "Nosso nu é uma vivência. A sexualidade está no trabalho do grupo como matéria cênica, e não como matéria pessoal", argumenta o diretor do trabalho. "O nu não é novo no teatro, mas já nos levou a detenções e a processos. Ganhamos todos. É um discurso artístico, não é um ato obsceno em via pública" (PRIKLADNICKI, 2013, s/d).

O Grupo AntiStatus Quo Companhia de Dança, em *De carne e Concreto* (DF, 2014), expressa a violência em embate, a nudez como expressão de agressividade animal, o corpo esgarçado, cansado de acúmulos frente ao sistema capitalista, corpo deserotizado (ROSA; DOMINGOS, 2017). *Batucada*, de Marcelo Evelin (PI, 2014) traz corpos nus, com máscaras pretas de narizes pontiagudos vermelhos, que dançam e batucam na intervenção coreográfica que também é manifesto, com performers selecionados nas cidades onde se apresenta (ROMAGNOLLI, 2016).

Em *Pindorama*, da Lia Rodrigues Companhia de Danças (RJ, 2013), bailarinos nus dividem um grande plástico como espaço de cena com camisinhas cheias d'água. O contato dos corpos, em choque uns com os outros, "faz com que a superfície de contato entre eles se transforme em fragmentos, em cacos, em pequenas superfícies de contato como possibilidades micropolíticas de metamorfoses sensíveis" (CESARE, 2014, s/p).

A obra coreográfica *O [não] costume de Adão* aposta na "na nudez como acontecimento, no despir-se e vestir-se, na nudez do corpo glorioso e na nudez do corpo pecaminoso, a nudez da vergonha e do pecado, a nudez como processo e trânsito" (PIZARRO, 2020, p.149), ao apresentar corpos diversos de dançarinos em cena, movidos por práticas somáticas. *58 indícios sobre o corpo* (MG, 2016), obra de Emilio García Whebi criada em 2014 e apresentada em Uberlândia, teve os atores nus pela primeira vez na sua estreia.

A multiplicidade de formas de manejo da nudez mostra-se no material encontrado, sendo impossível categorizá-las com profundidade em uma dissertação de mestrado, tendo decidido citar apenas algumas formas encontradas. A metáfora em relação a outros significantes da encenação é encontrada no emprego da nudez, como em *Medeamaterial*, do GRUPOJOGO e vaiciadeteatro (RS, 2015), onde a atriz Fernanda Petit diz que trabalham "a questão de poder ver esse corpo nu de outra forma. Quando ela entrega o vestido, ela está se despindo do elo com Jasão" (ROLIM, 2015, s/p); ou *Tio Vânia*, quando "a seminudez de Helena se articula com seu piano não tocado e com a árvore seca da cena inicial" (MONTEIRO, 2015, s/p).

A nudez da mãe frente ao filho, sucede como evidência da existência de sua sexualidade está em *Cara de Fogo*, de Georgette Fadel (SP, 2015), "Para ti não basta ser minha mãe. Precisa ser mulher" (SCHENKER, 2016, s/p). Pelo viés estético, *Galo de Briga* de Inez Viana (RJ, 2014) é colocado: "As cenas de nudez e de sexo são momentos de rara beleza que evidenciam uma inteligência estética, visual, cênica de Inez Viana que é bastante elogiável" (MONTEIRO, 2014).

Em *O maravilhoso museu da caça e da natureza*, dirigido por Renato Linhares (RJ, 2012), "Não se trata de uma nudez banal. Nem do seu oposto: uma nudez heroica, orgiástica. Mas da apresentação da mútua dependência erótica dos corpos" (BEZERRA, 2012, s/p). Como analogia à famosa foto de Simone de Beauvoir nua de costas, *A bunda de Simone*, do Teatro Base (BA, 2014) "trata de liberdade sexual, liberdade feminina, a redescoberta do corpo sem pecado, não sacrílego" e a nudez dos atores é banhado por água que cai dos canos, guiado pelo mote "'É preciso lavar o corpo', frase recorrente no espetáculo, fazendo alusão ao batismo, porém a um novo, libertador" (BARCELOS; JI, 2015, s/p).

Na *Ocupação SozinhosJuntos*, concebida pelo Coletivo Irmãos Guimarães (PR, 2015), a repetição de vestir e desvestir os corpos dos dois atores está consoante em vestir e desvestir o espaço (GATTI, 2015). Rodrigo Cadete, artista português, traz o encobrimento da colonização das vestes em *Alla Prima* (2017) e o desvelamento de sua nudez — "Esse encobrimento passa pela desconfiança em relação à nudez, pela maneira como deixamos de ser índios e assumimos as roupas do colonizador, pelo medo" (BARRETO, 2017, s/p).

Luna Lunera, em *E ainda assim se levantar* (MG, 2019), aposta no desnudamento da entrega emocional dos artistas em direção ao público, como comunhão e desabafo de esgotamento frente aos embates político, sociais e pessoais na profissão, sendo a nudez literal parte dessa engrenagem (GUIMARÃES, 2019). Através de representações do feminino como a "Vênus pudica", *Lalangue: carta à mãe*, da Cia. de Dança do Palácio das Artes (MG, 2018), reflete sobre representações de gênero, maternidade, travestimento através de corpos de diferentes idades e características físicas. O diretor do espetáculo diz: "Brinco com o que é ser homem e mulher do meu jeito, reinvento o feminino, me atento aos que dançam e tento capturar paixões, pulsões, urgências e juntos cuidamos uns dos outros, tornando a existência um constante gozo e morrendo quantas vezes quisermos" (ALEXANDRE; RIBAS, 2018).

O programa da peça brinca, como aviso, a respeito de conteúdo em *INFILTRADXS*, de Antonio Hildebrando (MG, 2017):

Leia com atenção e não diga que não avisamos! Impróprio para menores de 18 anos. Temática complexa. Cenas de nudez erotizada e de pornografia leve. Violência explícita e subliminar. Linguagem de baixo e baixíssimo calão. Interatividade compulsória. Traços de cinismo cruel; de engajamento genuíno; de panfletarismo vazio e de... (ALEXANDRE, 2017, s/p).

Outra abordagem do nu é através do rompimento do estigma da hiperssexualização do corpo do homem negro. *Cabaré da Rrrrrraça*, do Bando de Teatro Olodum (BA)³³, estreou em 1997 e apresentou-se por mais de vinte anos, tratando de

³³ Tema de doutorado de Gildete Paulo Rocha, aluna do PPG da Escola de Belas Artes/UFMG e orientada pela Prof^a Dr^a Bya Braga.

racismo e suas consequências como "segregação racial, intolerância religiosa, discriminação no acesso ao emprego, ideologia do branqueamento, relações inter-raciais, negritude *versus* consumo, preconceito nos meios de comunicação e sexualidade negra" (UZEL, 2019, p.89).

Trata-se de uma nudez carregada de sentido. Em sua representação simbólica, o corpo nu exacerba na peça um dado fundamental para quem observa o ator despido: o ponto de vista (mesmo silencioso) do personagem. Nessa encenação, as mulheres não se despem. O que se coloca em questão é o mito criado em torno da sexualidade do homem negro, tão fortemente marcado pela objetificação do seu corpo masculino (UZEL, 2019, p.91).

O estigma do corpo do homem negro ligado à violência é temática explorada no solo de Preto Amparo, *violento*. (MG, 2017), que também recorre ao nu como fonte de discussão, adentra na "investigação cênica sobre a corporeidade negra nua, pensando-a como uma fisicalidade dinâmica, processual, e, sobretudo, enunciadora de distintos modos de apreensão da realidade, projetando-se como instância/lócus/operadora de suas epistemes" (DINIZ, 2019, s/p).

Felipe Monteiro, na performance *Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo* (RN, 2013), reflete a relação entre público e artista com o que ele denomina corpos diferenciados³⁴, solicitando que o tire da cadeira de rodas, deitando-o em um colchonete, que o dispa e, diante de seu corpo nu, escreva o que pensou ou sentiu ao entrar em contato com ele:

ao expor a fragilidade e a vulnerabilidade do meu corpo diferenciado nu em cena acabo provocando e subvertendo as convenções socioculturais e educativas que tanto domesticam as manifestações corporais com as quais os espectadores estão submetidos e acostumados na sociedade contemporânea (OLIVEIRA, 2019, p.24).

³⁴ "Levando em consideração a criação do termo corpos diferenciados, enfatizo que este, a princípio, surge para denominar as pessoas que têm alguma deficiência. Saliento que o termo corpos diferenciados não acolhe os modelos médicos e sociais da deficiência: o primeiro tem como objetivo descobrir as causas corporais da deficiência da pessoa e tenta, através de intervenções médicas, normalizá-las e torná-las socialmente aceitáveis; enquanto que o modelo social tem como princípio, segundo os aspectos culturais de determinada sociedade, associar as causas da deficiência a algum tipo de castigo divino ou pecado praticado pelos indivíduos, suas famílias ou grupos sociais, perfazendo assim a acentuação do processo de exclusão social e estigmatização das pessoas com corpos diferenciados" (OLIVEIRA, 2020, p.14).

O contexto de *Siete grande hotel: a sociedade das portas fechadas*, do Espaço Redimunho de Teatro (SP, 2018), chamou atenção ao acontecer no Hotel Cambridge, ocupado pelo Movimento dos Sem Teto do Centro³⁵ em novembro de 2012 e transformado em moradia popular. Como a peça não acontecia em teatro, centro cultural ou espaço privado, a convivência com a população do lugar necessitava abranger uma relação de diálogo específico com os moradores:

Dentro da ocupação, tem que entender que também existem evangélicos entre as famílias. Por exemplo, eles pediram para parar de falar palavrão em cena. E dentro da ocupação você tem as disputas também, disputas internas daquele lugar. As crianças adoram e mandam naquele trem. Não foi nem por causa do MAM, acho que isso só reforçou essa preocupação. Mas como tem cena de nudez, muito sangue, é inapropriado. E outra, elas ficam meio que fugindo dos pais, mas ali é a área delas. Descem para pegar as bicicletas, por exemplo, e de certa forma atrapalhamos um pouco na hora da cena, mas elas curtem. Queremos fazer uma apresentação para elas, para que possam assistir acompanhadas dos pais (KUWABARA; IEMINI, 2018, s/p).

Foram encontradas também críticas negativas sobre o emprego da nudez em algumas peças, como "cenas de nudez tão belas quanto vazias" (MONTEIRO, 2015, s/p) sobre *O Abajur lilás*, de Renato Carrera, (RJ, 2015); "a reincidência da posição de sedução e a nudez só de corpos de mulheres" (ROMAGNOLLI, 2019, s/p), em *Odisseia*, da Cia Hiato (SP, 2018); ou da ausência da nudez, desvanecendo o teor transgressivo de *Jesus Cristo Superstar*, com direção de Jorge Takla (SP, 2014), vestindo-o com calça *jeans* (MARTINS, 2014).

Na edição de 2018, o Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, FIT-BH, trouxe a discussão da nudez ao contemplar em sua programação manifestações artísticas performáticas que utilizam do nu para o questionamento do lugar da mulher na sociedade, como *Fuck Her*, de Ludmilla Ramalho, *Isto é um negro?*, do grupo Chai-Na e *Merci Beaucoup, Blanco!*, de Musa Michelle Mattiuzzi. Além da palestra *Pecados da Arte*, no ciclo de conversas, descrito como "Precisava ter nudez?" "Por que o corpo te incomoda?"³⁶. A discussão sobre moral, potências do corpo e censura, com mediação de Nina Caetano e participação de Idylla Silmarovi, Michelle Sá e Priscila Rezende, está presente por diversas vezes nesse estudo.

³⁵ Para saber mais: <<https://ocupcambridge.wixsite.com/mstc01>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

³⁶ Em setembro de 2018, no Teatro de Bolso do Museu da Moda de Belo Horizonte.

A censura se mostrou mais presente do que tinha conhecimento até então, como no caso de uma bailarina exonerada de seu cargo de professora por ter se apresentado nua em um festival de dança. Como questionamento para esse ato de opressão, surgiu a obra *Corpo Livre* (RN, 2013), do grupo Cruor, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que "passou por um processo administrativo devido a nudez da obra" (SILVA, SALLES, 2020, p.31).

VOTE NU, uma brincadeira criada pelos artistas Leonardo Paiva, Rafael Fita e Natasha Albuquerque (DF, 2015), virou "uma campanha política a favor da nudez, da liberdade, do desnudamento político e social. Lutamos por uma nudez de protesto, anarquia e deboche a partir de uma estética do escândalo e de superexposição" (ALBUQUERQUE, 2020, p.69). Através de performances e espaços expositivos, o grupo intenciona fazer com que o público experimente a relação entre corpo nu e espaço público. Durante a instalação *Desnudamentos Políticos* (2018), os espaços expositivos, que eram banheiros, foram desmontados com a alegação que seriam limpos por um evento evangélico que aconteceria no auditório ao lado.

A performance *Macaquinhos* (PI, 2011) também foi alvo de julgamentos ao fazer parte da Mostra Sesc Cariri de Culturas em Juazeiro do Norte, no Ceará (2015):

O discurso encontrado nas redes sociais está firmado na "revolta" das pessoas em não terem seus "bons projetos" financiados pelo governo enquanto *Macaquinhos* estaria sendo financiada. Leite aponta para o fato da obra ser taxada como ruim por abordar o ânus e, por isso, não merecer, na visão dos conservadores, ter sido aprovada pelo SESC/CE (SILVA; SALLES, 2020, p.59).

Bia Medeiros (2008) relembra a performance *Materfagia*, apresentada em 1985 no Rio de Janeiro, na Praça da Paz em Ipanema. Ela se apresentaria nua, mas seus amigos desaconselharam-na, então trajou uma ousada *lingerie* vermelha, e, quando estava finalizando o trabalho, um homem em situação de rua gritou: "esta puta não é brasileira". Em 1988, em outra performance em uma boate na Barra da Tijuca, *L'ac-t est l-ouche et ment-al* ('o ato é banal e mental'), enquanto levantava o figurino para continuar a ação, o público começou a gritar "tira, tira, tira!". Ela sublinha, então, a diferença de recepção das obras apresentadas na Europa, quando morou na

França. Posteriormente, quando teve suas obras reunidas na exposição *Bia Medeiros: trajetórias do corpo*, realizada em 2008 no espaço cultural de um banco, teve as imagens censuradas, retiradas do catálogo e inscrita como "Não recomendado para menores de 18 anos por motivo de sexo explícito".

Parece um paradoxo falar sobre o corpo nu ser tão castigado na arte em uma sociedade que cultua tanto o corpo, como a brasileira. Pois encontramos em diversas outras formas artísticas o mesmo corpo nu sendo valorizado, como nas novelas, nas propagandas etc (SILVA, SALLES, 2019, p.35).

Porém, a história do teatro no Brasil, desde sua origem ocidental, é saturada de ocorrências de censura. Bárbara Heliodora (2015) assinala que a pior herança que o século XIX trouxe para o século XX é a censura. Como já visto, uma das censuras era praticada pelos próprios intelectuais, criticando as manifestações populares e aderindo apenas às formas artísticas elitistas.

Porém, a censura era também institucionalizada. O teatro, considerado perigoso, era fiscalizado pela polícia no tocante aos seus regulamentos e pelo Conservatório Dramático, a respeito de seu conteúdo, camuflado de assegurar "qualidade" aos textos dramáticos. Alguns dos decretos eram:

ART. 4. Nenhuma peça, ou de récita ou de pantomima, será posta em scena, sem ser para isso licenciada pelo juiz inspector do theatro, sendo nas de pantomima licenciado o programma. Os infractores serão multados em 30\$000, e terão 8 dias de cadêia.

ART. 5. Os actores que alterarem as peças, ou que nas pantomimas e danças apresentarem attitudes deshonestas, obscenas e offensivas à moral pública, serão multados em 10\$000 a 20\$000 e terão 4 a 8 dias de cadeia.

ART. 6. Ninguém dentro do theatro poderá dirigir em voz alta palavras ou gritos a quem quer que for, excepto aos actores, as de - bravo, caput, ou fora - e neste mesmo caso poderá o Juiz impôr silencio quando fôr perturbada a tranqüillidade do espetáculo. Os infractores serão multados...

[...]

ART. 8. Ninguém poderá estar na platéa, ou à frente dos camarotes, sem estar decentemnete calçado e vestido de casaca, sobrecasaca ou farda. Os infractores...

[...]

ART. 10. Qualquer pessoa que arrojear moedas, pedras, laranjas ou quaesquer outros objetos para dentro ou fóra da caixa do theatro, soffrerá 8 dias de cadêia e 30 dias na reincidência; sendo logo capturado não só pelas vigias do theatro, como por qualquer pessoa

do povo, e conduzido à presença do juiz para o julgar imediatamente (p.77).

A institucionalização da censura percorreu diversos momentos da história brasileira, encontrando na ditadura provavelmente seu auge de incidências. E, naquele momento, por vezes a exploração do corpo (além de outras formas de espetacularização) ganhou visibilidade para apagar o conteúdo político de manifestações artísticas. Marly Marley, grande estrela vedete de São Paulo, atribuiu o fim do teatro de revista à censura da ditadura militar:

infelizmente, a ditadura acabou com o teatro de revista. O forte do teatro de revista era a sátira política. E nós fomos totalmente proibidos de fazer charge política (...). A ditadura foi uma faca de dois gumes. Ela proibia tanto a sátira política, e ela liberava o palavrão! Foi aí que o rebolado começou. Palavrão...palavrão...porque era a única maneira de se sobreviver no teatro. Nós tínhamos que sobreviver. Então ficou tudo na base do palavrão e eu saí fora. Foi isso que a ditadura e a censura fizeram com a gente (...). Aí ele [Ary Toledo] começou a fazer show com palavrão. E então a censura permitia, mas colocava na porta do teatro: "esse espetáculo foi considerado pornográfico pela censura federal" (MARLEY apud VENEZIANO, 2006, p.290-291).

Como consequência da ditadura, também vimos o estímulo da circulação das pornochanchadas, como produção de pornografia. Nesta citação de entrevista com a atriz Matilde Mastrangi percebe-se a complexidade das relações entre o conteúdo dos filmes, a rejeição à linguagem e a fama *versus* insultos à reputação das atrizes:

Eu saía todo dia no jornal 'Notícias Populares' como uma deusa. Esse filme me projetou muito. Nunca gostei de ator, nunca gostei de artista, nunca gostei do meio, nunca gostei da profissão. Eu fiz cinema pela grana e eu entrei por acaso. Todo mundo sabe. Eles propuseram muito pra mim, pra Aldine (Müller) e pra Helena (Ramos) fazer pornochanchada normal e eles enxertariam cenas de sexo de outras pessoas. Nenhuma de nós aceitou. A Zaíra (Bueno) já aceitou. A Nicole [Puzzi] não sei. Não ponho a mão no fogo por ela. Talento ninguém tinha. Eu digo e repito: a época mais medíocre do Brasil, culturalmente, foi a década de 70. Eu hoje vejo isso. Naquela época não, eu não tinha nem cultura pra isso. Eu sou uma pessoa que fiz, não nego, não tive nenhum problema em fazer, como não tenho nenhum problema em dizer que fiz, mas se você pesar o que foi a pornochanchada, ela nada mais foi do que o retrato do Brasil. Acho... [que todos eram medíocres]. O David Cardoso fica danado porque não faz mais nada, mas nós não temos talento para continuar. Vou fazer o que? Na época a gente era rei. Não tinha nada melhor no Brasil. Quem competia com a gente? O pessoal do

Cinema Novo estava todo no exterior. O que tinha de música? Quem estava escrevendo? A pornochanchada só floresceu por causa da ditadura. Se não tivesse ditadura não haveria pornochanchada. Havia as suas transinhas, mas era tudo mais discreto. Hoje vai tudo para as revistas. Tudo era censurado. Às vezes tinha censor nas filmagens. Os casos eram escondidos, porque a maioria era casada. De mim, se alguém falar eu processo. O único que falou foi o Cláudio Cunha [disse ter levado para a cama todas as atrizes que dirigiu, inclusive Matilde e foi decretada a prisão dele] (ABREU apud FREITAS, 2004, p.15-16).

Norma Bengell, em sua carreira de atriz, foi perseguida, interrogada, detida e exilada pela ditadura, por ser considerada subversiva. Sobre a nudez pioneira do filme *Os Cafajestes*, proibido pelos censores, ela relaciona à militância, dizendo que “Ficar nua é superdifícil. Mas eu tinha uma consciência política, o que representava aquele meu passo de tirar a roupa, de ser apedrejada” (ASTUTO, 2016, s/p). Sobre o escândalo da recepção ao filme, a atriz comentou ter sido banida de Belo Horizonte a pauladas por mulheres, além de ameaçada pela Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade, também da capital mineira. Bengell relata que as perseguições também se correlacionavam à militância feminista, lembrando sua ficha no DOPs, que constava como justificativa para uma das perseguições uma "entrevista feminista" (PROVOCAÇÕES, 2010).

O tópico da censura da nudez poderia ser exaustivamente discutido, e ainda assim, não conseguiríamos exauri-lo. Como último ponto, vale discorrer mesmo que brevemente sobre a censura feminista acerca da exposição do corpo das mulheres. Uma das correntes do feminismo, dentro do chamado feminismo radical, contesta o ato de autoexposição como sinônimo de liberdade. Essa corrente, derivada de nomes como Andrea Dworkin e Janice Raymond, luta pela abolição da pornografia e da prostituição, por considerarem tais práticas associados ao estupro e à violência contra a mulher.

Uma das problemáticas em torno do feminismo radical é que, por vezes, suas pensadoras agem de forma tão definitiva que podem caminhar próximas ao conservadorismo, castrando comportamentos e posições feministas divergentes. O exemplo mais polêmico é a exclusão de pessoas transexuais ao feminismo, por acreditarem que gênero está apenas relacionado ao sexo biológico, conhecidas como *TERFs*, *trans-exclusionary radical feminist*, ou feministas radicais

trans-excludentes. Para esse grupo de feministas, a obscenidade e a nudez também são alvo de censura. Polêmicas usuais nesse cenário acontecem com frequência, como a crítica à nudez da atriz Laverne Cox, transexual e negra, criticada por objetificar seu corpo ao invés de empoderá-lo (MURPHY, 2015) e o repúdio à estátua nua esculpida pela artista Maggi Hambling, em homenagem à defensora dos direitos das mulheres Mary Wollstonecraft (BBC, 2020).

3. PERFORMANCE COMO TERRENO FÉRTIL PARA O FEMINISMO NA CENA PERFORMATIVA

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra.

Clarice Lispector

O termo *performance* consagra-se nas pesquisas em ciências sociais, antropologia e sociologia entre as décadas de 1960 e 1970, em especial a partir dos nomes de Richard Schechner e Victor Turner, no campo de *Performance Studies*. Pela expressão de "comportamento restaurado", Schechner "agrupa ações conscientemente separadas da pessoa que a executa — teatro ou outros "papéis lúdicos", tranSES, xamanismos, rituais" (CARLSON, 2009, p.14) em que há um afastamento entre aquela pessoa e o self, como a distância entre o ator e sua atuação durante uma apresentação. "Mesmo se uma ação no palco é idêntica à outra na vida real, no palco, ela é considerada "performada", e, fora do palco, 'realizada'" (idem). A consciência em realizar alguma atividade dá a qualidade de performance, além de sua execução observada, mesmo que apenas pelo self.

Em 1955, John L. Austin desenvolve o conceito de performativo na filosofia da linguagem, a partir da teoria dos atos de fala, quando certos enunciados não só constataM fatos, mas produzem ações. Como na frase "eu os declaro marido e mulher" em uma cerimônia matrimonial, o cerimonialista realiza uma ação, caracterizando um enunciado performativo, assim quando uma criança nasce e o médico diz "é menino". Portanto,

As condições a cumprir para que um enunciado seja performativo não são (...) somente linguísticas, mas sobretudo institucionais e sociais", no contexto específico de uma comunidade representando uma situação, implicando-se a realização de "um ato social" (FISCHER-LICHTE, 2011, p.49).

Influenciado por Austin, Brad Haseman (2015) busca uma terceira via para o binarismo entre as metodologias quantitativa e qualitativa, propondo a metodologia de pesquisa performativa.

A pesquisa quantitativa pretende anular a visão do pesquisador, atestando hipóteses: "essa pesquisa enfoca medidas e quantifica fenômenos, construindo-os em termos de frequência, distribuição e causa e efeito" e isolando "princípios que permitam uma generalização dos resultados e a formulação de leis invariáveis" (p.42)".

Já a pesquisa qualitativa "prefere abordagens indutivas e necessariamente engloba uma ampla gama de estratégias de investigação e métodos, abrangendo as perspectivas tanto dos pesquisadores quanto dos participantes" (idem). Baseadas em práticas, essas pesquisas geralmente utilizam como estratégias "o prático reflexivo (abrangendo reflexão-inação e reflexão-em-ação); pesquisa participante; pesquisa participativa; investigação colaborativa e pesquisa-ação" (p.43).

A partir das limitações desses dois tipos de pesquisa, surge a intencionalidade da prática não se fixar apenas como objeto da pesquisa, mas como guia, através de procedimentos como "prática criativa como pesquisa, performance como pesquisa, pesquisa através da prática, pesquisa de estúdio, prática como pesquisa ou pesquisa guiada-pela-prática" (p.42-43). Nessa abordagem, o mote da pesquisa não é necessariamente impulsionado por uma questão ou problema inicialmente, mas pelo que Haseman chama de "entusiasmo da prática".

Outra característica é a apresentação de resultados, que nega a primazia de serem traduzidas a partir de números como na pesquisa quantitativa, ou em palavras como na qualitativa, mas na necessidade da experimentação prática do sujeito pesquisador. A proposta da pesquisa performativa é que "represente um movimento que sustenta que a prática é a principal atividade de pesquisa – e não apenas a prática de performance – e vê os resultados materiais da prática como representações de suma importância dos resultados de pesquisas em seu próprio direito" (p.48).

A respeito da dualidade entre teoria e prática, Féral (2015) coloca a preexistência de uma em relação à outra como falso problema, "pois que se trata de um procedimento idêntico em seu objetivo final: entender, traduzir, comunicar" (p.27), que a teoria, com distintas ferramentas, mas da mesma forma que a prática, "tenta,

da mesma forma, fazer emergir as novas relações entre as coisas, de nos fazer ver o mundo de forma diferente" (p.28).

Considerando a pesquisa performativa, ou guiada-pela-prática, a diferença está na horizontalidade de hierarquia em que a prática representa na pesquisa, sendo a performance a via para "fornecer um relato integrado da estrutura social e um sentido mais amplo de contexto cultural conforme eles se concentram na narrativa pessoal como prática situada" (BAUMAN apud HASEMAN, 2015, p.48).

Guiada por noções advindas dos estudos da performance que veremos ao longo da dissertação, reitero que "o pesquisador não deve esquecer que todo ato teórico o coloca, antes de tudo, como sujeito da enunciação e ele próprio como sujeito necessariamente inscrito no social e no político do discurso que ele veicula" (FÉRAL, 2015, p.35).

Carlson (2009, p.12) aponta que são tão divergentes e múltiplos os estudos sobre performance, que muitos deles se contrapõem e se contradizem, algumas categorias inclusive separam performance do cinema, dança e teatro. Assim como o autor, neste trabalho considera-se que o teatro é uma das chamadas "artes performáticas", e tem-se como objetivo analisar a cena contemporânea de acordo com as confluências geradas a partir da chamada "arte da performance".

Apono a proposta metodológica da pesquisa performativa, não apenas para a escrita dessa dissertação, mas para reiterar a importância dos entrelaçamentos entre características formalizadas pela performance e a prática de vivências propiciadas pela sujeita pesquisadora habitante do agora, que estão sendo analisadas ao longo da escrita.

RoseLee Goldberg (2006), ao escrever pela primeira vez a história da performance, sublinha uma sequência de manifestações artísticas de experimentação³⁷ que Carlson defende fazer parte da história do teatro de vanguarda do século 1920.

³⁷ "(...) começando com o Futurismo, continuando com o teatro experimental da Revolução Russa, com o Dadaísmo e o Surrealismo, desde Bauhaus, Cage e Cunningham, *happenings*, Ann Halprin e a nova dança, Yves Klein, Piero Manzoni e Joseph Beuys, até a arte do corpo e a performance moderna" (CARLSON, 2009, p. 92-93).

Cohen (2007) classifica a performance "no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade" (p.30). Concomitantemente, o autor a pontua como antiteatral, por esquivar-se do teatro que "se apóia numa dramaturgia, num tempo-espço ilusionista e numa forma de atuação em que prepondera a interpretação (na medida em que se caminha em cima da personagem)" (p.57).

Podemos pensar na "finalidade" dita por Cohen então como artista diante do público, ao vivo e em performance. Apesar da maior parte dos pesquisadores situar a arte da performance como fruto das artes de vanguarda do século de 1920, o autor aponta que essa compreensão pode ser limitante "tanto do funcionamento social dessa arte hoje como do modo como ela se relaciona a outra atividade performativa do passado" (p.94) e cita que a tradição teatral sempre constituiu-se da *função referencial* e da *função performática*, ainda que a última tenha sido pouco explorada pelos estudiosos ao longo da história. Ao invés da comunicação através de signos, enfatiza "a experiência física de um evento (...): a habilidade técnica e o alcance do performer, a exibição visual de vestimentas ousadas ou os efeitos cênicos têm seu poder dependente em parte do fato de que são realmente geradas em nossa presença" (p.95).

Fischer-Lichte diz que

o teatral é sempre performativo. Não consigo pensar em nada que seja teatral e não seja performativo, porque o teatral sempre executa aquilo que indica, e produz essa realidade de teatro que significa o que realiza. Mas a diferença é quando alguém diz que algo é teatral, então isso é executado com o intuito de ser percebido pelos outros; encontra-se nessa consciência, quando eu realizo, esse ato é ou será percebido pelos outros – isso é teatral, executar para ser percebido. Quanto ao performativo, quando eu produzo minha identidade a partir desses atos, pode-se dizer que para a identidade ser reconhecida pelos outros, os outros têm que reconhecer essa identidade. Assim será. Mas, pode ser também, por exemplo, quando estou lendo um livro e certas emoções surgem, há um impacto em mim e ninguém percebe – isso é performativo, mas não é teatral. Assim sendo, eles se entrelaçam frequentemente, mas têm significados diferentes. Mas teatral é sempre performativo, mas não todo performativo é teatral (BONFITTO, 2013, p.132).

A relação entre teatro e performance carrega hostilidade entre as linguagens durante todo o século XX, não apenas pela defesa da origem da arte da performance pelas artes visuais, mas pela necessidade em afirmar o teatro como centralizador de referencialidade. Ataques como "parece que a arte ruim é o teatro" (CARLSON, 2009, p.118), de Chris Burden em 1973 ou "o sucesso, até mesmo a sobrevivência das artes, passou a depender cada vez mais de sua capacidade de vencer o teatro" (KRAUSS, 2001, p.243), de Michael Fried em 1967, foram interpretadas como a rejeição "à qualidade mimética, discursiva e narrativa do teatro tradicional" (CARLSON, 2009, p.144).

Essa repulsa interliga-se, para Fried, à necessidade de encontrar a essencialidade de cada expressão artística, tradição defendida onde a mescla de signos, trânsito entre linguagens diminuiria o valor da análise: "o que reside *entre* as artes é teatro" (FRIED apud KRAUSS, 2001, p.243). Assim, a distinção entre teatro e escultura (estendendo-se às artes plásticas), identificava-se através do tempo: "Trata-se de uma temporalidade estendida, uma fusão da experiência temporal da escultura com o tempo real, que impele as artes plásticas em direção à modalidade teatral" (FRIED apud KRAUSS, 2001, p.244).

Apesar da animosidade de alguns artistas e pensadores, a assimilação entre as áreas ocorria em mão dupla. Seja pela assimilação de trabalhos plásticos por apresentações teatrais e de dança, como o icônico cenário de Picabia para *Relâche*³⁸, seja pela explosão de teatros direcionados pela imagem, como *Teatro de meios mistos*, *Teatro de imagens*, *Teatro dos erros*, *Teatro da mídia* e o *Teatro de guerrilha* (COHEN, 2017).

Diversos diretores romperam com as noções de representação e pela primazia do texto como motor de criação no teatro, como Gordon Craig, Tadeuz Kantor, Meierhold, Antonin Artaud e Étienne Decroux. Bya Braga (2013) conecta os dois últimos no desejo de ambos investigarem "a si próprios, experimentarem arte em si mesmos, dando às suas vidas um sentido poético, ainda que para o segundo algo

³⁸ "O cenário criado por Picabia para *Relâche*, produzido pelos Ballets Suédois, era um pano de boca feito de 370 spots, cada qual reforçado por um refletor de metal. No início do segundo ato, a platéia era levada quase à cegueira quando aquele arsenal de luz era aceso" (KRAUSS, 2001, p.247).

evidentemente técnico-artístico, prático, na relação com o trabalho do ator esteja presente e até mais conhecido" (p,179).

Sobre Decroux, Bya comenta que o artista "afirma que deseja o teatro, no qual o ator seja 'um instrumentista de seu próprio corpo'. Isso para que tudo o que ele fizer ele possa fazer como um artista e não como alguém que está mais preocupado em expor sua natureza pessoal" (p.225). Esse ideal me parece bastante relevante ao pensar a autobiografia na performance, no que se refere ao ato de desnudamento de questões pessoais em uma obra artística.

Como mencionei na introdução, a revelação de si para encontrar-se universal tornou-se questão inócua, frente à ética feminista para o alcance de conquistas coletivas — abrangendo as diferenças de existências de mulheres. Porém, tanto na história da performance quanto nos trabalhos de mulheres aqui citados, as artistas não apenas sinalizam experiências autobiográficas como exercício masturbatório, mas são as instrumentistas que apropriam-se das experiências de seu corpo para anunciar e denunciar condições coletivas em cena.

Uma das insurgências de teatro "alternativo", também nas décadas de 1960 e 1970, conceituado como Teatro Físico, caminha paralelamente às diretrizes políticas da arte da performance:

(...) a intenção política do Teatro Físico é evidente na sua preocupação em romper com as polaridades tradicionalmente aceitas pela cultura ocidental - masculino e feminino, intelecto e emoção, ciência e arte -, que nascem da cisão e contraposição fundamental entre corpo e mente. Mais do que isso, sua postura ideológica é de oposição a essa polarização, contrapondo à tese da supremacia da mente sobre o corpo a defesa da potência e legitimidade do corpo, em todas as suas formas de expressão. A nova fisicalidade proposta por esse modo de fazer teatral aposta na corporeidade e confronta conscientemente os padrões convencionais de sexualidade, gênero e raça (ROMANO, 2015, p.35).

Um dos termos mais conhecidos para denominar o teatro contemporâneo é o *Teatro Pós-Dramático*, cunhado por Hans-Thies Lehmann,

cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos descentrados (FERNANDES, p.12).

Lehmann é criticado pela dispersão, imprecisão e "como tentativa forçada de alçar o teatro pós dramático à categoria de prática revolucionária" (p.30).

Concordando com a afirmação de Fried, as manifestações fronteiriças da performance buscavam exatamente a quebra de hierarquia entre as partes constituintes da obra, pelo exemplo da *collage* (ou colagem). Seu uso está associado à produção de uma *linguagem gerativa* em contraposição com a *linguagem normativa*, em que a fragmentação de signos na obra possibilita a leitura de uma apresentação pela livre-associação, ao invés de estruturas pré estabelecidas pela história da arte e da linguagem linear. Para essa combinação de elementos performativos são empregados recursos atuantes no sistema hierárquico para subvertê-lo: "Da mesma forma que a mídia 'cria realidades', na arte de *performance* vão se recriar realidades através de outro ponto de vista. Resistente. Vai se jogar, sensivelmente, com as armas do sistema. A linguagem da *performance* é uma reversão da mídia" (COHEN, 2007, p.88).

A violação da normatividade da linguagem do teatro quanto à referencialidade e condução pelo texto dramático e à temporalidade das artes plásticas praticaram antes uma incorporação do que coalisão. Dessa fusão instituíram-se conceitos/mecanismos amplamente manuseados na cena contemporânea, tais como a relação entre arte e vida (ou *live art*), a valorização do processo em detrimento do produto, *body art*, colagem (ou *collage*), material autobiográfico, *site specific*, *self as context*, *mixed-media*, incorporação da tecnologia, como formas de ruptura com regras pré estabelecidas rumo à transgressão (do espaço, da relação entre atuante e público, de conteúdo...).

As/os/es performers,

quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências,

numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações (CARLSON, 2009, p.17).

Na performance o corpo se torna o ponto central da obra, é onde a/o/e "performer mede seus limites e inscreve o corpo nas coisas. Tudo passa pelo filtro do corpo, se de seu olhar, de sua medida" (FÉRAL, 2015, p.145). É através dela/e/u que os procedimentos da performance imputam práticas, sempre associadas à autoexposição e ao risco, em abordar/escancorar suas vivências/experiências, na autobiografia, em colocar-se à disposição dos espectadores, através da *body art*).

Além do anedótico, da situação divertida, além do jogo com o perigo, do desejo de implicar um público sempre impassível e sempre *voyer* passivo, além mesmo do desejo de interrogar através de si o papel da arte e do espectador, além do desejo de transgredir tabus a fim de fazer com que transgridam o próprio público que mede assim nos dedos seus próprios interditos, a performance aparece como a arte do eu, uma arte em que se exprime uma força muito grande de enunciação, (...) que reduz tudo a ele e ele mesmo filtra o mundo (FÉRAL, 2015, p.146).

Nesse aspecto, a performance foi e continua sendo disseminadora de temáticas sociais e políticas, abarcando e visibilizando questões de raça, classe e gênero. Abordar temáticas sobre si, através de materiais autobiográficos, disseminou práticas artísticas antes centralizadas principalmente no homem branco de elite. "Coincidindo com o poderoso movimento feminista na Europa e nos Estados Unidos, essas apresentações (autobiográficas) permitiram que muitas performers abordassem questões que haviam sido relativamente pouco exploradas por seus colegas do sexo masculino" (GOLDBERG, 2006, p.164).

Nos Estados Unidos essa tendência operou desde a década de 1960, sendo a década de 1970 berço de programas de arte feminista, na maior parte no sul da Califórnia, que contribuíram para a solidificação da prática e teoria da performance. "A performance pode ser alimentada pela raiva de maneira que a pintura e a escultura não podem. As mulheres em Fresno fizeram performances quase sem habilidade, mas essas tinham poder porque surgiram de sentimentos autênticos"

(CHICAGO apud CARLSON, 2009, p.167), disse Judy Chicago, artista e pesquisadora que começou um desses programas. A autonomia quanto aos seus projetos também atraiu essas mulheres, propiciando-as serem "escritoras, produtoras, diretoras, desenhistas, elenco e, muitas vezes, também carpinteiras e figurinistas" (CARLSON, 2009, p.168).

Ainda assim,

as questões abordadas em muitas dessas performances eram frequentemente agrupadas como "arte feminista" pelos críticos, que procuravam um modo fácil de classificar o material e, em alguns casos, de desqualificar a seriedade das intenções da obra. Contudo, a revolução social exigida pelas feministas tinham tanto a ver com os homens quanto com as mulheres, e certas performances eram concebidas com esse espírito. (GOLDBERG, 2006, p.165-166).

Essas performances oportunizaram identificação entre artistas e espectadoras, compartilhamento de experiências pessoais, observação sobre violações e violências, imposições sociais, passados coletivos, táticas de ativismo feminista, ou seja, "a performance começou a ser utilizada para compreender melhor a situação [das mulheres] na sociedade e na história" (idem, p.169).

No Brasil da mesma época, a pauta de gênero nas criações artísticas foi abortada nas artes visuais e performance. Havia o senso comum em que as mulheres constituíam tanta importância quanto os homens no mercado das artes, apesar de não ser bem assim. Já sob o título de "latino-americanas", as artistas evitavam mais uma etiqueta identitária indesejada, "considerada uma muleta usada por artistas sem talento, que precisavam se valer do viés da identidade de gênero para se afirmarem e serem legitimadas" (CALIRMAN, 2019, p.405).

Muitos trabalhos das décadas de 1960 e 1970 abordaram o corpo feminino como veiculador de discursos sexuais, poéticos e de resistência à ditadura militar. Porém, com frequência se esquivavam do viés ideológico e tratavam de questões feministas apenas tangencialmente, evitando temas como maternidade, fertilidade, gestação. O mote do feminismo estadunidense da época, "O pessoal é político", de Carol Hanisch, foi execrado como pauta burguesa e imperialista pela esquerda marxista,

inclusive com chacotas feitas pelos artistas homens, referindo-se às feministas como mulheres feias e mal-amadas (CALIRMAN, 2019).

"É curioso notar que, no Brasil, onde a sensualidade feminina é tida como orgulho nacional, não há registro de nenhum trabalho radical de uma artista plástica nas décadas de 60 e 70 exibindo seu corpo nu ou expondo as partes sexuais femininas" (p.409). É viável que a ausência de exposição do corpo esteja relacionada ao fato da maior parte das artistas conhecidas fazerem parte de famílias abonadas, consequentemente subordinadas a comportamentos tradicionalistas e patriarcais.

Regina Vater contou sobre a resistência familiar que encontrou pela decisão da profissão, obrigando-a a sair de casa, lidar com assédio e diversas dificuldades cotidianas, como a justificativa de ser uma mulher "sozinha" como negativa para alugar um apartamento em São Paulo. Além de situações desonestas, como em 1977, quando o editor da revista *Vogue* lança suas ilustrações de poemas de Haroldo de Campos sob o título "os seios de Regina Vater", de fotografias feitas por ela de uma amiga. Outra polêmica relacionada à artista foi sobre o trabalho *Parisse 2*, de fotografias da cama de hotel no qual ficou reclusa em Paris, onde as curvas dos lençóis simbolizavam suas agonias e pesadelos, em sequências propagadas por cartões postais os quais Frederico de Moraes interpretou como "camas de amor" (VATER, 2018).

Vemos na última década o empenho de curadoras em reunir trabalhos desde a década de 1960 para reaver essa, até então, lacuna na formação artística e acadêmica das artes, a produção de mulheres e artistas em geral que apresentaram proposições subjetivas que abrangem o feminismo. Exposições como *Mulheres radicais: arte-latino-americana, 1960-1985*; *História das mulheres, histórias feministas* e *Mulheres na Coleção MAR* buscam essa revisão de trabalhos de mulheres, com seminários, práticas formativas e a reavaliação de seus acervos.

Especialmente a primeira trouxe para o público grande quantidade de obras de artistas, que

Embora não se chamassem de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura. Nesse sentido, as artistas latino-americanas subverteram completamente os sistemas de representação. O corpo foi o campo de batalha a partir do qual lançaram novos saberes, sendo a performance um instrumento privilegiado (GIUNTA, 2018, p.29).

Outra elaboração sobre performatividade que se tornou conhecida é a de Judith Butler, aplicada aos estudos de gênero. Butler (2003) defende que

(...) “não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória” (p.193).

Pela pesquisa performativa ser um dos pilares para esse trabalho e as noções de gênero de Butler estarem concatenadas ao pensamento do "comportamento restaurado", ou seja, que a noção de construção de gênero esteja presente não pelo viés do sexo, mas por implicação social às pessoas nascidas com determinada genitália, propõe-se que a investigação das performances aqui apresentadas dialoguem com essa concepção de gênero, juntamente com as rupturas artísticas da arte da performance, mesmo que muitas manifestações similares tenham ocorrido fora desse contexto, e se agreguem ao posicionamento processual de se pensar a sociedade e posteriores elaborações.

As intensas mudanças que trouxeram as vanguardas artísticas podem ser vistas através das transgressões praticadas pelos artistas veementemente, ainda que questões feministas fossem excluídas de diversos círculos das artes, ao exemplo do Futurismo, que objetivava "lutar contra o moralismo, o **feminismo**, toda covardia oportunista ou utilitária" (MARINETTI apud CARLSON, 1997, p.330, **grifo** meu).

Mesmo que o avanço das mulheres e pessoas LGBTQIA+ esteja aquém dos homens brancos no mercado das artes, é inegável que exista e esteja cada vez mais visível. E a performance tem sido um dos mecanismos para almejar novas realidades e tensionar antigas estruturas. Por trás da

redefinição da noção de performance e sua inscrição no vasto domínio da cultura, é preciso antes ver um desejo político — muito fortemente ancorado na ideologia americana dos anos 1980 (ideologia que perdura até hoje) - de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre a cultura nobre e cultura de massa (FÉRAL, 2015, p.116).

Essa afirmação nos leva a repensar quais são esses domínios contextualizados no cotidiano dessa pesquisadora, natural do interior de Minas Gerais, moradora da cidade de Belo Horizonte, em território brasileiro, com formação institucional/acadêmica em Teatro e Artes Plásticas.

O espaço de transgressão que vem sendo apresentado, em performance e nos ativismos da vida diária, volta-se à reflexão sobre quais estruturas de pensamento são fundamentadas o conhecimento e à construção da inferioridade da mulher em relação ao homem, de negros e indígenas em relação aos brancos, da América Latina em relação à Europa e Estados Unidos, das manifestações teatrais brasileiras em relação a esses últimos. A colonialidade que nos impôs noções de gênero, raça e territorialidade, produziu "o outro" do qual fazemos parte, conduziu a violação de alguns corpos, silenciando-os. Um caminho possível e praticado pela constante descolonização dos corpos e do conhecimento.

Se desviarmos o olhar da história "oficial" do teatro e das artes, nos deparamos com os conceitos da arte da performance operando há tempos nas manifestações populares brasileiras. Há performatividade ao observar "a reocupação do lugar de rei pelo escravo africano, no Congado; a transgressão das normas, de gêneros e papéis sociais no Carnaval; o aparecimento do desafio no Cavalo Marinho, no repente e nas formas de histórias orais, chegando até a literatura de cordel" (BELÉM, 2016, p.129). A relação entre arte e vida dos brincantes/performers³⁹

³⁹ Aqui, considerados performers, porém vários deles podem se autodenominar "brincadores".

escancara a singularidade dos corpos que mantêm vivas essas tradições, seja pela corporeidade alcançada pelo ato de cortar cana daqueles que brincam Cavalo Marinho, seja ainda antes pelo povo indígena, que "não faz distinção entre a realidade acordada e a realidade do sonho. Ou seja, ele faz um amálgama entre trabalho e arte. Essa idéia libertária não podia ser tolerada pelo conquistador (...). Um selvagem com pensamento próprio? Nu, ainda por cima?" (KAZ, 2005, p.29).

4. A CENA PERFORMATIVA NUA COMO RIZOMA⁴⁰ DO AGORA

No início efetivo dessa dissertação, ou seja, enquanto escrevia o pré-projeto para submissão ao processo seletivo, debruicei-me a buscar artigos e outras pesquisas acerca da nudez de mulheres em cena. Não encontrei muitos materiais específicos sobre o tema, instigando ainda mais meu desejo nessa procura — a revisão havia sido feita, porém ao longo do período do mestrado, refeita.

Para minha surpresa, vários artigos, revistas, dissertações e teses foram produzidas exatamente com a temática da nudez nas artes da cena entre 2019 e 2021. Dentre eles, encontrei uma dissertação, *Desvestir-se em cena: Investigações sobre figurino, nudez e representações do feminino em realizações cênicas*, de Caroline Manso (2020), uma tese, *Carneimagem: a nudez na cena como experiência política*⁴¹, de Lara Matos (2018) e uma revista, *Nudez em cena: insurgência dos corpos*, com organização de Felipe Henrique Monteiro Oliveira (2019)

Ao me deparar com a dissertação, imediatamente senti frustração, pois até a escolha de trabalhos para análise era parecida com as que propus no pré-projeto. Porém, logo as diferenças tomaram contorno à minha vista: Carolina parte do viés do figurino e das relações entre vestir e desvestir-se em performance, além de aprofundar sua pesquisa em trabalhos e histórico de três artistas: Ana Luísa Santos, Ludmilla Ramalho e Berna Reale. Sua pesquisa se desenvolveu na área de ciências sociais, então o foco de investigação percorre outros delineamentos. Já a tese e a revista foram alimento profícuo quanto às referências de obras que trazem a nudez como ponto central quanto de olhares diversos sobre a representação dos corpos através da nudez. Lara utiliza noções de biopolítica, do grotesco e do risco para analisar a recepção do público em relação à nudez de alguns trabalhos, além de se aprofundar na sua própria trajetória, em espetáculos onde esteve nua.

⁴⁰ Rizoma como conceito de Deleuze e Guattari para confrontar a analogia da filosofia como árvore, de Descartes. Eles propõem uma organização da multiplicidade baseada no rizoma, que ao invés do conhecimento vertical, advindo da ordenação da raiz para os frutos, é horizontal, sem direção definida, heterogêneo, disruptivo. Promove o entrelaçamento entre saberes, é um tecido múltiplo (DELEUZE, GUATTARI, 1997).

⁴¹ A tese de Lara Matos é de 2018, mas não foi publicada. A autora gentilmente me concedeu acesso.

Enquanto lia sua tese, dois pontos particularmente me chamaram atenção. O primeiro deles é sobre a adjetivação dessa nudez da qual me debrucei durante todo o mestrado, de quem eu queria dizer? Lara faz o recorte de corpos nus *de mulheres*, mas eu sentia que não era exatamente o que eu queria dizer — ao recorrer à Judith Butler (2018), percebi que a fisiologia daquelas que nascem com cromossomos XX seria insuficiente para abranger meu objeto de estudo. O que eu queria pesquisar estava mais próximo do que a imagem do corpo diz em determinado contexto, qual discurso esse corpo está apresentando em sua construção. E me pareceu que a determinação biológica não é definitiva, que as desigualdades sociais produzidas a partir de um "feminino" atingem aquelas que não se encaixam em funções pré-estabelecidas dentro da binaridade de gênero, considerando-as lutas feministas.

Por outro lado, desde o início percebi que seria impossível abordar todas as possíveis "nudezes" feministas em uma dissertação. Então a escolha de trabalhos a serem analisados partiu de algumas diretrizes: aprofundar em alguns que foram criados em Belo Horizonte, ou por artistas belorizontinas, no espaço de tempo de até dez anos atrás (desde 2012). A maior parte dos trabalhos foram vistos ao vivo e elencados pela diversidade de temáticas e em uso de recursos e, não posso negar, pelo afeto e atravessamento que meu corpo vivenciou no contato com eles.

A tese de Lara indagou-me especialmente em relação à questão que me identifiquei: sua recusa em concordar que a nudez humana é a veste da graça, na concepção teológica. Para tal, vê-se a concepção filosófica de Derrida (2002) da nudez humana em contraposição da nudez animal, ao observar seu gato nu, que sem ter consciência de sua nudez, não estaria nu:

O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez "na natureza". Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele ser nu, sem existir na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu. Ao menos é o que se pensa. Para o homem seria o contrário, e o vestuário responde a uma técnica. Nós teríamos então de pensar juntos, como um mesmo "tema", o pudor e a técnica. E o mal e a história, e o trabalho, e tantas outras coisas que o acompanham. O homem seria o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. Só seria homem ao tornar-se capaz de nudez, ou seja, pudico, ao saber-se pudico porque não está mais nu. E saber-se,

seria saber-se pudico. O animal, este, nu por não ter consciência de estar nu, crê-se que permaneceria tão alheio ao pudor quanto ao impudor. E ao saber de si que isso implica (DERRIDA, 2002, p.17-18).

Agamben (2015), em *Nudez*, analisa seu acontecimento a partir do viés teológico, correlacionando a nudez como veste da graça, e o único instante da percepção da nudez, direcionada ao pecado: "a nudez só acontece, por assim dizer, negativamente, como privação da veste da graça e como presságio da resplandecente veste de glória que os bem-aventurados irão receber no Paraíso" (p.93) e que a nudez, de fato, só aconteceria no Inferno, o que faz com que exista apenas a teologia da veste no cristianismo.

Essa visão aproxima o acesso à nudez ao que tange a carnalidade, a visceralidade do corpo, execrada por uma religiosidade que inspira a transcendência. Nesse contexto, relaciono ao que disse Augusto Boal: "Quando entra o ator... é claro que ele não entra nu. Se ele entrar nu, também é o figurino. O corpo nu é o figurino. O que ele estiver em cena, vestindo, vai se relacionar com o resto" (VIANA; MUNIZ, 2009, p.35). Pensando o teatro como espaço de representação, em que a atriz é uma peça da encenação, que "se relaciona com o resto", a nudez pode ajudar a vestir o invólucro de uma personagem, através da nudez-figurino. Mas podemos dizer que a nudez é sempre figurino? E quando é o acontecimento que induz à carnalidade, ao rasgo do invólucro?

Outra percepção do jogo de desnudar-se é encontrada em Decroux:

A estética do esquecimento é a "nudez", a descoberta, em que a "coberta" é feita dos elementos narrativos, representativos e emocionais particulares. Sem a "coberta" é possível concentrar-se no corpo, no movimento "puro". Contudo, o esquecimento não é revolta contra o passado, mas possível revolução com memória, em outro estado propício de aprendizagem em arte que transcenda o tempo chegando a outro tempo que é simbólico. A consciência do corpo, aqui, está além da consciência reflexiva ou pré-reflexiva, da consciência de algo (BRAGA, 2013, p.494).

Durante toda a pesquisa eu me perguntei como a nudez da mulher brasileira poderia ser explicada, pautando em teóricos em que encontrei embasamento para refletir sobre o tema: em sua grande maioria, homens europeus. Nesse momento, talvez

seja necessário dizer que em momento algum o conhecimento fundado por eles seja desqualificado ou desmerecido por mim, mas me cabe, como atuante e pesquisadora das artes do corpo, mensurar o contexto em que seus conhecimentos se aplicam e problematizar a aplicação dessas teorias.

Depois de 30 anos de vida absorvendo interpretações masculinas (e masculinizadas) sobre meu corpo, arte, teatro, atuação, o mundo que vivo e a forma como devo encarar meu entorno e uma trajetória (ainda breve) acadêmica fundamentada em saberes de homens europeus e estadunidenses, em sua maioria, escolhi encarar a pesquisa (essa, e todas as outras, acadêmicas, artísticas e subjetivas) como um processo de busca crítica sobre o pensamento hegemônico, o que leva tempo. Referências de autoras dissidentes não faltam, mas o tempo de assimilação de pensamentos outros ainda está em construção, social e individual.

A resposta sobre a explicação da nudez é nunca — pois em cada situação, lugar, espaço, tempo, instante e diante de cada corpo a nudez vai se materializar de maneira distinta, visto que é sempre um acontecimento "que nunca alcança sua forma completa, forma que não se deixa capturar integralmente no seu acontecer, a nudez é, literalmente, infinita, nunca cessa de acontecer" (AGAMBEN, 2015, p.101-102). Porém, por mais que o aprofundamento nesses escritos seja valioso, pondero sua aplicação na circunstância brasileira, com uma formação cultural tão complexa, que por mais que tenha sido capturada pelos valores cristãos, continua a ser embalada pelos conhecimentos de povos originários e africanos. Tão incoerente quanto localizar esses saberes em um período anterior à colonização é afirmar que eles não continuam perpassando nossa realidade, nossa produção artística, acadêmica e nossos corpos, mesmo que invisibilizados.

Quando leio o escrito de Derrida, de imediato penso no gato como metáfora da animalização, dentro do pensamento hierárquico em vestir aqueles vistos como inferiores, a quem não se aplicava a veste como graça e aos conceitos de pecado. De forma nenhuma incito ao purismo do conhecimento, mas no reconhecimento das falhas de apropriação de uma teoria advinda unicamente da formação cristã aos nossos corpos, que após 522 anos de culturas tão divergentes não se desenvolve apenas pelo viés europeu.

Ao buscar a relação entre o *twerk* e a sexualização do corpo da mulher, encontrei apenas o resumo de um artigo de Makau Kitata (2020), professor da Universidade de Nairóbi, que vale ser citado na íntegra:

A mudança de arenas de performance da dança e a contracultura jovem trouxeram o *twerk* para a internet, expondo-a assim ao discurso do imperialismo cultural, apropriação e resistência cultural. Isso mudou o simbolismo da forma de arte: de uma performance destinada à celebração, para uma dança de raiva sexual. A mídia associa a dança a provocações de fundo, prostituição ou histórias de conquistas de celebridades – raramente celebrando o intelecto, a estética ou a expressão da liberdade nela. Do ponto de vista ocidental, o *twerking* é excessivamente sexualizado e os performers participantes de uma notoriedade cultural – assim, objetificando-a. No entanto, em seu contexto original, é principalmente uma dança para celebrações festivas. Como uma forma de expressão artística que resiste à destruição cultural no Quênia, o *twerk* é uma forma de repolitizar o corpo feminino africano e descolonizá-lo do olhar masculino de influência ocidental. A expressão sexual nele é, portanto, um diálogo, não simplesmente um convite ao sexo (KITATA, 2020, s/p)⁴².

Como continuidade do processo de ocidentalização do corpo estão as tendências de mercado, constantemente mantidas pela fundamentação de padrões para a venda. Essa transformação do corpo como mercadoria me leva a refletir sobre as estratégias de enfrentamento a esse dispositivo, de apropriação da sexualidade e potencial erótico. Será a recusa em reconhecer o corpo como erótico uma ferramenta eficaz no embate de sua apropriação pelo capital? Ao pensarmos o erótico enquanto mulheres,

Fomos ensinadas a suspeitar desse recurso, demonizado, maltratado e desvalorizado na cultura ocidental. Por um lado, o erotismo superficial tem sido estimulado como um sinal de inferioridade feminina; por outro, as mulheres têm sido submetidas ao sofrimento

⁴² Tradução nossa de "*Shifting arenas of dance performance and youths' counterculture have brought the twerk to the internet, thus exposing it to the discourse of cultural imperialism, appropriation, and cultural resistance. This has changed the symbolism of the art form: from a performance meant for celebration, to a dance of sexual rage. The media associates the dance with bottom provocation, prostitution or celebrity achievement stories – rarely celebrating the intellect, aesthetics or the expression of freedom in it. From a western point of view, twerking is overly sexualised and the performers participants in a cultural notoriety – thus, objectifying it. However, in its original context it is primarily a dance for festive celebrations. As a form of artistic expression resisting cultural destruction in Kenya, twerk is a way of re-politicising the African female body, and decolonising it from the male, western influenced gaze. Sexual expression in it is therefore a dialogue, not simply an invitation to sex*" (KITATA, 2020, s/p).

por se sentirem indignas de respeito e culpadas pela existência desse erotismo (LORDE, 2020, p.67).

Relembrando o clipe *Envolver*, de Anitta, a apropriação do corpo da mulher para fruição masculina se torna óbvia frente ao mercado da música pop, mas parte da recusa à nudez e às danças que expõe sensualidade pela movimentação da pelve, no rebolado, também podem ser consideradas uma herança colonizadora?

Penso em minha experiência individual em esconder os quadris e seios, principalmente na adolescência, através de roupas largas ou pela postura, causando dores em permanecer "corcunda" e com o quadril para frente... E na descoberta que essa prática em esconder meu corpo era coletiva, em conversas com amigas.

Quando, na introdução, tento descobrir quando se nasce uma pesquisa, talvez seja porque a descoberta do meu corpo em conhecimentos aplicados na área em que atuo seja tão recente quanto a descoberta do meu corpo, na fisiologia completa do clitóris, com menos de 15 anos (ALFAGEME, 2020) ou a brecha da ciência em abranger corpos sem vagina na categoria de mulher, retirando-os da condição de doentes, há apenas 4 anos (BENITO, 2018).

Diante dessa realidade recente, em construção, torna-se urgente a quebra com a submissão aos modelos de ação e pensamento de acordo com as lógicas masculinas de poder, ao passo que a apropriação desses modelos pode inclusive se configurar como um mecanismo de subversão desses valores, tal qual a colagem na arte da performance. Tal engrenagem foi e é incorporada nos trabalhos analisados a seguir, como forma de escancarar realidades e produzir gatilhos em que o público recebe no atravessamento da presença, no instante em que os corpos em um mesmo espaço dialogam e são afetados, a comunicação é estendida às transfigurações de verdades pré-estabelecidas em contato (mesmo que não haja contato pelo toque).

No momento em que uma mulher, ou pessoa que coloque em xeque a construção da feminilidade, ela está dizendo e nós, enquanto público, precisamos ouvir. Podemos dialogar, na concepção da performance, mas estamos ali para ouvir. É

ineficaz tentar ignorar um corpo que diz enquanto se olha para ele. Nossos olhos estão escutando, mesmo que discordando, mesmo que ridicularizando, debochando, até mesmo violentando (e há como violentar com os olhos...). Precisamos ouvir vendo, também.

A partir daí, penso que as tentativas de rompimento (na medida em que estamos submersos no mesmo sistema econômicos e submetidos à mesma padronização de corpos, conhecimentos e subjetividades) possíveis estão contidas tanto nas artes quanto no feminismo, esses espaços de debates e recusa à "história única"⁴³. Portanto, diz o próprio Agamben (2015) que

Uma pesquisa que procure confrontar-se seriamente com o problema da nudez deveria, portanto, antes de tudo, remontar arqueologicamente à origem da oposição teológica nudez-veste, natureza-graça, porém não para alcançar um estado original precedente à cisão, mas para compreender e neutralizar o dispositivo que a produziu (p.102).

Quando uma nudez é feminista? Essa pergunta surgiu diante de um espetáculo que me impactou, *Lobo*, de Carolina Bianchi (SP, 2019). A peça inicia com vinte homens⁴⁴ correndo nus enquanto o público adentra o espaço. Aos poucos, a figura desses homens vai se caracterizando como ferramentas para suscitar questões de poder de gênero, especialmente quando a atriz entra em cena. Ela assina a direção e ocupa o protagonismo do discurso, fazendo com que eles sejam uma massa, um coro, um corpo só, a servir da representação da masculinidade sob a ótica daquela única mulher.

A voz de Carolina se amplia em contraste com a movimentação dos corpos dos homens, pela diferença biológica, mas também pela escolha do lugar de coadjuvantes que eles ocupam na encenação. Tive a impressão que em *Lobo* acontece o oposto do que aconteceu ao longo da história, de homens se apropriarem do discurso e da imagem do corpo de mulheres, invisibilizando-as. Porém, nessa peça esse procedimento é um recurso crítico para si. Durante uma

⁴³ Ver Chimamanda Adichie, *O perigo de uma história única*.

⁴⁴ O número de atores em cena varia de acordo com o lugar apresentado. Visto em 2019, no Teatro de Contêiner.

das rodas de conversa do *Janela de dramaturgia*⁴⁵, no dia em que Bianchi apresentou o texto *Tributo para uma pequena esquecida (Wendy, na terra do nunca, sobre a classificação do Chile para a copa do mundo de 1974)*, alguém perguntou se ainda é válido o recurso de aludir à violência para visibilizar as questões de gênero, estando nós tão entremeados de violência. Se a violência é um recurso de uma construção do poder masculino, que sentido faria utilizá-la em uma sociedade onde as mulheres alcançassem o poder?

Curiosamente, uma pergunta similar me foi feita na banca de avaliação da peça de meu Trabalho de Conclusão de Curso, *amorA*, pela cena coreográfica violenta de longa duração. Eu respondi que, na medida em que o registro de *Untitled (Rape Scene)*, de 1973, performance em que Ana Mendieta aparece amarrada e deitada de bruços em uma cozinha com as partes íntimas expostas sujas de "sangue" ainda me impactavam tanto, que sim, precisávamos falar sobre isso. Com o perdão da distorção própria da memória⁴⁶, Carolina respondeu que uma realidade em que as mulheres tenham poder a ponto de inverter a posição de opressão é apenas fictícia, nunca existiu — então, dentro do contexto artístico, é evocada como instrumento para a discussão da então realidade não fictícia. E pelo visto, funcionou.

A amplitude de formas que a nudez tem sido abordada é múltipla e revela intuítos bem diversos, além da maior frequência de sua presença nos últimos anos - revelo essa impressão como público assíduo, principalmente da cena belorizontina.

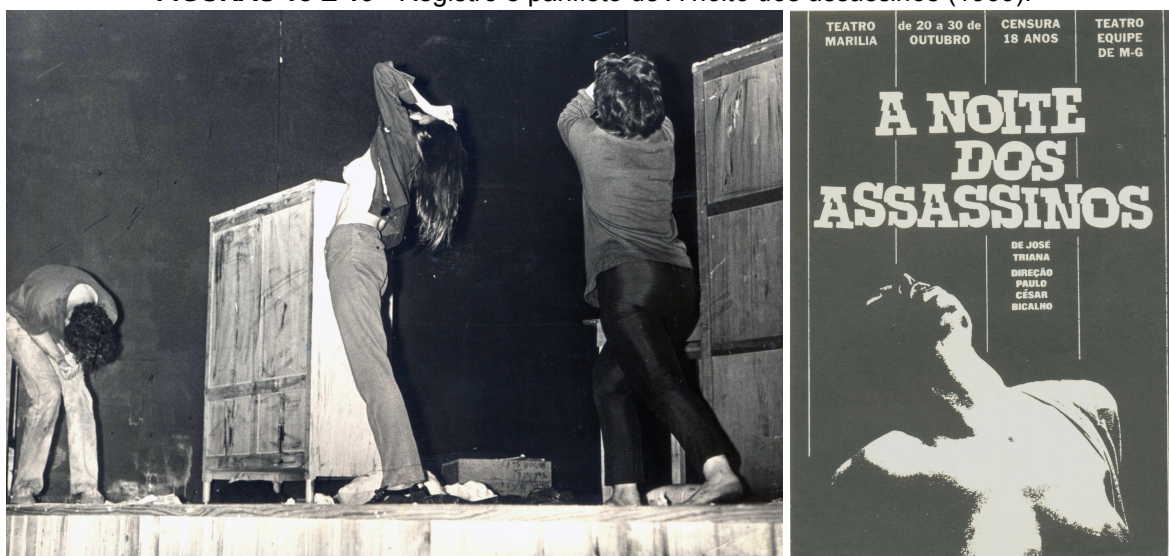
Já na busca pelos primórdios do aparecimento do corpo de mulheres da cena de Belo Horizonte, houve a surpresa de os espetáculos encontrados estarem associados, de alguma forma, à transgressão. Ora dos costumes tradicionalistas tais quais são os de Minas Gerais, ora pelo ineditismo estético teatral, ora como uma afronta ao regime da ditadura militar. A primeira peça em que uma atriz apareceu com os seios à mostra foi no grupo Teatro Equipe, em *A noite dos assassinos*, dirigida por Paulo César Bicalho.

⁴⁵ Mostra de escrita cênica contemporânea, acontece desde 2012 em Belo Horizonte.

⁴⁶ Eu estava presente no evento, mas, infelizmente, não consegui registros dele para posterior consulta.

(...) apesar do nível geral ter sido medíocre, o teatro mineiro teve em 1969 três montagens da maior importância: 'Fábula da Hora Final', 'Futebol, Alegria do Povo' e 'A noite dos assassinos' (...). 'A noite dos assassinos' foi o primeiro passo 'rebelde' do teatro mineiro em 69, preparando o caminho para as experiências mais audaciosas dos dois espetáculos citados. Irrepreensível sua parte técnica, assim como as interpretações, num nível absolutamente profissional (Edmar Pereira, DIÁRIO DE MINAS, 23 de dezembro de 1969).

FIGURAS 18 E 19 - Registro e panfleto de *A noite dos assassinos* (1969).



Fonte: acervo cedido por Papoula Bicalho.

Adaptação do texto do cubano José Triana, ocorreu em 1969 e utilizava como recurso simbólico o massacre de um frango em cada apresentação, no momento em que os três personagens que eram filhos assassinavam seus pais — fato que chamou minha atenção pelo artifício performativo, em que uma morte realmente acontecia em cena, não era representada. Outra matéria da época dizia que

Apesar de momentos violentos como êsse, ou como a cena de incesto, no final, em que uma das atrizes fica semi nua em peça, a peça de José Triana — montada pela primeira vez no Brasil e que, no Rio, tem Norma Benguel à frente do elenco — é um verdadeiro achado poético, segundo a maioria dos críticos teatrais ou literários (ESTADO DE MINAS, 10 de agosto de 1969).

Já o cartaz do espetáculo predizia a polêmica montagem, longamente elogiada, o que não excluiu críticas ao que muito ouviríamos posteriormente sobre diversos trabalhos, como sinônimo de "gratuidade da nudez": "Seria desnecessária, também a exibição dos seios de uma personagem mera criação da direção. Há uma força

impactual quem é dúvida? Mas pode parecer recurso meio maroto" (João Etienne Filho, O DIÁRIO, 24 de agosto de 1969).

Em entrevista, Maria Olívia discorre sobre o contexto e a relação com o pioneirismo dos seios nus:

No Brasil, as mudanças políticas, a partir 1964, vão também desencadear reações nos diferentes segmentos da vida brasileira. Queríamos proclamar a nossa independência. Parecia que tudo estava desajustado e queríamos mudar tudo. Os cartazes de propaganda da peça eram com fotos minhas de peito nu, pela cidade. O primeiro cartaz foi substituído pela censura, por considerá-lo inconveniente. Tive peito... literal, político e artisticamente... Os meus peitos nus foram considerados o primeiro nu mineiro. Hoje, isso seria uma cena sacra. Uma Pietà pós-moderna, naquele tumultuado ano de 1969. Passeatas, prisões, desaparecimento de pessoas contra o regime vigente. Era gente do povo, eram intelectuais, eram artistas, todos querendo liberdade de expressão e de ação... como já está registrado em nossa história. Mesmo assim, essa peça me deu um prêmio num festival internacional e mais experiências no meu trabalho (AMARO, 2022, s/p).

Reafirmando a coragem de colocar seu corpo em evidência para desafiar os costumes sociais e teatrais, encontrei na fala de Haydée Bittencourt um depoimento sobre o confronto da atriz ao regime:

Eu me lembro que a Maria Olívia e um dos alunos que era comunista me pediram autorização para participar de uma passeata contra a ditadura. Eu disse que respeitava a decisão deles, mas que não contassem comigo. Bom, eles arriscaram, a Maria Olívia foi agredida pela polícia (FEDERICCI apud GOMES, 2013, p.185).

De outra comunista sucedeu uma nudez marcante. Não apenas uma, mas algumas. Na biografia *Teuda Bara: Comunista demais para ser chacrete*, a marcante atriz do Grupo Galpão narra o ensaio da apresentação de *Triptolemo 17*, dirigida por Adyr Assunção, no grupo *Folias Banana*, em 1978. Como era hábito da época, apresentaram-se em diretórios acadêmicos das universidades e uma das exibições foi na Escola de Engenharia da UFMG, criticando a ditadura militar e seus representantes. Teuda era a deusa Miosótis, a encarnação do Brasil:

Teuda Bara entrava em cena vestindo um grande manto branco que ela mesma havia costurado. Sorriso estampado no rosto, sem dizer uma palavra, ela se despiu calmamente e, totalmente nua, entrava em uma banheira posicionada no centro do DA, banhando-se aos olhos de todos. Nem a música, nem os textos raivosos e gestos violentos. Aqueles estudantes de engenharia civil, mecânica, elétrica, homens em sua maioria, só se calaram e atentaram para o ensaio quando aquela mulher robusta, carnuda, explicitou sua escandalosa nudez. Não tinha do que se envergonhar. Aos olhos do mundo ela estava em casa. Metia na vida os peitos, e na cena os enormes seios nus. Ainda dentro da banheira, Teuda pegou um cigarro, que acenderia em cena. Antes que ela pudesse apanhar um isqueiro, porém, um estudante saiu do meio da plateia e invadiu o palco para, ajoelhado ao lado dela, lhe oferecer fogo (SANTOS, 2016, p.147-149).

Pouco tempo depois, alguns dos integrantes do grupo mudaram para São Paulo, para integrar, em 1979, o elenco do Teatro Oficina, na peça *Ensaio Geral do Carnaval do Povo*, dirigida por Zé Celso. Novamente nua, a atriz desempenhava o papel de parir uma nova era: "A encarnação da maternidade de Teuda não era apenas meiga, tenra. Era exuberante, feliz, com os sentimentos exteriorizados, escancarados, gritados a plenos pulmões. Dionisíaca como uma mãe de Zé Celso deveria ser" (SANTOS, 2016, p.155).

Outro episódio ocorreu em 1988, durante o Festival de Inverno da UFMG, quando o Grupo Galpão instalou uma praia na Praça 7, em Belo Horizonte, na performance *Posto 7 - Pró praia BH*. Teuda pulou de cabeça na piscina de plástico, e tonta pelo tombo, não percebeu que seus seios também pularam para fora do maiô amarelo, instante eternizado em registro no documentário do grupo. Além da grande atriz que é, a relação de Teuda Bara com a nudez de seu corpo é do rompimento com o pudor, com a seriedade e a caretice: é uma reverência à alegria e ao desbunde.

Elisa Santana contou, no *Zona de Encontro*, os meandros familiares passados por ela ao protagonizar uma das primeiras cenas de Belo Horizonte, com a particularidade de ser a primeira mulher negra a desnudar-se no teatro:

A reviravolta na minha vida se deu em 1980, quando eu fiz uma peça chamada "Dona Beija", escrita sob encomenda para o Palácio das Artes, por Mário Prata, e dirigida por Paulo César Bicalho. Foi minha primeira peça nua. Imagina isso em 1980? Foi uma coisa. Foi "uma coisa" para mim, para minha família, para a cidade, tanto de Santa

Luzia, "porque a filha de Duca tá nua no teatro", — e correu todo mundo pra ver — quanto para Belo Horizonte, e pro Palácio das Artes, pelo processo e ousadia da montagem. Já naquela época, influenciada por uma pintura de Ticiano, eu queria trabalhar o sacro e o profano em cena. Para mim era importante para eu mesma poder entender minha nudez cênica. Mas a maioria da plateia ficou só com a "menina bonita nua". Eu vinha de uma família mineira, patriarcal, católica, machista, completamente estruturada. Imagino que minha mãe deve ter se perguntado: "A quem será que esta menina puxou, gente?"...rs. A história da nudez no teatro sempre incomodou, principalmente em Minas. Eu comecei a fazer teatro ainda em um tempo em que uma mulher que fazia teatro era considerada puta, vadia, só por estar em cena. Imagina ir para a cena nua? Nesta época, acho que a maioria das pessoas me viam como a "morena", a "mulata", ou a "neguinha" boa de comer, não é assim? Fui uma das primeiras atrizes, principalmente negra, a ficar nua em cena (SANTANA, 2019, p.52-53).

No relato de Elisa, a nudez de seu corpo expôs a violência em que ela reconheceu ser imbuída socialmente, quanto ao gênero e raça. A analogia entre nudez e violência estão completamente conectados nos trabalhos que vi, até hoje, de autoria de mulheres. Ainda que eu tenha percebido há pouquíssimo tempo que é o discurso que os une, inclusive, nessa dissertação. É como se o corpo despido pudesse gritar na imagem de sua carnalidade, fragilidade, humanidade.

Ao citar *Guerrilha, experimento para tempos sombrios*, Idylla Silmarovi, apontou que nesse trabalho nunca houve censura, mesmo apresentando-se em escolas. Na cena mais impactante em que aparece nua, ouve-se depoimentos de mulheres brasileiras, sobreviventes à torturas durante o período da ditadura militar. Enquanto escutamos detalhes sobre as horrendas violações de seus corpos, vemos a atriz cair com impacto ao chão diversas vezes, com seu rosto coberto por fita crepe. Idylla reflete que, quando o corpo está em frangalhos, o público tende a criar empatia. Porém, essa empatia é colocada em cheque quando a exposição do corpo não se coloca como vítima.

Os riscos que correm os corpos de mulheres em estado de violência são muito específicos em um contexto latinoamericano, consequentemente brasileiro. Mas as formas como são expressadas, em território artístico, são múltiplas. Continuaremos a analisar algumas das possibilidades...

4.1 - REFLEXÃO CRÍTICA DE PERFORMANCES

A já citada fantasia do surgimento da figura de melindrosa, em voga na modernidade como signo da aparente libertação conquistada pelas mulheres (brancas) do âmbito restrito do lar, apresenta desdobramentos referentes à conquista do capital em *Melindrosa*, de Ana Luísa Santos. Tomando o espaço público em meio à multidão, a performer está com um vestido construído por camadas, como o vestido de melindrosa, formados por notas de dez reais.

Ana Luísa anda despojadamente pela movimentada Praça 7, no centro de Belo Horizonte, onde coexistem vendedores ambulantes, pessoas em situação de rua, trabalhadores em trânsito, ou seja, multiplicidade de pessoas de passagem pela rua. Altiva, ela estabelece vínculo com as pessoas que a rodeiam, conversa, responde às brincadeiras, ri junto. O vento por vezes levanta as notas do vestido na região dos seios, explicitando sua nudez por debaixo do vestido. Logo que é percebida, as pessoas observam ao redor dela atentamente e trocam algumas frases com Ana Luísa, formando um círculo.

Comentários ambíguos aparecem, como "se eu adivinhar quanto tem aí, fico com tudo?" "você está valendo mil e quinhentos?", "podia bater um vento agora, né?" e previsões sobre o que aconteceria no caso de retirar alguma nota: "você não vai me bater?". Muitos dos presentes a filmam, para alguns celulares ela posa para a foto, pede para ver, estabelece diálogos olhando nos olhos das pessoas. Quando alguém pergunta se pode tirar alguma nota, ela responde "você quer tirar a minha roupa?", em um tom de desafio e absurdo.

Outras conversas acontecem sobre amenidades e o caos do espaço escolhido é refletido no registro, no movimento da câmera, na sonoridade. Por volta de 14 minutos essa dinâmica é continuada, até que um rapaz pergunta quanto dinheiro tem, pede para ela tirar as notas para que ele possa contar, pergunta se pode tirar, ela devolve a pergunta: "você vai tirar?". Ele tira duas notas, ri, faz menção de devolver e ela: "você tá devolvendo?". Ele ri, coloca o dinheiro no bolso e sai. Outra pessoa comenta: "não deixa não, senão todo mundo vai querer tirar". Nesse momento, as pessoas ficam um tanto atônitas. Quando outro homem comenta que

vai tirar uma nota, ela questiona mais efusiva: "você vai tirar minha roupa?", e os demais torcem pela retirada das notas, "tira, tira, tira!". Logo após, as pessoas começam a arrancar as notas, muito rapidamente. Ela se veste e vai embora. As pessoas permanecem por um tempo. Uma mulher comenta: "palhaçada".

No momento em que a primeira pessoa retira uma das notas do vestido, rapidamente outras se permitem a mesma ação, despindo a melindrosa de suas vestes. A nudez, julgada e questionada como imoral, é provocada pelo outro, em um ato de assédio, e mesmo violência, ao se tocar alguém para retirar suas vestes. O comportamento de bando, de multidão, instaura a permissão pelo viés de que, se apenas o indivíduo retira uma das notas, não a desnuda, então não é responsável pelo ato. Ela se concretiza a partir da desresponsabilização do indivíduo, que no contexto da multidão desvela um comportamento desumanizado, guiado pelo capital. Na rua, como iminência de perigo, quanto vale um corpo?

FIGURA 20 - Ana Luísa Santos, *Melindrosa* (2014).



FONTE: Luiza Palhares <<https://anasantosnovo.com/MELINDROSA-1>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Em relação à experiência vivida por Bia Medeiros, quanto à diferença entre apresentar uma performance em diferentes contextos (Brasil e França), penso como

seria a recepção de um público europeu frente à possibilidade de "conseguir" dez reais (ou seu equivalente em euros) "gratuitamente", na passagem por uma praça movimentada. Esse questionamento me fez pensar o quão cirúrgica é a intervenção *Melindrosa*, pois além de sugerir que a integridade do corpo da mulher vale socialmente menos de 10 reais, mostra que para os transeuntes 10 reais significa alta valia, quantidade pela qual vale arriscar-se e colocar outra pessoa em risco, pelo valor aparentemente irrisório. E também ao valor da roupa em detrimento do corpo dela, aludindo à indústria da moda, em que o vestido de melindrosa simbolizou o consumo de mulheres, e as passarelas, em que o traje vale enormes quantias de dinheiro, enquanto o corpo que o veste é apenas um cabide, um mostruário.

Adianto a discussão de *Calor na Bacurinha*, do coletivo Bacurinhas, para narrar a primeira vez em que vi uma intervenção dessas mulheres na rua. No evento *DiversaS – 2ª Mostra Feminista de Arte e Resistência*, em 8 de março de 2016 às 19h55, no centro da cidade, estava marcada a performance das Bacurinhas. O local, palco de variadas manifestações artísticas, estava lotado, o que gerou apreensão pelo fato das mulheres estarem nuas.

Saindo da sede do grupo *Espanca!* (Belo Horizonte-MG), logo formou-se um "cordão humano" ao lado delas, protegendo-as, até que chegassem ao palco. A dicotomia entre o perigo do espaço público e a decisão delas em aparecerem nuas em bando me emocionou muito, ainda mais seguida pela atitude espontânea das mulheres espectadoras. Michelle Sá (2018) relembra dessa época como "primavera feminista", de levante de mulheres ocorrido não só em Belo Horizonte, mas em várias partes do mundo: naquele momento senti exatamente essa sensação. Admirei muito a coragem em estarem nuas diante da multidão que poderia facilmente assediá-las, mesmo que os corpos presentes naquele instante não estivessem disponíveis para o deleite de ninguém, mas como celebração de ocupar aquele espaço, um convite "à celebração com, e não para", como falou Idylla Silmarovi (2018). E alude ao poema *Janela sobre o corpo*, de Eduardo Galeano: "A Igreja diz: o corpo é uma culpa. A Ciência diz: o corpo é uma máquina. A publicidade diz: o corpo é um negócio. E o corpo diz: eu sou uma festa" (GALEANO, 2004, p. 138).

FIGURA 21 - Bacurinhas no DiversaS (2016).

Fonte: desconhecida (acervo da autora).

O espetáculo *Calor na Bacurinha* é um interessante processo de amadurecimento enquanto coletivo e discurso feminista. É interessante narrar brevemente o histórico desse trabalho: a primeira experimentação contou com direção de Guilherme Moraes, na cena curta do Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto em 2014. Durante quinze minutos as atrizes performaram de calcinha e sutiã, entre coreografia com cadeiras de rodinhas, como de escritório, números musicais e a aparição de um absorvente gigante, vestido pelo ator Rafael Bacelar.

O projeto nasceu do grupo *A Peregrina*, de Belo Horizonte, que chamou outras atrizes para criarem a cena influenciada pelo livro *Fogo nas Entranhas*, de Pedro Almodóvar. No desenvolvimento do processo, a nudez construiu-se de forma lúdica, ao limpar o espaço de ensaio e brincando umas com as outras, tirando uma peça ou outra de roupa até lidarem com a própria nudez e umas das outras, de forma dessexualizada, ressignificada e radicalizada (DIALETO, 2021).

Para a continuidade do trabalho, fez-se importante o lugar da direção ser ocupado por uma mulher, assinado então por Marina Viana e a nudez tornar-se ponto central da encenação, efetivando a saída de parte do elenco. Várias atrizes já compuseram o elenco da peça, na maior parte das vezes formado por Manu Pessoa, Michelle Sá,

Ana Cecília, Idylla Silmarovi, Ju Abreu, Anaís Della Croce e Rafael Bacelar. Esse último, ao protagonizar uma cena em que um carrinho de brinquedo é amarrado a seu pênis, desvela a fragilidade do discurso de gênero, propiciando-nos o alargamento do conceito de mulher.

FIGURAS 22, 23 e 24 -Bacurinhas, *Calor na Bacurinha*.



Fonte: acervo pessoal cedido pelas artistas.

A partir da "feminilidade como mascarada", de Joan Rivière, retomada por autores expoentes da teoria *queer*, como Judith Butler, Lúcia Romano (2009) se apropria do termo "mascarada"⁴⁷ para discutir sobre artistas feministas que utilizam desse artifício, que se relaciona

ao uso da ironia, da paródia e da estética *camp* (nos aspectos do burlesco e da auto-gozação), como recursos úteis para desnaturalizar as acepções a respeito do gênero feminino, tanto na *performance*, quanto no teatro feministas. Em resposta à divisão da auto-imagem feminina entre a experiência autêntica e os padrões tradicionais, uma longa lista de artistas adota esses procedimentos (p.252-254).

Esse recurso tem a potência de desestabilizar a recepção desses elementos do senso-comum, aplicando-se como espécie de denúncia e no caso das Bacurinhas, o deboche é grande aliado ao discurso do espetáculo durante toda a encenação, presentificado pelo corpo e nudez.

A "mascarada" se mostra presente em vários aspectos, retratados por caricaturas femininas a todo o tempo, como por exemplo uma paqueta. Loira, esguia e boba, a figura apresentada por Manu Pessoa é risível, para além do fato de estar sem

⁴⁷ Vale ressaltar que o termo "mascarada" caracteriza manifestações performativas populares que utilizam máscaras. Algumas dessas festas, de origem cultural de matriz ibérica, talvez não tenham como propósito problematizar os conteúdos que transmitem por meio do uso de máscaras. Por outro lado, existem outras festas de inspiração pagã com teor subversivo e dessacralizador do poder. A máscara é um objeto, de fato, com potencial paródico, entre outras finalidades.

roupas. Por — também — esse motivo, a brincadeira com os ícones de feminilidade cai por terra, é desacreditada.

Um exemplo de mascaramento e ao mesmo tempo "mascarada", acontece com o uso de sutiãs e sapatos (vestimentas a priori referentes à feminilidade) como chifres e orelhas de vacas e papo de galinhas (animais usados para ofender mulheres). Nessa cena, as meninas se libertam dos objetos que deveriam torná-las atraentes para se apossar do ideal "ofensivo" à realidade machista, a respeito de mulheres que são sexualmente livres para se expressar.

Sobre a recepção do público, Fernanda disse que os retornos são de que, a primeiro momento há o choque pela nudez, mas posteriormente as pessoas "esquecem" que as atrizes estão peladas (DIALETO, 2021). Já houve intervenções no meio espetáculo, por vezes violenta, por parte tanto de homem, quanto de mulher, que ao sentir representada, tirou a roupa e cantou junto com as Bacurinhas no palco. Elas já foram agredidas nas redes sociais, ameaçadas de estupro, de morte, de espancamento pelas próprias famílias, assediadas psicológica e fisicamente, principalmente após o vídeo de uma das performances tornou-se polêmico.

Parte dessa violência ocorreu após a replicação do registro de performance no campus da UFMG, em que foram filmadas e os vídeos divulgados nas redes sociais. Em nenhum deles contextualizava-se a apresentação como artística e tampouco situavam o evento que convidou o coletivo a estar ali⁴⁸. Esses vídeos frequentemente estão em sites de pornografia, intitulados como "peladas da UFMG".

Outra situação que gerou indagações e polêmica foi a indicação do coletivo ao prêmio Sinparc⁴⁹ na categoria de melhor figurino. Porém, a indicação soou para o grupo como deboche, reduzindo a potencialidade do trabalho, em sua concepção estética, dramática e política quanto ao fato de apresentar mulheres peladas em

⁴⁸ I Bota a Cara no Sol: (In)visibilidade da Diversidade Sexual e de Gênero.

⁴⁹ Prêmio Copasa Sinparc de Artes Cênicas, voltado para os artistas, técnicos e produtores de teatro e dança da cidade de Belo Horizonte.

cena. Será suficiente encaixotar o recurso da nudez apenas como desdobramento de escolha do figurino, mesmo quando é precursor do discurso da cena?

Marina Viana, além das Bacurinhas, já se apresentou nua em diversas ocasiões, dentre elas *Festival de Ideias Brutas*, em 2013. Assistia à apresentação *online* de *Cabaré Voltei*, da Selvática (Curitiba/PR), quando a transmissão caiu enquanto apareciam os seios nus de Viana. Diz a atriz e diretora que

Muita gente, inclusive eu, indagou: A esta altura do campeonato, não era para o nu causar tanto burburinho, choque, ou mesmo reações conservadoras e machistas. Outros diriam, questões “bizantinas” como a nudez e a menstruação não são mais questões a serem discutidas já que são, ora pois, “bizantinas”. Até que ponto a nudez não reforça a objetificação da mulher? Já percebeu quantas sentenças hoje em dia começa com “a esta altura do campeonato”? Lembro-me de um discurso antigamente, que podia até ser meu, de que a nudez só valia se bem justificada. Era preciso justificar estética e eticamente a nudez em cena senão virava nudez gratuita. Mas se derrubarmos todo o tabu que a nudez sugere (tanto pra quem acha que isso é velho, coisa dos anos 70, como pra quem acha que é só sacanagem), a gratuidade cai por terra, não? (...) Pois as meninas receberam todo tipo de reação, inclusive agressões por internet, pela TV aberta. Discursos terrivelmente machistas, reacionários e violentos. Sim, o problema é “bizantino”. E a nudez delas, e o que isso reflete nelas mesmas e nos outros (apesar de eu não achar que precise) estão justificadas (VIANA, 2015, s/p).

Considerando *Melindrosa*, a noção de bando aqui é invertida, pois a nudez aparece como corpo coletivo. Mesmo que Ana Luísa não apareça coagida, vitimada, é a multidão que provoca seu desnudamento. Já nas Bacurinhas, várias mulheres se apresentam nuas já ao início da aparição cênica, seja nas intervenções ao ar livre, seja em espaços fechados, seja em *Calor na bacurinha*.

Por último, vale citar a cena da peça em que Michelle Sá, como se estivesse em uma passarela, samba, enquanto vozes ressoam xingamentos machistas, racistas, assediando-a. A cada ofensa, ela se desequilibra um pouco, em cima dos saltos altos. Em um momento, ela cai.

Na transversalidade da discussão, a questão negra torna-se o ponto alto do espetáculo. Enquanto samba, a negra, bela e livre, perde o equilíbrio do seu caminhar da vida quando se vê alvo do comportamento machista e racista. Cada assobio, uma punhalada.

Ao ato, tão comum, ordinário em todos os sentidos da palavra, é dado sua dimensão constrangedora e desrespeitosa. O que representa um simples fiu fiu? Ela, negra, responde dando a ver os tropeços de seu caminhar. A especificidade da mulher negra faz-se ver no vocabulário que ganha outros predicados de humilhação, normalmente, associados à esfera do sexual e ao corpo objetificado, revelando o óbvio que precisa sempre ser lembrado: há diferenças entre nós. Neste ponto, o espetáculo acerta ao retirar o tom de humor e a chacota exacerbada e pueril de outras cenas (ATHIÊ, 2015, s/p).

Essa crítica poderia também ser de outra performance, de *Vem... pra ser infeliz*, de Priscila Rezende, de 2017. Ambas valem-se da vulnerabilidade de seus corpos, gerando constrangimento no público, e nesse momento acontece empatia pela dor do outro, da "outra da outra" como dito por Djamilia Ribeiro (2017). Nas duas situações, o público ocupa o lugar da atuante, de destaque — o embaraço em observar a realidade na cena desvia os olhos das performers, substancializando-os no próprio público, uns nos outros. A sensação que vivi ao presenciar os dois momentos foi de não desejar estar ali, mas estando, perguntar: que lugar ocupamos diante de tal realidade?

A performance de Priscila consiste na artista sambando ininterruptamente, durante quinze minutos, vestindo uma máscara similar à de flandres⁵⁰ e palavras coladas na pele, como adereços de carnaval, com os dizeres "mulata exportação", "mulata sargentelli", "violão", "exótica", "cor do pecado" e "tanajura". No início, mesmo constrangido, o público assiste atentamente Priscila sambar. O tempo se torna cada momento mais dilatado, e estar ali mais constrangedor.

Ela traz a realidade da mulher negra objetificada, que naturalmente esteve na televisão da sala em muitos almoços de domingo, para um confronto cara-a-cara, como se perguntasse: como você acha isso normal?

O mito que se trata de reencenar aqui é o da democracia racial. E é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha (...). Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra (GONZALEZ, 2019, p.241-242).

⁵⁰ Máscara de ferro utilizada como ferramenta de tortura contra escravizados.

Lélia Gonzalez mostra esse exercício de violência quando a figura mítica da mulata retorna ao cotidiano, transfigurando-se na empregada doméstica, ou como diz, "mucama permitida".

FIGURA 25 - Priscila Rezende, *Vem... pra ser infeliz*.



Fonte: Pablo Bernardo

<<http://segundapreta.com/wp-content/uploads/2017/10/Segunda-Preta-Vem%E2%80%A6-Pra-ser-infeliz-Fragmentos-do-amor-25-09-17-1.jpg>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Em 1990, foi inaugurado um posto de símbolo sexual que duraria 23 anos: a de Globeleza. Valeria Valenssa, então com 18 anos, foi escalada para desempenhar o papel de marca do carnaval da TV Globo.

Entrando sorrateira no quarto dos pais, ela [Valéria] confere no espelho o comportamento dos cabelos lisos à base de henê e se veste com o collant azul-piscina da mãe, atenta ao relógio da cabeceira, que logo vai dar quatro horas. Então se estica toda para alcançar a última prateleira do armário e surrupia as sandálias de domingo, bem maiores que seus pés de menina, se encarapitando nos saltos altos com destreza profissional. Dez para as quatro! Tem que andar bem depressa, se não quiser perder a abertura. (...) Quatro horas! Tomara que a mãe não repare no batom meio amassado e nas caixas de maquiagem, todas bagunçadas, largadas em cima da cama, porque senão é chinelada na certa... e agora não vai dar mais tempo de arrumar. É que a música alta que vem da TV ligada não deixa nenhuma dúvida: está começando o programa do Chacrinha. (...) Valéria está fascinada. As assistentes de palco, conhecidas como chacetes, metidas em maiôs cheios de brilhos e plumas, estão perfeitamente à vontade nas sandálias-plataforma de lamê que as fazem quinze centímetros mais altas. Elas distribuem

sorrisos glamourosos enquanto lançam as intermináveis pernas e braços de um lado para o outro, numa coreografia cuidadosamente sincronizada. “Quero ser como elas”, sonha a garotinha, sem parar de requebrar (...). Com os olhos atentos ao rebolado bem ensaiado das dançarinas do Cassino, Valeria se empenha ao máximo em acompanhar a coreografia, sentindo como se ela própria estivesse lá, naquele auditório lotado. Tem sete anos de idade e um sonho meio improvável para uma criança de origem tão humilde: ser rica e famosa. Mas não cantando num palco ou atuando numa novela da Globo. Valeria quer ser famosa dançando. “Um dia, vou ser dançarina do Chacrinha”, ela decide, já caprichando ali mesmo no ensaio para o futuro recém- escolhido (Bergallo; Duarte apud SANTOS, 2019, p.25-26).

Em 2004, Valeria foi despedida da emissora sem grandes explicações, e outras passistas seguiram como Globeleza: Giane Carvalho, Aline Prado, Nayara Justino e Erika Moura. Giane e Nayara apareceram apenas por um ano, também sem motivos aparentes, apesar de que para Nayara os motivos eram evidentes. A bailarina, que disse que quando criança copiava os movimentos de Valenssa em frente à televisão, sofreu diversas manifestações de racismo, por sua pele retinta ser considerada "negra demais", reafirmando, mais uma vez, o mito da democracia racial (ALVES, 2018).

A transformação da imagem da Chacrete em Globeleza, no exemplo de Valeria como ícone de sucesso, evidencia a naturalização da exposição do corpo na televisão brasileira. Mas não todos os corpos. Em vários carnavais passistas grávidas sambaram na avenida Marquês de Sapucaí, representando diferentes escolas. Até que em 2018 a Salgueiro cria o enredo *Senhoras do Ventre do Mundo*, homenageando as mulheres negras e trazendo grávidas para o carro abre-alas. Novamente, as redes sociais demonstraram questionamentos polêmicos da moralidade imbuída da temática maternidade. Direitos previstos em lei, como assento e atendimento prioritários foram questionados: "sambar na avenida pode, ficar em pé no ônibus não?".

No país de Bentinho, personagem de Dom Casmurro, a imagem da mãe vem sempre acompanhada do adjetivo "uma santa". A primeira a romper tal estigma social, além de muitos outros, também foi apedrejada por aparecer de biquíni na praia de Ipanema com a barriga grávida à mostra:

Foi capa de revistas e manchete de jornais por ter sido a primeira mulher a não esconder sua barriga em roupas soltas e escuras, consideradas mais adequadas a uma grávida. Não só engravidou sem ser casada como exibiu uma imagem concorrente à grávida tradicional, que escondia sua barriga. A barriga grávida materializou, objetivou, corporificou seus comportamentos sexuais transgressores. Ícone das décadas de 1960 e 1970, Leila Diniz permanece, até hoje, como símbolo da mulher carioca, que encarna, melhor do que ninguém, o espírito da cidade: corpo seminu, sedução, prazer, liberdade, sexualidade, alegria, espontaneidade" (GOLDBERG, 2005, p.77).

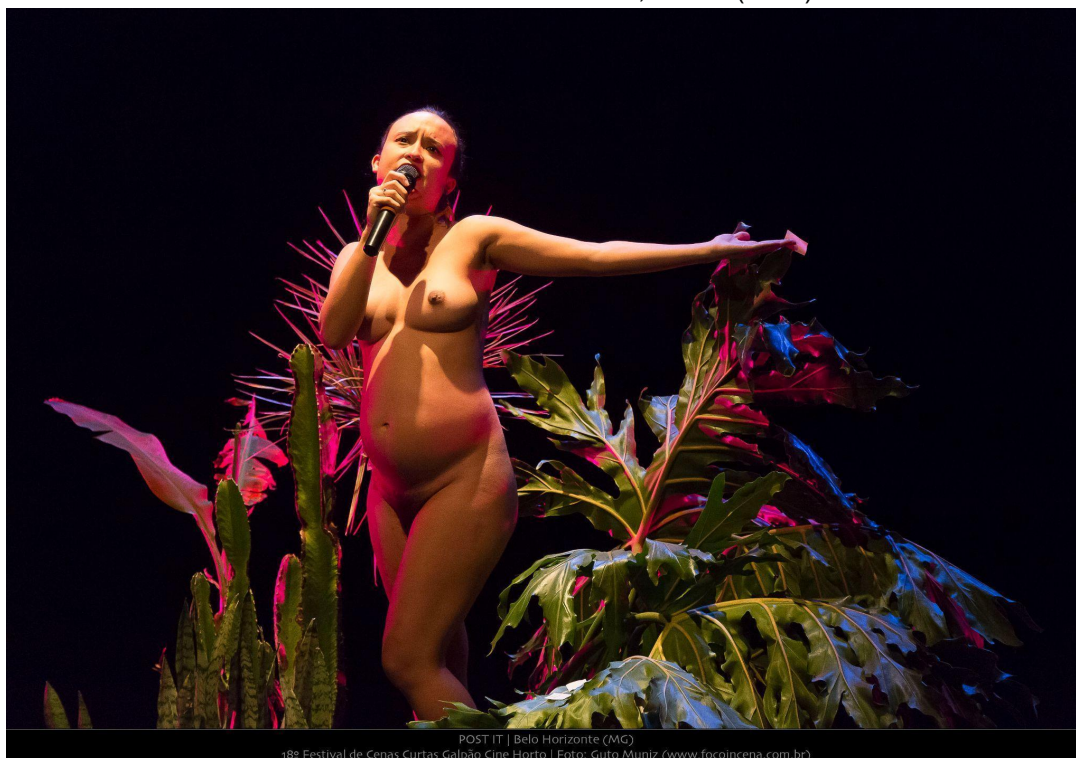
Calirman (2020) relembra que Leila era atacada por todos os segmentos: pela direita, pela afronta à moral e aos bons costumes; pela esquerda, difamada como promíscua e vulgar e pelas feministas, por verem nela a objetificação da mulher para o deleite dos homens. Além de abalar a sacralidade da maternidade, houve um decreto de censura à imprensa, da ditadura militar, conhecido pelo nome da atriz, originado após uma entrevista em que falou sobre liberdade sexual e muitos palavrões. Perseguida pelo regime, teve dificuldade também de conseguir emprego na televisão — apesar de ser muito popular, suas transgressões preponderavam.

A questão da sexualidade também é raramente vista em comunhão com a gestação. *Boi Neon*, filme dirigido por Gabriel Mascaro, de 2016, traz uma longa e bastante realista cena de sexo (de nove minutos) entre as personagens de Samya de Lacerda e Juliano Cazarré, quando a atriz estava grávida. O longa também busca romper com os estereótipos de gênero, onde um peão tem como hobby desenhar croquis de moda e uma mulher caminhoneira (no papel de Maeve Jinkings).

Em *Post it*, de 2017, com direção de Thálita Motta, Luciana Brandão está estática em meio à paisagem "artificial" (de plantas vivas, porém deslocadas para o palco), revivendo uma espécie de *Nascimento de Vênus* despida em território tropical *fake*. A imobilidade da atriz, a princípio, relembra a nudez inocente, no romantismo de uma criança por vir. Porém, sua barriga carrega vários bilhetes colados (os *post-its*) lembrando os comentários feitos à gestante, em que ela lê aos poucos, como um jogo de auditório. "Menino dá menos trabalho", "A camisinha estourou? Então não usou, né?", "Mas você é muito magrinha pra parto normal" e "Você é tão feminista, não te ocorreu abortar?" são exemplos de frases usuais destinadas à mulheres grávidas, que desvelam a condição social de objeto delas para a sociedade, o corpo

se tornar tão público que é como se houvesse autorização, tanto para o toque quanto para adentrar na intimidade das gestantes.

FIGURA 26 - Luciana Brandão, *Post-it* (2017).



Fonte: Guto Muniz, acervo cedido pela artista.

Nossa Senhora [do Horto], de 2016, da companhia belorizontina *Toda Deseo*, encena o esfacelamento da família tradicional, em que suas mulheres são interpretadas por atores homens cisgênero de vestidos e maquiagens, que operam em uma lógica de poder heterossexual e patriarcal. A figura do homem aqui é inexistente. O prólogo da peça conta com a projeção do "casamento de Pérola", em que a noiva, a atriz transsexual Cristal Lopez, foge do altar buscando uma vida de liberdade ao romper com a instituição do casamento. Vera, personagem de Ju Abreu, é empregada de uma das madames da trama, que ao romper com a lógica da submissão patroa-empregada, se despe dos trajes relativos à doméstica para se tornar dona de um boteco, Flor de Piranha, onde o espetáculo é finalizado, ou melhor, continuado com um pagode em um bar próximo. Neste trabalho, vemos a crítica à igreja e à família como mantenedores de poderes opressivos e a diferença de *Post-it* é que a gravidez de Ju é circunstancial, mas opera como mais uma camada, perfeitamente ajustada ao contexto: ao quebrar com a subserviência como empregada doméstica, ela desnuda esperança de novas realidades vindouras...

A reflexão sobre a opressão aconteceu em outro trabalho posterior do grupo, *Glória*, de 2018, onde os atores também se despem, ao mesmo tempo em que carregam imagens de santos equilibrados na cabeça, como se o acesso ao corpo fosse, a todo momento, vigiado e perseguido pela instituição.

Nesse momento é relevante pontuar que um trabalho feminista não é necessariamente construído apenas por mulheres (cis/trans) e trago um exemplo elucidativo dessa questão. *Rosa Choque*, peça dirigida por Cida Falabella, traz no elenco Cris Moreira e Guilherme Théo. A nudez é usufruída em dois momentos: ao início, quando se levantam da plateia dividida entre homens e mulheres, e ao final.

No meio, exploram os discursos de construção de gênero desde um feto sendo gestado. O conteúdo sexista continua ao reproduzirem uma situação de estupro, mas eles estão em situações sociais "trocadas": ele vai à delegacia denunciar a violência, enquanto ela é a delegada que desconfia, minimiza e age com descaso. A situação apresentada é absurda, não existiria nos moldes em que conhecemos a violência de gênero.

Da primeira nudez, em que encontramos as diferenças fisiológicas para a segunda, é como se a materialidade daqueles corpos ressaltasse que as diferenças que enxergamos é fruto de uma construção social, feitos pela mesma carnalidade, a diferença entre genitálias é incipiente frente à distinção de tratamento social:

A nudez da atriz e do ator deixa ver as diferenças anatômicas entre os sexos, mas são as construções linguísticas, portanto culturais, as que mais operam a exclusão. É no discurso que a misoginia primeiro age – e a língua é o reduto da desigualdade de gênero, não somente por estruturas fixas gramaticais, como o universal masculino (nos plurais e em termos como “os homens” como sinônimo do conjunto de pessoas), mas também, e principalmente, pela semântica, pela semiótica e pela pragmática. Essa sistematização teórica se converte em cena na projeção de um óvulo fecundado sobre o qual deságua a carga cultural das palavras relativas às expectativas acerca do gênero do bebê esperado e seu desenvolvimento ao longo da vida. Exemplo da sutileza da ação do discurso está no par “Não pensa em casar?”/ “Não pensa em casar!”, e em como a pergunta se opõe ao imperativo como uma afirmação velada da dependência feminina versus a autonomia masculina (ROMAGNOLLI, 2016).

Outra contribuição necessária para refletir sobre as opressões causadas pela heteronormatividade é pensar sobre a masculinidade e suas operações de violência sobre corpos masculinos. Despentos (2016) assinala que, com frequência, os homens falam das mulheres, o que faz com que deixem de falar sobre si mesmos. Eles teriam muito o que dizer sobre a agressão da política de gêneros sobre seus corpos, afinal "Ser um homem de verdade — o que isso exige? Repressão de emoções. Calar sua sensibilidade. Ter vergonha de sua delicadeza, de sua vulnerabilidade" (p.23).

Cris Diniz⁵¹, em 2018, expõe fatos autobiográficos relacionados à sua vivência enquanto homem cis em *Experimento 1: Masculino?*. Durante o espetáculo veste como figurino uma saia preta, com exceção de uma cena, em que se despe de costas, contando de uma situação da infância, quando tinha oito anos, em que colegas de sala o assediaram na frente de todos. Durante a aula, com a professora de costas, um aluno tampou sua boca, enquanto outro enfiou o dedo em seu cu. Esse orifício sabidamente carrega o silêncio masculino, local vedado ao toque e à exposição. Ao exibi-lo — apenas — nesse momento, Cris abala o pavor da masculinidade tanto subjetiva quanto física de uma só vez.

Para Preciado (2009) um terror anal é criado para que esse sistema reprodutivo não seja ameaçado. Nele, o corpo é educado para a reprodução e o ânus não faz parte desse processo, portanto, não deve ser erotizado/sexualizado. Um sistema econômico inteiro gira em torno da reprodução, do nascimento, e todo o gasto e consumo na criação dos filhos. A heteronormatividade mantém esse sistema ativo e alimentado, e a erotização do corpo está imbricado nesse processo (SILVA; SALLES, 2019, p.57).

Igui Leal radicaliza a reflexão sobre o terror anal em *Espécie*, de 2017, com direção de Fernanda Branco Pose e dramaturgia de Ana Luisa Santos. Em toda a peça Igui está com o corpo nu e um dildo inserido no ânus, prolongado em uma longa corda, que aparece como um rabo. No início, de tempo bem dilatado, vemos seu corpo em poses que preponderam a visibilidade da regial anal para o público, o que acontece frequentemente em toda a experiência teatral. Preciado (2017) recorre ao dildo

⁵¹ Cris Diniz se identifica como pessoa trans não binária, mas na estreia do trabalho se apresentava como homem cis, remetendo posteriormente a esse lugar como representação.

como suporte para implementar seu manifesto contrassexual, a fim de desestabilizar a fundação do sexo e sexualidade estruturados na cisgeneridade/heterossexualidade:

O gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre o corpo e a alma, a forma e a matéria. O gênero se parece com o dildo. Ambos, afinal, vão além da imitação. Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo. O gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais (p.30).

Na escolha em manter artista e espectadores bem próximos, *Espécie* obriga a relação entre os corpos, desmistificando o sigilo em torno da sexualidade associada ao cu e o discurso em torno da natureza para justificar o enforcamento do desejo em função da reprodução. A imagem do estrangulamento é literalizada em cena, por vezes servindo como ponto de contato com o público, por vezes dificultando lgui andar, por vezes rodeando seu pescoço, aludindo ao enforcamento social dos corpos que fogem à regra de gênero binarista.

A nudez do artista, mais do que física, é a nudez daquilo que escapa às normatizações e, entre vulnerabilidade e força, também nos expõe e revela. O trabalho apresenta um corpo e uma subjetividade em sua expressão e intimidade únicas, alternando delicadeza, pós-pornografia e espiritualidade. Um ritual para limpar nossos preconceitos e nossas retinas muitas vezes viciadas e condicionadas a olhar o que lá não existe, ou o que para além dali está. Ou mais: o que foi significado e naturalizado como tal (DOMINGOS, 2017, s/d).

Em *Dor Vestida*, Júhlia Santos também alude à imagem do ânus. Inicialmente vestida por um enorme tecido branco, que posteriormente se transforma em um véu de grinalda, em um rito direcional ao matrimônio. A cena atua no deslocamento das obviedades apresentadas pela "cisnorma compulsória", que a imputam ao aprisionamento quanto à genitália, por ser mulher negra e transsexual, expulsando-a dos rituais sociais. Vinte e nove garrafas de água desenham o espaço cênico, mas vertem em objetos de cena e relacionais, no convite aos presentes para lavarem seu corpo. A artista diz que o momento do banho é um momento de purificação e exorcismo, onde aconteceram vivências lindas, da troca de fato: "O cume da troca é

isso, onde eu coloco o meu corpo à disposição. Dando uma permissão ao meu corpo. Quase já me afogaram também..." (PRETA, 2019).

FIGURAS 27 e 28 - Júhlia Santos, *Dor Vestida* (2019) e Igui Leal, *Espécie* (2017).



FONTE: Pablo Bernardo

<<https://www.horizontedacena.com/dor-vestida-falas-de-si-falas-do-outro-falas-de-nos/#&gid=3&pid=1>>
> Acesso em: 22 jul. 2022 e Raquel Carneiro, acervo cedido pelo artista.

Júhlia atenta também para um "limbo" entre a cisgeneridade e a transsexualidade, como lugar da travesti. Ela relata que quando retificou seu nome, precisou retificar o gênero compulsoriamente, pois seu desejo seria retirar o gênero de seus documentos, ou a colocação de travesti como gênero (PRETA, 2019). Travesti enquanto identidade de gênero é encontrada apenas na América Latina e, especialmente no Brasil, as travestis tem um dialeto próprio, o Pajubá, que mescla português e banto (MACEDO, 2021). Antes mesmo da colonização, nas Américas "indivíduos intersexuais eram reconhecidos em muitas sociedades tribais anteriores à colonização sem serem assimilados à classificação sexual binária" (LUGONES, 2020, p.62).

Se os homens são feitos de barro nós somos feitas de lama é também performance de Juhlia, junto a Giovanna Heliodora, em 2018. Elas também utilizam como recurso poético a troca com a plateia, ao entregarem panos brancos para as pessoas limparem seus corpos entremeados de lama. Antes disso, várias partituras relativas aos estereótipos sociais da feminilidade e da branquitude são apresentados publicamente em atos a princípio íntimos.

O ato de despir-se, metafórica e metonimicamente, inaugura sentidos múltiplos: Giovanna, várias vezes, vai em direção do público e, muito próxima, quase toca em alguns espectadores com o seu corpo, repetindo o gesto de examinar as suas próprias celulites; Juhlia

maquila seu rosto com pancake preto, numa tonalidade bem mais escura que a sua pele, e “lambuza” os lábios de batom vermelho – corpo-clown?–; Giovanna se “embranquece” bebendo vorazmente o leite de uma garrafa de plástico branca – uma imagem simbólica que reitera a ação da branquitude sob a corporeidade negra –; Juhlia depila sua parte íntima. São gestos-mensagens sublimados e que superam quaisquer palavras, mas dizem muito dos lugares dos corpos silenciados que representam, refletindo sobre as identidades de gênero e/ou racial das atrizes. As imagens vão se sobrepondo umas as outras, fazendo com que o espectador não tenha tempo de “digerir” o impacto de cada uma; são imagens- “decifram-me ou eu te devoro” e, de fato, somos devorados pelos gestos/imagens que ultrapassam o lugar de representação da performance (ALEXANDRE, 2018, s/p).

Quando as atrizes começam a enlamear seus corpos, surgem dúvidas que acompanham a ação: aquele barro representa um ritual à Nanã Buruquê, como sugere Marcos Alexandre (2018)? É uma associação à criação da humanidade a partir do barro, já que ambos (barro e lama) tem a mesma natureza? No momento em que distribuem tecidos brancos para que o público limpe a lama de seus corpos, eu vejo como um convite para que nós limpemos também os preconceitos, lugares-comuns e desumanização de que, como corpos cis, fomos incitados a construir para a exclusão.

5. DESDOBRAMENTOS

*Abri curiosa
o céu.
Assim, afastando de leve as cortinas.
(...)
Eu queria
captar o impercebido
nos momentos mínimos do espaço
nu e cheio*

*Eu queria
ao menos manter descerradas as cortinas
na impossibilidade de tangê-las*

*Eu não sabia
que virar pelo avesso
era uma experiência mortal.*

Ana Cristina César

A análise e reflexão sobre os trabalhos apresentados me induziram, evidentemente, a pensar em meus próprios trabalhos e performance de/com meu corpo em cena. O contexto muito específico em que desdobrei a pesquisa, de isolamento pela covid-19, gerou muitas dificuldades, ao que tange a concentração nas leituras, pelo medo iminente, a falta de perspectiva de retorno de trabalhos presenciais e produzir trabalhos coletivamente — motivo principal pelo qual escolhi trabalhar com a arte da cena. Porém, o impedimento em criar coletivamente impulsionou o surgimento de registros de performance para posterior desdobramento em performances ao vivo, estimulando a transposição de ideias cênicas para a estética audiovisual, especialmente quanto ao enquadramento apto apenas para o vídeo, direcionando o olhar do espectador. Enquanto no teatro, como linguagem, o foco da cena é direcionável mas não específico, no vídeo podemos escolher exatamente o que será visto, tornando a qualidade do movimento do corpo ampliada e o impacto da nudez diminuído, pela ausência da presença-diálogo entre artista e público.

Trago um trabalho anterior à pandemia causada pela covid-19 e dois desenvolvidos durante o mestrado, realizados inteiramente durante o isolamento, para apontar as diferenças entre os processos, além de analisar como a nudez foi pensada para cada performance e entremeios do processo de estruturação e desenvolvimento.

5.1 - *amorA para pausa de canto*

Desde 2011 me interesso em produzir trabalhos de linguagens diversas, que se unem pela construção de elementos vistos como pertencentes ao "universo feminino", como já dito. Principalmente quanto aos elementos visuais e estéticos da mineiridade interiorana, lugar onde cresci e conheci, ao ponto de reconhecer a obrigatoriedade em uma pessoa que cresce como mulher se apropriar de tais elementos como função social: ser uma boa dona de casa, ser discreta, delicada, não se expor ao rir demais, ao mostrar o corpo, ao dar opinião. Juntamente à essa imagem, vieram as influências barrocas no excesso de elementos visuais de decoração do lar, como rendas, frufus, muitos objetos de cerâmica, artesanatos feitos à mão, bonecas de louça, iluminação baixa e amarelada, etc. Por último e como principal elemento, o café, tão caro à socialização mineira, protagonista de fartos cafés da tarde ou finalizador de todas as outras refeições — e ao ato de alimentar-se, cultura muito desenvolvida e sedimentada. Em todos os lugares diz-se da comida mineira e, através dela, da receptividade de Minas Gerais.

Durante a residência artística EM COMODO⁵², esse cenário se instaura como lugar de enunciação e modo de desenrolar reflexões dessa formação de gênero patriarcal, em que as mulheres são responsáveis pela manutenção do lar e seus corpos, por consequência, encerrados à esse espaço. Por outro lado, ao longo da construção da lógica familiar, as mulheres também transformaram suas casas em espaços de afeto, construindo virtuosas técnicas de artesanato, bordados, costura e economia doméstica. Esses saberes tendem a desaparecer em vista da alta produtividade (e descartabilidade) de objetos pela indústria e não encontram valorização na nossa cultura, da artesanaria feita lentamente, com exceção de pequena parcela de um certo consumo fetichista, comum ao sistema econômico capitalista. As primeiras reflexões que inauguraram todos esses processos iniciou com o projeto coletivo chamado *Não dito*, a fim de pesquisar os tabus sociais e a relação entre corpo privado e corpo público.

⁵² Residência artística promovida pelo Diretório Acadêmico Antônio Francisco Lisboa, da Escola de Belas Artes, UFMG. Ocorria na cidade de Diamantina/MG, durante o Festival de Inverno da UFMG.

O tensionamento entre afeto e opressão do corpo da mulher então se tornou veículo de trabalhos que reuni com o nome de *projeta amorA*. A primeira apresentação em que esses questionamentos apareceram em uma mostra de rascunho de cena apenas para mulheres, em que eu coava café na calcinha e dividia com as outras residentes desabafos sobre ser mulher, na intenção de um espaço de compartilhamento. Após esse momento houve a apresentação aberta de trabalhos do EM COMODO para o público geral, no espaço de uma casa antiga onde ocorriam outras performances.

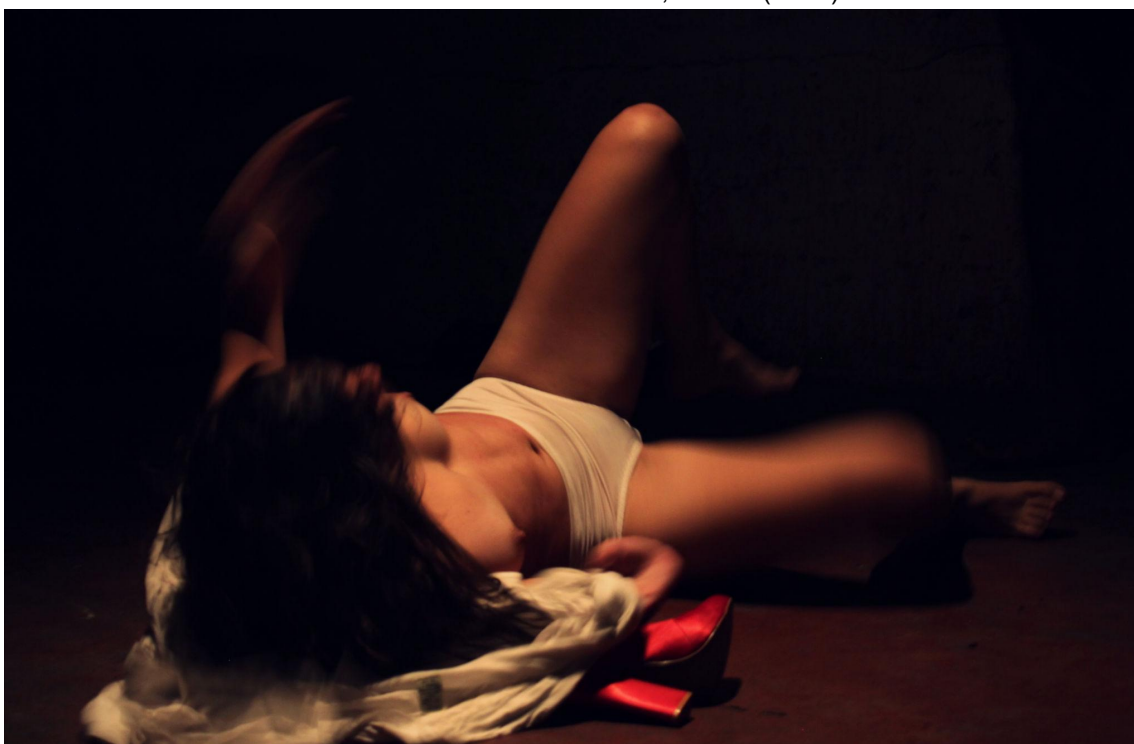
Como já relatado, o conto "Sapatinhos vermelhos", presente no livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarissa Pinkola Estés (1994), foi o próximo sintetizador desse processo de silenciamento do corpo socialmente. A história de uma menina que se transforma em mulher percorre a abnegação de seu potencial criativo, ao ter que queimar seus queridos sapatinhos vermelhos, costurados por ela mesma. Antes miserável, é adotada por uma senhora que supre suas necessidades de sobrevivência, ao mesmo tempo em que oprime seus desejos. Quando a menina transgride as regras e consegue outro sapato vermelho, seus pés começam a dançar incessantemente, levando-a à loucura.

Na concepção de *amorA*, peça de TCC mencionada anteriormente, elaborei uma sequência de quadros estáticos para transpor a história em imagens. A partir das imagens desenvolvi um circuito de instalações cenográficas pelo qual o público percorreria no espaço, a Gruta!. A concepção estética do espaço, pensada como *site specific*, era essencial para o objetivo discursivo do espetáculo, a decadência do funcionamento do lar estigmatizada pelas funções de gênero e sufocamento do corpo no âmbito familiar. As paredes do espaço eram descascadas, deixando aparente muitas camadas de tinta, sendo adornadas com quadros, a mesa de sinuca transformada em mesa de café da tarde, com enfeites, pães de queijo e garrafas de café. O trajeto no espaço foi desenhado em formato de caracol, onde o público começava por um cômodo espaçoso, sem lugares demarcados, se afunilando até ficar bem apertado, de maneira que não fosse possível não encostar nas outras pessoas. O intuito era criar analogia com o crescimento da menina, que ao transformar-se em mulher vivencia um estado de claustrofobia social, de despertencimento do próprio corpo. A peça finalizava com o encontro de homem e

mulher, na alusão do casamento como institucionalização da violência, e a sequência em um encontro sexual, numa coreografia de contato físico, afeto e movimentos agressivos. A cena era vista através de uma renda preta, instalada no portal entre público e cena. Eu me perguntei bastante se a escolha em permanecer de calcinha foi consequência moralista de minha parte, mas a presença da violência já bastava no lugar de violação ao meu corpo, naquele momento. Lara Matos (2018) divaga sobre essa mesma questão no espetáculo *SOB medida*:

(...) sobre a ideia de “imitar um nu” existe uma concepção de nudez que exige a nudez dos genitais como uma necessidade qualificativa de uma nudez real, verdadeira, de valor, como se a nudez apenas dos seios fosse um lugar aquém da nudez completada pelos genitais expostos conjuntamente (p.31).

FIGURA 29 - Mariana Teixeira, *amorA* (2013).



Fonte: acervo pessoal da artista.

Não consegui responder a pergunta a mim mesma, ainda que naquele momento acreditasse ser necessário estar, de alguma forma, "vestida". Talvez estivesse imbuída a negação da vulgaridade, desejada apenas para o corpo do homem — afinal, simplesmente um pênis à mostra é, com frequência, agressivo. E, naquele instante, era exatamente sobre o que eu queria dizer.

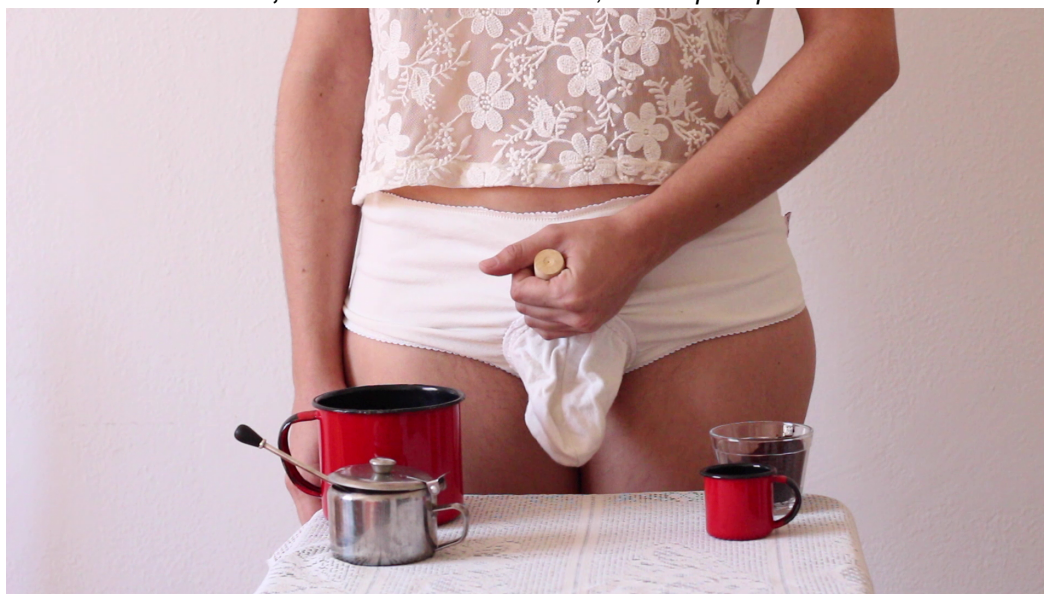
Em 2014, a cena curta *amorA: experimentação no3*, foi apresentada dentro da programação da a-mostra.lab#3⁵³, na tentativa de comparar os terrenos do pensamento teórico sobre o feminismo com a prática, ou, impossibilidade de diálogo entre ambos. No início, eu apresentava uma pesquisa acerca da violência de gênero e possibilidades de reflexão sobre o tema, como um seminário. Aos poucos, palavras e frases de assédio eram destinadas a mim, apenas pelo som, ao ponto de me desestabilizar e desistir da fala. Na próxima imagem eu preparava uma mesa de café da tarde com utensílios de cozinha de brinquedos, tirava a calcinha, coava café nela e voltava a vesti-la. Um ator entra e começamos a simular uma brincadeira, "brincar de casinha", em que eu o conduzo, obrigando-o a seguir o jogo proposto por mim, ele ignora, não gosta, vai embora. Eu sigo sozinha, abandonada, visto a camisa dele e começo a sentir meu rosto a partir daquele braço que, ainda que seja meu, é uma expectativa do toque do outro.

Nesses trabalhos existe a presença de submissão e subjugamento do meu corpo a um homem, e há alguns anos reconheço equívocos ao representá-lo através de um homem negro. Esse corpo, tanto ou mais do que o corpo da mulher, sempre foi subjugado e dizimado pela construção de poder do homem branco. A repetição e vivência da violência, atrelava nessas experiências a condição social da mulher ao homem, que carecia do processo de libertação, como um "chute na porta". Até então, é como se eu materializasse a necessidade de me colocar como "outro" para que minha existência fosse presentificada. Nesse momento, junto ao crescimento da discussão sobre pautas em Belo Horizonte e no mundo, aumentou meu desejo de provocar o olhar sobre a nudez genital, através da visão que se tem da vulva, suja e pecaminosa, que é o mesmo corpo à serviço da satisfação do desejo (alimentar e sexual).

Então desenvolvi a performance *amorA: pausa de canto para andamento em processo*, em 2015, na primeira edição do *Festival DiversaS, feminismo, arte e resistência*. Vestindo uma blusa transparente bordada com flores e uma calcinha com um coador de café acoplado e costurado nela, eu servia café para os passantes do Edifício Maletta, durante o evento que ocupava o segundo andar do prédio.

⁵³ Mostra de cenas, rascunhos de cenas e leituras dramáticas. Mais em: <https://amostralab.com.br/>

FIGURAS 30, 31 e 32 - Mariana Teixeira, *amorA para pausa de canto*.



FONTE: acervo da artista

As fotografias apresentadas aqui são de reprodução da performance apenas para registro. Na apresentação no evento, ao meu lado acontecia a performance de Zi Reis, *Papéis privados: dores públicas*, em que a artista passava com ferro de brasa notícias de jornais de feminicídio e as estendia em um varal. Combinamos de apresentar as duas performances concomitantemente por tratarem de representações de gênero que nos violentam diariamente.

Considero esse trabalho da série como um passo além no deslocamento da "realidade" e na performance em relação ao público. Agora meu corpo não era mais representativo e sintetizador da violência, mas se apresentava como sujeito articulador do discurso, oferecendo-se em relação direta com o espectador, que se antes estava posicionado como *voyer* da situação, agora era interlocutor, teria de se aproximar e criar vínculo para acessar a minha nudez. Até conseguir sua xícara de café e ver minha púbis exposta ao abaixar o coador, o espectador seria convidado ao confrontar comportamentos instaurados culturalmente, como "nojo da vulva", alimento versus sexualidade, colocar-se em foco no olhar dos outros espectadores, a realizar comigo a ação. A dimensão do risco apresentava-se pela proximidade da água quente com minha pele e no constrangimento da interação.

Posteriormente ao trabalho, quando tive acesso à obra de Preciado (2017) e seu *Manifesto contrassexual*, já citado no trabalho de Igui Leal, considerei-o muito próximo a um ato contrassexual. Ao relacionar o objeto calcinha (modificado com o coador) com pênis e saco escrotal, em uma ação alimentar com o jogo de mostrar/esconder alusivo à sexualidade, procuro confundir a localização do falo como poder. Afinal, nas palavras de Paul, "a centralidade do pênis, como eixo de significação de poder no âmbito do sistema heterocentrado, requer um imenso trabalho de ressignificação e de desconstrução" (p.37).

Ao colocar em discussão a participação de mulheres artistas nas décadas de 1960 e 70, Claudia Calirman (2020) cita o fato de Anna Maria Maiolino servir café aos homens presentes em sua casa, para uma matéria sobre exílio de artistas brasileiros — mesmo tendo ela participado de exposições importantes, foi excluída da reportagem. Encontrei também em Anna Maria Maiolino o termo "mão que faz", ao designar sua instalação *São Estes*, na XXIV Bienal de São Paulo, em 1998. Através

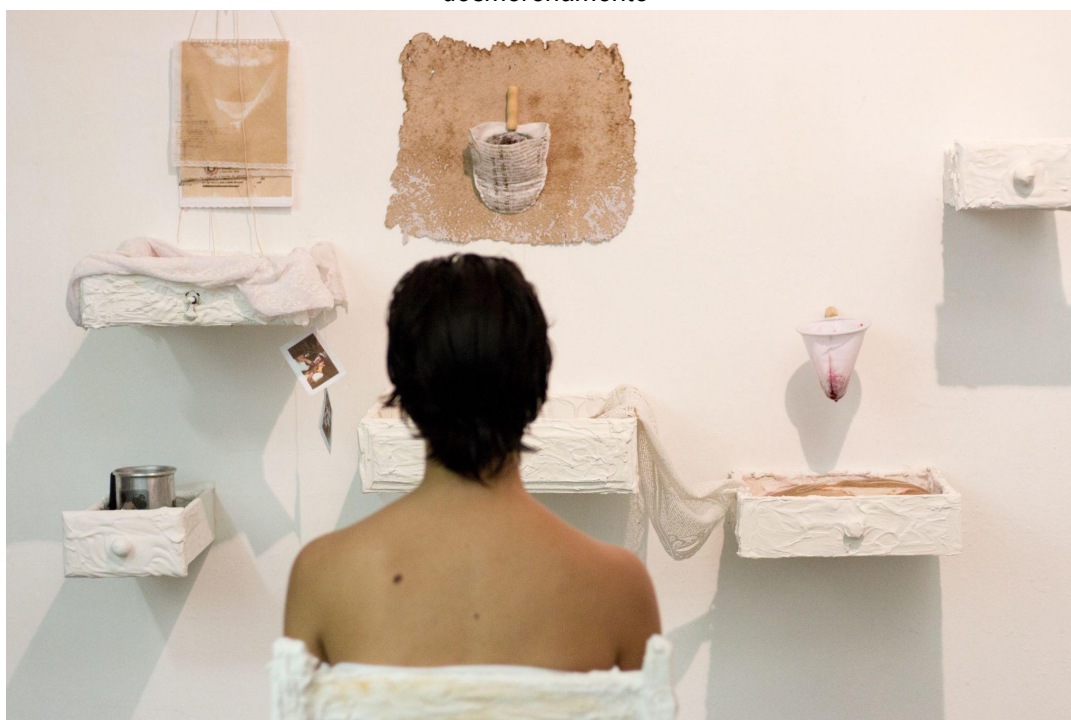
da feitura de bolinhas e rolinhos de argila, em repetição, o trabalho doméstico é diretamente associado às formas, impressas pela mão da artista como quem faz biscoitos caseiros. No deslocamento para o contexto artístico, a ação laboral presentifica a invisibilidade do conhecimento sedimentado, da memória e da sujeita por detrás daquele feito. Na arte contemporânea, a manualidade do artista pode não estar presente, sendo terceirizada. Porém, tenho como proposta ver a performance como espaço afirmador do desenho do corpo no espaço, em meus trabalhos. A artesanaria do corpo está na materialidade que o rodeia, assim como nele próprio. O corpo inanimado e animado estão em comunicação, complementam-se. A performance, neste quesito, me parece uma forma de ruptura com a lógica capitalista da terceirização, quando é contrário ao tempo lógico produtivo monetizado, na medida em que o corpo da performer precisa estar presente para o acontecimento da obra.

O último trabalho performativo dessa sequência foi fruto do TCC na Escola Guignard⁵⁴, com habilitação em serigrafia. Meu desejo era resgatar os registros dos processos anteriores para transformá-los em memórias a serem enterradas, para o renascimento de novas concepções de mulher. Sem a necessidade de homem nenhum para concretizar a ação, decidi criar uma performance que simbolizasse a ritualização do rompimento da presentificação do homem como responsável pelas articulações sociais de repressão do corpo da mulher. Fotografias dos trabalhos anteriores se transformaram em matrizes de telas serigráficas, impressas, em sua maioria, com tintas feitas por mim a partir de pigmentos de café em materiais diversos, como almofadas, utensílios domésticos, pequenos cartões, papéis reciclados também produzidos por mim, filtros de café... E expostos dentro de gavetas anteriormente embebidas em gesso. As gavetas foram dispostas na parede, criando uma instalação repleta de objetos de memória e um martelo, como metáfora de destruição em frente à instalação, uma cadeira também embebida de gesso. Na abertura da mostra, eu apresentaria uma performance. Em diálogo com meu orientador, Lamounier Lucas, avisamos à coordenação que haveria nudez durante a apresentação. Para nossa surpresa, havia uma placa avisando "ATENÇÃO — Na

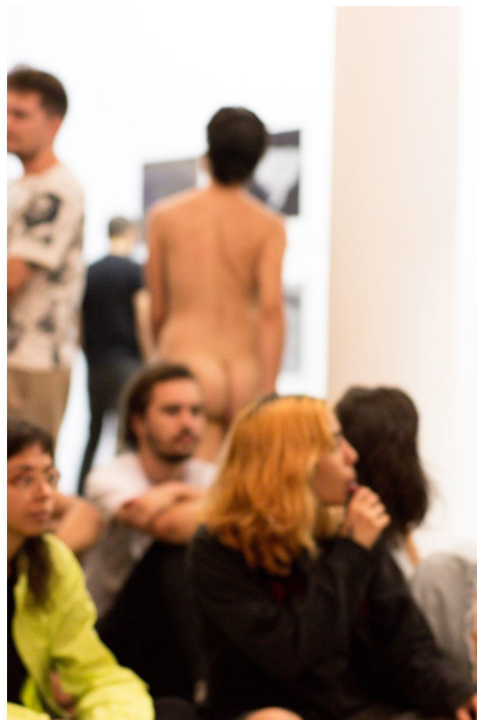
⁵⁴ Para a obtenção de título em habilitação em serigrafia, produzi artigo em formato memorial intitulado *projeta amorA: cacos compilados ou exercício de desmoronamento* (2019) e para a obtenção de título de Licenciada em Artes Plásticas, *Da performance ao ensino de arte: caminhos de fusões* (2019).

abertura dessa exposição, haverá uma performance com cenas de nudez, entre as 19:30 e 20:00h⁵⁵, o que gerou burburinho e espera sobre o conteúdo antes da performance acontecer. Quando chegou o momento, eu me sentei na cadeira, enrolada em um lençol branco, com um bule nas mãos, soprando-o e esperando a água amornar. Enquanto isso, permanecia observando as gavetas à minha frente, fechando os olhos em alguns momentos, em estado de espera e tranquilidade. Foi curioso perceber o tempo em suspensão e a ansiedade gerada, até que o Profº Me. Lamounier se preocupou da ação tomar mais tempo do que o previsto (havia outras performances em seguida) e perguntou se eu gostaria que ele trouxesse água fria. Eu agradei, tranquilizando-o quanto à duração da ação. No devido momento, abri o lençol, posicionei um coador cheio de pó de café, coando o conteúdo em cima da minha calcinha. O café coado escorreu pelo meu corpo, pelo lençol, cadeira, pelo chão, desenhando um rastro no chão. Tirei a calcinha molhada, repousando-a no chão. Nua, me levantei e saí.

FIGURAS 33, 34, 35 e 36 - Mariana Teixeira, *amorA: cacos compilados ou exercício de desmoroamento*



⁵⁵ A gramática foi mantida como escrita no cartaz.



Fonte: Alexandre Hugo, acervo pessoal da artista

Eu tinha convidado um amigo fotógrafo para registrar a performance, enquanto outra câmera estática filmaria, no tripé. Curiosamente, conseguiu captar, por fotografia, apenas uma imagem do momento em que fiquei nua até a saída. Conversando, nós nos perguntamos se o trajeto de saída tinha sido tão rápido ou se o impacto do constrangimento da nudez o deixou sem reação naquele momento, o que segue como incógnita.

Nesse trabalho, a nudez aparece como um processo de libertação das amarras condicionantes dos anteriores, o que me faz questionar a distância entre os elementos apresentados e aqueles não explicados pela artista para a compreensão de uma performance. Através dos elementos visuais, a narrativa é construída imaginariamente pelo público, a partir de seus atravessamentos perante os objetos, sem explicações discursivas.

5.2. SUMO⁵⁶

Creio que, de todos os trabalhos realizados por mim durante a pandemia, este é o que mais se relaciona com a sensação de clausura e mecanização como efeitos do isolamento. A necessidade de sobrevivência na reclusão fez com que questionássemos todos sobre a conexão com a moradia, qualidade de vida, produtividade...e a ligação do corpo com o espaço. O trancafiamento evidenciou a sequência cíclica do funcionamento fisiológico e manutenção tanto do corpo, atingindo o viés maquínico do gerenciamento tanto do corpo quanto do espaço. A sensação de "escorrer pelo ralo" me acompanhava nesse momento, como se a privação do que antes era considerada como "vida", por mim, se metamorfoseasse na gerência pela subsistência básica do corpo, nos atos de comer para defecar, hidratar para urinar, ovular para menstruar, sujar para limpar. Assim, observei as ferramentas domésticas em função de sua utilização humana, assim como a associação das funções corporais para a sobrevivência. A sucessão de escoamento dos fluidos do chuveiro, torneira e descarga humanizaram ou o corpo desumanizou ao ponto de se tornar veículo de outros fluidos?

⁵⁶

Disponível

em:

<<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=GY4frm8hR5E&feature=youtu.be>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

Esse trabalho tornou possível a relação material com a casa, quanto à inviabilidade de transferir o ambiente doméstico para o espaço cênico, sem torná-lo representativo, ainda que existam encenações que acontecem dentro de espaços que são, efetivamente, casa. Aqui, a casa deixa de ser relacionada diretamente com as questões da construção do "feminino". Se existe uma relação de gênero, ela se apresenta no escorrimento de sangue e leite pelos seios, ainda que nem todos os corpos de mulheres se associem a essas condutas biológicas. A redução do corpo às funções fisiológicas é apresentada como reflexão do corpo como máquina, como objeto, tal qual o sistema hidráulico de uma residência.

A nudez do corpo surge como necessidade em apresentá-lo em sua dimensão mais crua de sua materialidade, assim como a nudez do espaço. O banheiro também está nu, não existem adereços do ambiente, tapetes ou toalhas, apenas a essencialidade da relação entre corpo animado e inanimado, misturando-se. A escolha do local da intimidade encontra a estrita exigência do corpo nu: não se toma banho de roupas, onde a nudez se concretiza nos lugares mais íntimos, defecar, urinar, sujar para limpar-se. No momento em que essas ações são filmadas e disponibilizadas, ao público é permitido adentrar nesse espaço de intimidade como se visse através da fechadura.

Após a realização desse trabalho, deparei-me com a campanha *VOTE NU*, em artigo explicando o porquê do vídeo ter sido realizado dentro de um banheiro, o que conversa com *SUMO*:

O banheiro teve foco por ser um local de nudez cotidiana onde temos a liberdade de expressar tudo o que somos, que ingerimos, tudo o que não digerimos e o que descartamos. Tudo o que "não se deve ver" pode ser apreciado no banheiro e logo descarregado nas privadas e pias. As espinhas podem ser exprimidas e podemos analisar nossa pele por inteiro. O desnudamento de tudo poderia ser um banheiro aberto onde manifesta-se tudo o que é velado mas que faz parte de nossa existência, que compõe nosso corpo, nossos órgãos. O banheiro também se particulariza em um lugar de intimidade, de cuidado, de conversa boa, de reflexão e de autoconhecimento (ALBUQUERQUE, 2020, p.84).

5.3. revés⁵⁷

revés nasceu como desvio, como tentativa de colocar em prática essa dissertação. Quando publicados os editais da Lei Aldir Blanc, minha intenção inicial era desenvolver um trabalho prático em que a nudez orbitasse como eixo central de uma investigação em vídeoarte, desejo reprimido logo em seguida: o imaginado projeto seria aprovado pelas instâncias oficiais, visto o momento político atual, de criminalização dos artistas e acadêmicos, do governo federal referindo-se à universidade federal como ato de "balbúrdia"? Não seria um "tiro no pé" submeter um projeto com muita chance de ser censurado já em seu título? Conclusão: a censura de *revés* revelou-se como autocensura. Nesse aspecto, rememoro a dúvida que me rodeou ao escrever também o pré projeto para o mestrado sobre nudez, e se solidificou no episódio já citado em ausentar a palavra "feminismo". Terrenos movediços, esses...

FIGURA 37 - Louise Bourgeois, *Femme maison* (1947)



Fonte: <<http://fy.rsoo.de/pdfs/louise2/image019.jpg>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

⁵⁷

Disponível

em:

<<https://drive.google.com/file/d/1m5Wjs4YhYC3SO6sHedld4P2P3WMd8tZf/view?usp=sharing>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

FIGURAS 38 e 39 - Mariana Teixeira, imagens do processo de revés, fotografia e colagem (2021).



Fonte: acervo da artista

O projeto enviado para o edital, então, continha a investigação sobre mascaramento, trajetória que venho construindo há anos, dentro da pesquisa do *Pigmalião*, como mascareira e atriz, assim como fora do grupo. Durante o mestrado desenvolvi oficinas *online* no projeto *Brasil — Versão brasileira*⁵⁸ e na disciplina de estágio docência, com minha orientadora — além do diálogo constante, por Bya Braga investigar o campo do mascaramento. Neste momento, pude resgatar o prazer no estudo acadêmico em consonância com meu fazer artístico.

Com intuito de atravessar meu trabalho autoral pela experiência alcançada pelo percurso de grupo e práticas de ateliê, desenrolei as vivências empíricas, teóricas e cênicas dos trabalhos sobre os tensionamentos entre afeto e opressão que o espaço do lar impacta as mulheres. Muito influenciada pela imagem das "noivinhas" do livro *Cartografia Sentimental*, de Suely Rolnik (2011), e da tríade de pinturas *Femme Maison*, de Louise Bourgeois (1947), produzi algumas colagens e diversas anotações, desenhos e fotografias a partir da ideia de camuflagem do corpo por móveis, utensílios e objetos do cotidiano domiciliar.

A partir da minha rotina em casa, permeada pelas tarefas acadêmicas, trabalhos, manutenção do meu corpo e casa, comecei a reformar e reinventar alguns objetos de uso diário e confeccionar máscaras e figurinos a partir deles. Esse processo foi indissociável do dia-a-dia, imbricado de maneira performativa em meu ser, transitando entre subjetividade, trabalho, utilitarismo, materialidade, artesanaria... O processo artesanal de confecção dos objetos atravessa meu corpo não apenas para

⁵⁸ Projeto de mostra de espetáculo e oficinas com o *Pigmalião*, em fevereiro e março de 2021.

a criação de produtos em função de cena, mas as práticas se fundem, a materialidade dos objetos atravessa a gestualidade de meu corpo em cena, em comunhão entre o inanimado e o corpo, o que é a pele nesse trabalho tanto quanto as máscaras e objetos de cena.

Na primeira parte do trabalho, quis reproduzir o imaginário que carrego da construção acerca do "feminino", no contexto branco de classe média. A imagem da mulher incorpora clausura, submissão, docilidade e sobretudo imobilidade — diante de um cenário devidamente montado artificialmente, as plantas instaladas no ambiente se movem, ela não. A subserviência do corpo em relação à casa é o que apontaria a camuflagem, uma peça para preencher o espaço, mas que também traz complexidade, pois ao mesmo tempo em que a mulher foi remetida à função de manutenção do lar, encontrou o exercício de invenção, especialmente com as mãos, no espaço de criação de artesanias, de afetos.

FIGURAS 40 e 41 - Mariana Teixeira, *revés* (2021).



Fonte: acervo da artista

Acerca do feminismo europeu e estadunidense, Oyěwùmí (2020) diz que

A mulher no centro da teoria feminista, a esposa, nunca sai do espaço domiciliar. Como um caracol, ela carrega a casa em torno de si mesma. Consequentemente, onde houver uma mulher, esse lugar torna-se a esfera privada da subordinação das mulheres. Sua presença define-o como tal. O problema não é que a conceituação feminista comece com a família, mas que ela nunca transcenda os estreitos limites da família nuclear (p.88).

Quando essa mulher se move, essa figura se desmonta, dissolve, escorrega; quando esse corpo sai da imobilidade, se despe de cenários e figurinos pré estabelecidos e encontra movimento. O que acontece com esse corpo nu, para além

da imagem publicitária ou da pornografia? Haveria figurino plausível para a segunda parte do trabalho?

Ouvi que *revés* são dois trabalhos distintos, que podem funcionar separados. Porém, é exatamente pela escolha de quebra brusca quanto às cores, estética, enquadramentos e da aparição da nudez que me permitiriam dizer, através das imagens, que a primeira realidade está em queda. A construção dessa realidade ilusória está em queda, suas estruturas não se sustentam e não nos comporta mais. Na minha concepção, a transição pela queda é uma tentativa de mudança de perspectiva, das narrativas imagéticas sobre os espaços sociais em que ocupamos.

Porém, existe um novo espaço que substituirá o antigo? Acredito que não. Assim como o Iluminismo não se sobrepôs aos dogmas religiosos, os projetos políticos continuados da história ocidental costumam enaltecer um grupo em detrimento de outro. Essa lógica de sobreeminência de hierarquias não corresponde aos propósitos de equidade de direitos de gênero, pois a história que conhecemos não foi planejada por mulheres, povos não brancos e dissidentes.

Durante muito tempo a ilustração da revista *Acephale* me encantava, assim como (ainda me encanta) a obra de Bataille. Em sua obra, o autor lança um ode ao corpo, às vísceras, ao não dito, ao oposto das "luzes" e propõe a figura do homem acéfalo, sem cabeça:

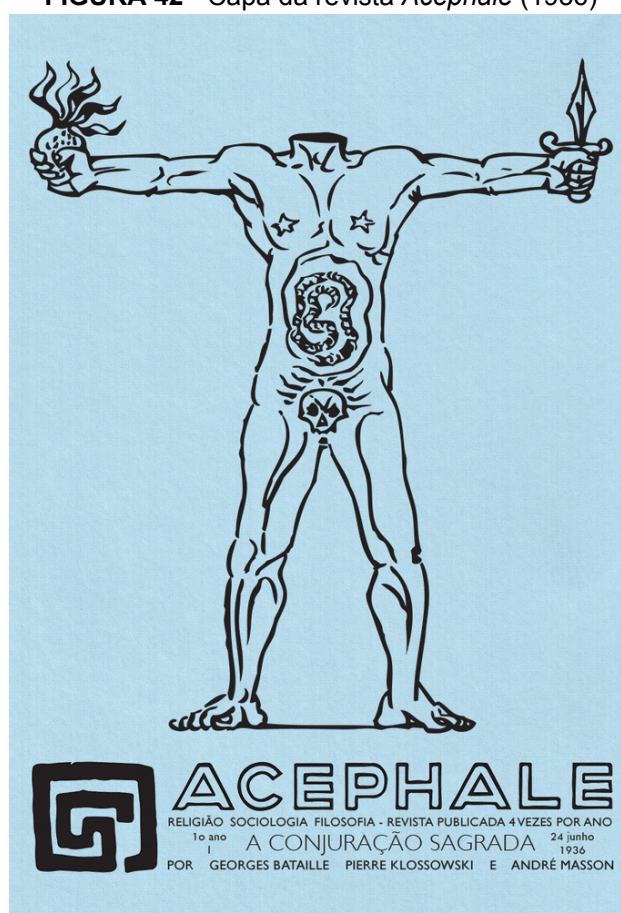
O homem escapou da sua cabeça como o condenado da prisão. Encontrou, para além dele mesmo, não Deus, que é a proibição do crime, mas um ser que ignora a proibição. Para além daquilo que sou, encontro um ser que me faz rir porque é sem cabeça, que me enche de angústia porque é feito de inocência e de crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamas semelhantes a um sagrado coração em sua mão direita. Reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte. Não é um homem. Também não é um Deus. Ele não é eu, mas é mais eu do que eu: seu ventre é o dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarrar com ele, e no qual me reencontro sendo ele, ou seja, monstro (BATAILLE, 1936, p.3).

Bya Braga (2020) defende um teatro acéfalo, diante do contexto em que a revista de Bataille foi criada: em contraposição aos ideais nacionalistas e fascistas em

ascensão. Este teatro, em diálogo com questões culturais, sociais e artísticas vigentes, com atores formados pela liberdade expressiva, busca de si, experimentação e humor. Para isso, a ruptura com o "belo", das "belas artes", teria que morrer — dando vez à fragmentação, à decomposição, ao informe:

O teatro acéfalo valoriza a imagem cênica que ressalta o jogo, a intensidade, o riso, a brincadeira, o mascaramento, a nudez (em sentido amplo), dentro de uma grande dedicação ao fazer artístico teatral, ou seja, conjugada a um intenso trabalho expressivo de atuação (p.16).

FIGURA 42 - Capa da revista *Acephale* (1936)



FONTE: <<https://www.martinsfontespaulista.com.br/acephale-1---conjuracao-sagrada-897273/p>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Em algum momento, pensando na fisiologia da figura acéfala, com músculos e peitoral sugestivamente "masculinos", pensava em como seria a imagem correspondente de uma mulher sem cabeça. E ela existe. Ela impera. Como norma publicitária e pornográfica encontro essas representações cotidianamente, elas são o padrão. Bundas, seios e sexo estão em foco, enquanto a cabeça é dispensável,

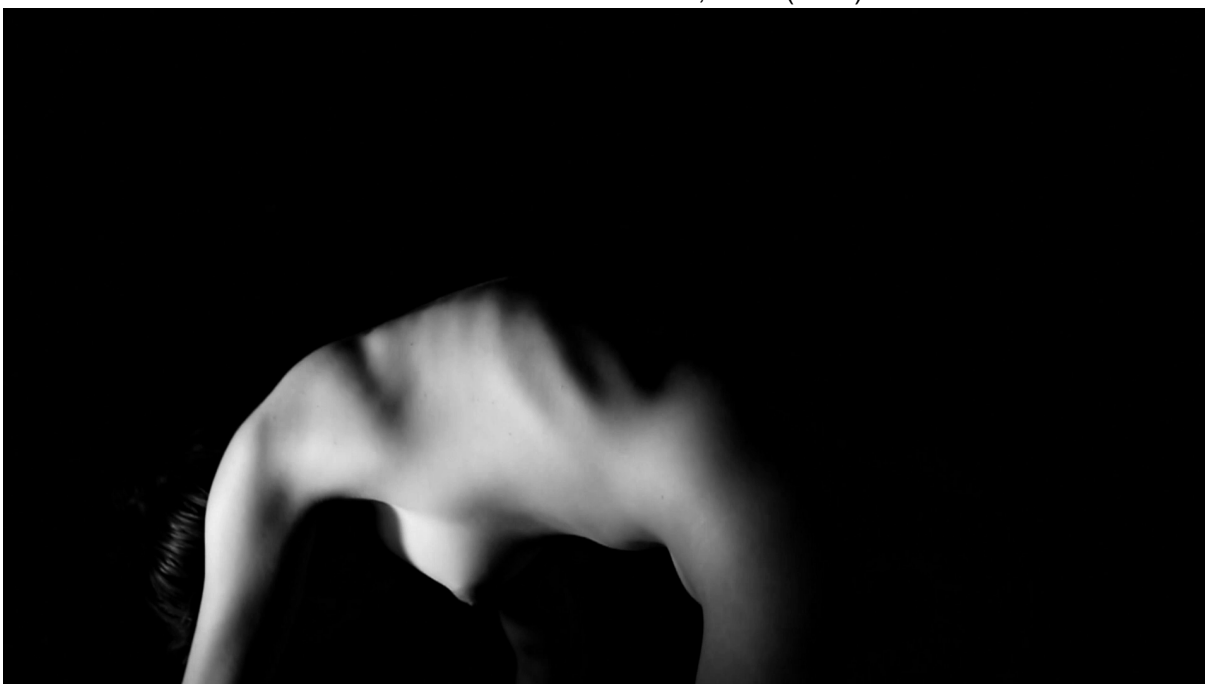
ainda mais se tratando de mulheres latinoamericanas. Pouco importa a humanidade da sujeita representada ali, seu corpo está ao dispor do olhar do outro, homem. O rosto é apenas um adendo, nem chega a ser excesso, é um adereço. A transgressão instaurada na perda da cabeça do homem branco não se aplica às outras humanidades, pois a concessão em carregar uma cabeça pertence apenas a ele. Como "resto" que excede o homem branco, as representações que imperam são selvagens, exóticas...e por vezes, monstruosas.

A partir desse raciocínio, a escolha pela animalização da cabeça em *revés*, através do abutre, busca evidenciar e colocar em cheque essa humanidade, pois o estranhamento do corpo antropomórfico nos induz a criar analogias, a buscar o que é humano e o que é animal — e a leitura advém a partir de como o corpo se movimenta. Ao desenvolver uma corporeidade que se assemelha à movimentação de um pássaro, a crença daquele corpo em abutre estaria estabelecida, sendo a nudez do corpo a veste do animal. O intuito em aprofundar nas vísceras de alguma humanidade e da subversão da humanidade.

FIGURA 43 - Mariana Teixeira, *revés* (2021).



Fonte: acervo pessoal da artista

FIGURA 44 - Mariana Teixeira, *revés* (2021).

Fonte: acervo pessoal da artista

Busquei adentrar pelos territórios supostamente asquerosos do corpo da fêmea, relativo ao olhar enojado sobre a vulva e a vagina. Ainda que a genitália não esteja mais associada ao gênero, os signos designados historicamente como femininos provocam ojeriza, como é o caso desses órgãos. Como dito, a anatomia completa do clitóris foi descoberta apenas em 1998, eu já tinha dez anos. Quanto conhecimento do próprio corpo foi negado ao longo dos tempos, e para quem? Na política de controle dos corpos, descaso e distorções científicas confabularam a ideia da vagina como um lugar desconhecido, e é a partir dessa e outras analogias que mergulho na segunda parte de *revés*. Esse "novo" lugar de conquista, pelo qual também caminhamos, é um espaço ainda desconhecido, a ser criado e continuamente inventado.

Pela imagem que tomei da vagina como um túnel escuro, úmido e misterioso, me aproximei de um espaço de potência de criação e de vida, não especificamente quanto à reprodução, mas de um mundo microscópico, repleto de fungos e bactérias. É curioso o fato do antigo termo para se referir à efervescente vida dentro da vagina ser flora vaginal, mudar para microbiota. De flora para uma cura de microorganismos... O que é considerado asqueroso, biologicamente, também me

interessa muito. Além de Bataille, Louise Bourgeois também pontuava a importância da artista buscar inspiração em toda a natureza, inclusive aranhas e larvas.

Um dos retornos que tive de *revés*, foi do momento em que o enquadramento mostra as penas sobre a pele, e movimentos rápidos dos braços, como que para se livrar das penas. Essa pessoa comentou que teve a impressão de que não sabia se eu queria expulsar as penas ou a pele, ambas se confundem na pergunta de quem veio primeiro, a humana ou o animal? Foi um ponto que mexeu comigo: onde está a animalidade e a monstruosidade? No ser de penas ou de pele? Os atos fisiológicos de parir, amamentar, copular pertencem a qual corpo? O jogo que acontece esbarra nessa transformação, em buscar e largar essa selvageria, no trânsito entre continuidade e descontinuidade.

Ao final do vídeo, o olhar perdido, junto ao silêncio, e a ausência do caminho aparecem como reflexão sobre o lugar que a gente se encontra agora. O vazio e o escuro também são um lugar frutífero de criação, uma colônia gigante de microorganismos, uma possibilidade. Impossível a incerteza não gerar angústia, mas pode vir a ser (e está sendo construído como) um caminho para criação. Longe de uma saída fácil, esses espaços de criação social, conceitual, afetivo ainda estão sendo construídos.

A temática da reprodução também está fortemente empregada como metáfora, no ato de parir como possibilidade de reencontro com as víceras, com as subjetividades, encontro com as mortes e lutos dos lugares confortáveis que foram projetados para nós. Uma pós morte, um reencontro com a carnalidade do corpo, cada vez mais higienizado e medicalizado. Até mesmo para parir, um dos ápices do encontro com a animalidade, transformou-se em um rito hospitalar guiado em sua maioria por homens.

A dimensão de tabu da interpelação entre maternidade e sexualidade foi abordado também na primeira peça em que trabalhei no *Pigmalião*, em *O quadro de todos juntos*, no qual atuo desde 2014. Três famílias com cabeças de porcos posam para um retrato. A cena de cada família se inicia e finaliza com a mesma pose, o que faz com que o que está no entre seja um fragmento do imaginário daqueles integrantes,

abordando tabus sociais como incesto, estupro, ódio e misoginia — escondidos por detrás da tradição e conservadorismo familiar. Nesse caso, apenas as máscaras (dos atores) e cabeças (dos bonecos) são animalizadas. O corpo de cada personagem age e se movimenta como pessoas, não como animais. Assim, na percepção da imagem, buscamos entender o que há de semelhante naquelas pessoas com o animal 'porco', buscamos leituras que criem analogias interpretativas do comportamento animal naqueles seres humanos - mesmo que as situações de violência presentes na peça tenham sido capturadas de fatos humanos reais, em um laboratório de pesquisa no Hospital Galba Veloso⁵⁹ e em literaturas médicas. Há a tendência de animalizarmos comportamentos que fogem da noção de "civildade", compartimentando pessoas que escapam aos mecanismos de controle político e social. Vê-se o caso dos hospícios, como de Barbacena. Mulheres que viviam sua sexualidade plena foram presas e enclausuradas, como animais em zoológicos, como problemas sociais, e assim, eliminadas.

Em *Teoria King Kong*, Virginie Despentes (2016) formula a instigante metáfora do filme *King Kong*, dirigido por Peter Jackson em 2005 e mundialmente conhecido. Ela narra a história da garota loira, enviada à ilha primitiva, de onde ninguém jamais tinha voltado. Lá, é entregue como oferenda ao animal, quando inauguram uma relação de confiança e proteção recíproca. King Kong não é macho nem fêmea, não carrega seios, pênis ou saco para que possamos lhe atribuir gênero. Aqui, essa fera

funciona como metáfora de uma sexualidade que precede a distinção de gêneros tal como politicamente imposta no final do século XIX. King Kong encontra-se além da fêmea e além do macho. Esse ser está na encruzilhada entre o homem e o animal, o adulto e a criança, o bom e o mau, o primitivo e o civilizado, o branco e o preto. Híbrido, diante da obrigatoriedade do binário. A ilha do filme é a possibilidade de uma forma de sexualidade polimorfa e superpoderosa. Aquilo que o cinema deseja capturar, exhibir, desnaturalizar e depois exterminar (DESPENTES, 2016, p.94).

Finalmente "o homem" chega para salvar a moça loira. Hesitante, ela o segue, mesmo sabendo que abandona a segurança que conquistou, do ser selvagem, para ser ameaçada cotidianamente, em uma realidade normatizadora. "Sua escolha pela heterossexualidade e pela vida na cidade é a escolha do sacrifício daquilo que nela

⁵⁹ Localizado no bairro Gameleira, em Belo Horizonte/MG. É um hospital público que presta assistência psiquiátrica desde 1961.

é cheio de pelos, potente, daquilo que nela ri enquanto bate no peito" (p.95). Ela foi enganada para trair sua protetora, que agora acorrentada é exibida para Nova Iorque, e, quando escapa, provoca danos, destrói por onde percorre, procurando pela garota. O encontro das duas é lúdico, infantil, como se dançassem — sensual, porém não erótico. Depois, os poderes dos homens uniformizados abatem a fera. E a bela acompanha o belo. "Ela se coloca sob a proteção do mais desejante, do mais forte, do mais adaptado. Ela foi privada de sua potência fundamental. É o nosso mundo moderno" (p.96).

Não mais a necessidade de um homem para salvar-nos, mas o resgate da figura monstruosa de King Kong, ou aqui, do abutre, da morte de antigas concepções sobre nosso corpo e o desnudamento do servilismo para encontrar novos horizontes — ainda que não seja possível vê-los, ainda que inimaginável — se a nova realidade é inexistente, que possamos criá-la.

6. CONSIDERAÇÕES

Durante a pesquisa de mestrado, que gerou essa dissertação, a principal percepção de manifestações de nudez em cena, de agora e do passado, se relacionaram com interdições sociais, como potência desestabilizadora e questionadora de liberdades individuais e coletivas. Profanar as leis que se apropriam do corpo e o cerceiam é necessário, especificamente no contexto de crescimento exponencial da censura, como agora no Brasil.

Os ditames de conservadorismo e a padronização do corpo da mulher manifestam-se como projeto de estado desde o golpe jurídico, político e midiático sofrido pela única presidenta a ocupar tal cargo, Dilma Rousseff. Em 2016, a imagem de mulher ideal reiterou a servilidade ao homem, através de Marcela Temer, a "primeira dama" presidencial — bela, recatada e do lar (LINHARES, 2016) —, juntamente com o sucateamento de políticas públicas de combate à violência contra a mulher (COELHO, 2021). Como parte da opressão aos corpos de mulheres, vimos notícias absurdas de retrocesso, como o veto do presidente da república em exercício à distribuição gratuita de absorventes para pessoas em situação de pobreza menstrual (SENADO, 2021), o ataque à discriminação do aborto, mesmo em situações garantidas pela lei, como de crianças vítimas de estupro (VILA-NOVA, 2020), ao estímulo do armamento, sendo que as armas de fogo são o principal instrumento de feminicídio (VERENICZ, 2021).

Citados apenas alguns exemplos, dentre o período em que estou vinculada ao PPG em Artes, o desmonte da máquina pública vem sendo ampliado para todos os setores de formação de conhecimento, na criminalização de artistas, das universidades públicas e da ciência. Muitas vezes questionei a validade de pesquisar a nudez em um momento de pauperização da população e de tantas mortes banalizadas pelo negacionismo da pandemia.

Mas, estimulada a continuar, pela minha orientadora e pela instituição em que estou vinculada, isso me foi possível. Compreendi a grande transformação pela qual a academia percorreu, especialmente no contato com as disciplinas cursadas, contendo muitas referências de autoria de mulheres e pessoas não brancas — no

diálogo sobre corporalidade e dissidências, percebi que minha proposta de investigação se fazia relevante. Talvez, neste momento, seja ainda mais importante que não esqueçamos nossas histórias e memórias dos rastros que governos autoritários deixaram — e, sobretudo, dos mecanismos que encontramos para resistir às repressões. Neste sentido, compreendo ter apresentado aqui um breve panorama reflexivo sobre a cena performativa nua nas relações com gênero por meio de várias manifestações artísticas em diferentes campos e modos de produção nos últimos dez anos.

Ao me perguntar "por que o corpo da mulher na performance nua?" novamente, afirmo, tanto pelo viés performativo quanto por minha vivência, que é o corpo que esteve e está sob invisibilização, juntamente com os corpos não brancos, LGBTQIA+ e fora dos padrões — por isso, fez-se necessário pensar em uma nudez feminista, levando em consideração uma luta de ressignificação de valores classistas, racistas e homofóbicos. Essa questão se transforma em um painel de identidades fluidas, para além do binarismo de gênero, para a complexização do sujeito mulher. Faz-se necessário entender e valorizar o protagonismo das feministas, historicamente, para transgredir os questionamentos acerca de gênero no presente e futuro.

Diante da crença na criação de outras subjetividades, acredito fortemente no poder que a arte tem de transformação social subjetiva e discursiva, e inspiro-me em Audre Lorde (2020) ao dizer que

Espera-se que os negros e as pessoas do Terceiro Mundo eduquem as pessoas brancas quanto à nossa humanidade. Espera-se que as mulheres eduquem os homens. Espera-se que lésbicas e gays eduquem o mundo heterossexual. Os opressores mantêm sua posição e se esquivam da responsabilidade pelos seus atos. Há um constante dispêndio de energia, que poderia ser mais bem empregada numa redefinição de nós mesmos e na elaboração de roteiros realistas para alterar o presente e construir o futuro (p.142).

Ao estudar as produções artísticas citadas nesta dissertação, pude verificar que a cena performativa nua lida diretamente com a memória coletiva, relembra o passado e artifícios de exploração para subvertê-los. Como as discussões feministas se materializam ao abordar a nudez no diálogo cara-a-cara com o público, deslocando as imagens cristalizadas da exploração do corpo da mulher e humanizando-o em

diálogo com as pessoas presentes no momento da performance. E, junto à prática da performance em valorizar os processos de criação da artista-sujeita, encadeia experiências em todos os âmbitos de existência, contribuindo para criarmos narrativas por nós mesmas.

Ao citar o *Rito de Passagem* de Celeida Tostes, na introdução, apresento apenas um trabalho de nudez literal encontrado na década de 1970. Porém, ao articular o tenebroso período da ditadura militar no país durante a dissertação, me dei conta da institucionalização do autoritarismo de tal momento histórico, onde a ausência da nudez não significa falta de coragem. Pelo contrário, designa uma forma de sobrevivência, preservação da vida.

Gostaria de enfatizar a gravidade do cerceamento dos corpos, que para além desse marco temporal, estende-se à atualidade. Pela ascensão do conservadorismo político e de costumes, a nudez pode ser usada para condenação, sendo manipulada pelo discurso como até mesmo ato criminoso, como no caso de Schwartz, acusado equivocadamente de pedofilia. Assim, descobrir rastros de nudez feminista é um ato de escavação, levando em conta a gravidade da censura e violência para os corpos que tentaram se expressar em liberdade. Obviamente, esse estudo não consegue dar conta da imensidão que é a produção artística, especialmente de trabalhos que não circularam nos circuitos oficiais e mercadológicos do mercado da arte.

A percepção da nudez me desvelou as fragilidades, a exposição da condição de que nós, mulheres artistas, precisamos enfrentar ao longo de nosso percurso pessoal-profissional, que são indissociáveis. Ao comentar sobre passagens de minha vida profissional de autocensura em relação ao meu corpo, desvendo que, mesmo em um espaço de reflexão e acesso ao exercício e pesquisa da expressão do corpo, não estou alheia às opressões exercidas socialmente. Alcançar liberdades discursivas e subverter ditames moralizadores são atos coletivos e processuais.

Ouso dizer que desde que comecei a questionar sobre como meu corpo é visto, apropriado e oprimido socialmente por ser mulher, essa investigação nasceu. Ouso ainda mais ao confessar que a decisão de ser artista aconteceu no momento em que

esses questionamentos encontrariam ambiente profícuo para experimentar e transformar essa realidade subjetivamente. Por isso, a decisão de introduzir essa dissertação a partir das minhas experiências pessoais e individuais, em uma prática constante de associar meu fazer artístico com minha vida, minha escrita acadêmica com meu fazer artístico, com minha vida: uma aplicação performativa.

Como características advindas da performance, a nudez é sempre risco, utiliza referências acadêmicas, midiáticas, e fontes diversas em processo de colagem, alude à relação entre arte e vida e presentifica o corpo da artista como articulador do discurso.

A ponto, por fim, estão ausentes diversas formas de reflexão sobre a nudez, especialmente ao que se refere à representação de corpos de mulheres lésbicas, gordas, idosas e com deficiência. Porém, em dois anos de pesquisa, entremeada de tantas adversidades, não foi possível alcançar todos os desejos almejados. Para além do seguimento da minha própria pesquisa, conto com outras mulheres para alargarmos essa cartografia, afinal essa dissertação é apenas para a conclusão do mestrado. Sua continuidade é incontestável.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo : Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2015.

ALBUQUERQUE, Natasha. Vote nu: por uma política sem vestes. **Nudez em cena: insurgências dos corpos**. Felipe Henrique Monteiro Oliveira — organizador. São Paulo : Pimenta Cultural, 2019.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte : Editora Itatiaia, 2002.

ARANHA, Maria Lúcia; MARTINS, Maria Helena. **Filosofando: introdução à filosofia**. São Paulo : Moderna, 2003.

ASSIS, Machado. **Instinto de nacionalidade**. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf>. Acesso em: 31 maio 2022.

BATAILLE, Georges. **Acephale**. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2013.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2013.

BELÉM, E. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial. **Sala Preta, [S. l.]**, v. 16, n. 1, p. 120-131, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/110637>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

BERGALLO, Laura; DUARTE, Josiane. **Valeria: uma vida de sonhos**. Rio de Janeiro, Tinta Negra, 2015.

BESSA, Karla. Luz(es) del fuego: rebeldia e feminismos. **Cadernos Pagu, [S. l.]**, n. 60, p. e206003, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8664560>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

BIANCHI, Carolina. Tributo para uma pequena esquecida (Wendy, na terra do nunca, sobre a classificação do Chile para a copa do mundo de 1974). **Janela de Dramaturgia** — edição manifesto, 2019.

BONFITTO, M. Entrevista com Erika Fischer-Lichte. **Conceição | Concept**, Campinas, v. 2, n. 1, p. 131-141, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/97>>. Acesso em: 7 mar. 2022.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator: caminhadas para a soberania**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.

BRAGA, Bya. Ideias para um teatro acéfalo: gestualidade imaginativa e humor crítico na atuação performativa. **Ensaio aberto** — Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais, nº9, 2º semestre de 2020.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Planalto Central, 1988. Disponível em <www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848.htm>. Acesso em: 13 abr. 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2018.

CALIRMAN, Claudia. O jogo de esconde-esconde: a aborTagem do feminismo na arte brasileira. **História das mulheres, histórias feministas** : vol. 2 antologia. São Paulo : MASP, 2019.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta ao rei D. Manuel**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo : Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARDOSO, João Marcos. Festa e trabalho: a encenação tupinambá na entrada em Rouen de Henrique II em 1550. **Revista BBM**. São Paulo, n. 2, pp. 196-215 jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistabbm/article/view/175132>>. Acesso em: 25 fev. 2022.

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2009.

CLARK, Kenneth. **El desnudo**. Madri, Alianza, 2006.

COELHO, Amanda. "Brasil nativo/Brasil alienígena" a performance fotográfica de Anna Bella Geiger. CHAUD, E e SANT'ANNA, T. F. (Orgs.). **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO**: UFG, FAV, 2014. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo1_10_brasil_nativo__brasil_alienigena.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2022.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COLLAÇO, Vera. O desnudar do corpo feminino. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1249-1259, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15851>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** Vol. 1, Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo : Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. São Paulo : Editora UNESP, 2002.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Tradução Márcia Bechara. São Paulo : n-1 edições, 2016.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto; organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro : Bazar do Tempo, 2019.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo : Perspectiva, 2015.

FEDERICCI, Gabriel. **Haydée Bittencourt**: esplendor do teatro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

FERNANDES, Sílvia. Na perspectiva do Pós-Dramático. *In O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo : Perspectiva, 2010.

FISCHER-LICHTE, Érika. **Estética de lo performativo**. Madrid : Abada Editores, S.L., 2011.

FONTES, Bruna Caroline dos Santos. **Ser mulher**: a representação feminina de Nelson Rodrigues e uma leitura da mídia contemporânea. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufop.br/handle/123456789/8545>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

FREITAS, Marcel de Almeida. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 10, p. 1-26, janeiro/junho 2004. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/277982910_Entre_Estereotipos_Transgressoes_e_Lugares_Comuns_notas_sobre_a_pornochanchada_no_cinema_brasileiro>. Acesso em: 14 mar. 2022.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal - 48ª ed. rev. - São Paulo : Global, 2003.

GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo : Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo : Martins Fontes, 2006.

GOLDENBERG, Mirian. Gênero e corpo na cultura brasileira. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 65-80, 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652005000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 4 fev. 2022.

GOMES, Edmundo de Novaes. **Teatro político em Belo Horizonte**: entre a resistência e a persistência. Tese (Doutorado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9EGJAB?mode=full>>. Acesso em: 31 maio 2022.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto; organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro : Bazar do Tempo, 2019.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo, v.3.1, p.41-53, 2015. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2022.

HELIODORA, Bárbara. O teatro no Brasil: de Anchieta a Vestido de Noiva. In S. Magaldi, B. Heliodora & L. Kaz (Orgs.). **Brasil: palco e paixão**. Rio de Janeiro : Aprazível Edições, 2005.

KAMBIWÁ, Avelin Buniacá. Texto dito por Avelin Buniacá Kambiwá para o espetáculo Glória, do Coletivo Toda Deseo. **Zona de encontro**: texturas. Organizado por Idylla Silmarovi. 1.ed. — Belo Horizonte, MG : Impressões de Minas, 2019.

KAZ, Leonel. Brasil, palco e paixão — o espectador e o espetáculo. In S. Magaldi, B. Heliodora & L. Kaz (Orgs.). **Brasil: palco e paixão**. Rio de Janeiro : Aprazível Edições, 2005.

KITATA, MAKAU. Sexualising the performance, objectifying the performer: The twerk dance in Kenya, **Agenda**, 34:3, 11-21, 2020.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

LABORNE, Ana Amélia de Paula. BRANQUITUDE E COLONIALIDADE DO SABER. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 6, n. 13, p. 148-161, jun. 2014. ISSN 2177-2770. Disponível em: <<https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/156>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

LOPES, Cássia. Nelson Rodrigues: memória e dramaturgia. **Anais ABRACE** — VII Congresso da ABRACE, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2129/2223>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

LORDE, Audre. **Usos do erótico**: o erótico como poder. In *Irmã Outsider*. Belo Horizonte : Autêntica, 2020.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje**: Perspectivas Decoloniais Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MAIOLINO, Anna Maria. **São Estes**. Instalação. Catálogo Anna Maria Maiolino, XXIV Bienal de São Paulo, 1988.

MANSO, Caroline. **Desvestir-se em cena**: investigações sobre figurino, nudez e representações do feminino em realizações cênicas. Dissertação (mestrado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2020.

MATOS, Lara. **Carneimagem**: nudez na cena como experiência política. Tese (Doutorado) — Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2018.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Performance artística e a questão da censura. **Anais ABRACE** — V Congresso da ABRACE, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1636/1757>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje**: Perspectivas Decoloniais Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MONTEIL, Claudine. Simone de Beauvoir et le mouvement féministe français et international. In: **Dossier Lendemains-Etudes comparées sur la France**, 2008.

MULHERES na coleção MAR. Curadoria: Equipe MAR. Rio de Janeiro : Instituto Odeon, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis, RJ : Vozes, 1999.

NEAD, Lynda. **El desnudo femenino**. Madrid: Tecnos, 1998.

NUÑEZ, Geni. Descolonização do pensamento psicológico. **Plural**: valorização profissional em tempos de 'novas' práticas em Psicologia, Florianópolis, p. 06 - 11, 21 ago. 2019. Disponível em: <https://crpsc.org.br/public/images/boletins/crp-sc_plural-agosto%20Geni.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2022.

OLIVEIRA, Cláudia. Corpos pulsantes: 'A Carioca' de Pedro Américo e 'A Negra' e 'Abaporu' de Tarsila do Amaral. **Journal of Iberian and Latin American Research**, 20:2, 254-266, 2014. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13260219.2014.939139>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

OLIVEIRA, Felipe. A nudez de um corpo diferenciado em performance sob as influências de Antonin Artaud e Frida Kahlo. **Nudez em cena: insurgências dos corpos**. Felipe Henrique Monteiro Oliveira — organizador. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

PAULA, M. T. **Da performance ao ensino de arte: caminhos de fusões**. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Licenciatura em Artes Plásticas. Orientação de Alexandre Rodrigues da Costa. Belo Horizonte: Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais, 2019.

PAULA, M. T. **O teatro performativo como processo de criação artística autobiográfica**. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Teatro. Orientação de Mônica Medeiros Ribeiro. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

PAULA, M. T. **projeto amorA: cacos compilados ou exercício de desmoronamento**. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação de Habilitação em Serigrafia para Licenciatura em Artes Plásticas. Orientação de Lamounier Lucas. Belo Horizonte: Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais, 2013.

PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya. Pesquisa Performativa: o corpo como meio de investigação. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-18, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

PIZARRO, Diego. O [não] costume de Adão: nudez somática num processo criativo de dança cênica. **Nudez em cena: insurgências dos corpos**. Felipe Henrique Monteiro Oliveira - organizador. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo : n-1 edições, 2017.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. *In*: PRIORI, Mary (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. 7 ed, p.11-44. São Paulo : Contexto, 2004.

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

RÍSPOLLI, Guilherme. TELLES, Narciso. Da nudez: a experiência de ser 58 corpos. **Nudez em cena: insurgências dos corpos**. Felipe Henrique Monteiro Oliveira — organizador. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

ROCHA, Luís Geraldo. Cinema brasileiro: política, transgressão e erotismo durante o regime militar (1964-1985). Revista **Temática**, João Pessoa, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/36148>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

RODRIGUES, Nelson. **Memórias: a menina sem estrelas**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre : Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROMANO, Lúcia. **De quem é esse corpo?** – a performatividade do feminino no teatro contemporâneo. 2009. Tese de Doutorado — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-162044/pt-br.php>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto**: teatro físico. São Paulo : Perspectiva, 2015.

SANTOS, João. **Teuda Bara**: comunista demais para ser chacrete. Belo Horizonte : Javali, 2016.

SANTOS, R. B. dos. Dançarinas no “circuito integrado” televisivo: problemas de gênero e sexualidade na busca pela audiência. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 55, p. e195514, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8656391>>. Acesso em: 4 abr. 2022.

SANTANA, Elisa. Memória e Teatro. **Zona de encontro**: texturas. Organizado por Idylla Silmarovi. 1.ed. — Belo Horizonte, MG : Impressões de Minas, 2019.

SENNA, Nádia da Cruz. **Donas da beleza**: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Acesso em: 6 mar. 2021.

SIBILIA, Paula. A nudez autoexposta na rede: deslocamentos da obscenidade e da beleza? **cadernos pagu** (44), janeiro-junho de 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8637326/5041>>. Acesso em: 4 abr. 2020.

SILVA, Renata. O teatro de revista e a valorização da presença feminina nos palcos na década de 1920. **Cena**, [S. l.], n. 20, p. 187–196, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/61199>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

SILVA, Tiago. SALLES, Nara. O nu resistente. **Nudez em cena**: insurgências dos corpos. Felipe Henrique Monteiro Oliveira — organizador. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

SILVA, Tiago. SALLES, Nara. Abordando a pele como figurino na performance Macaquinhos. **Nudez em cena: insurgências dos corpos**. Felipe Henrique Monteiro Oliveira - organizador. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

SOUSA, Maria Angélica Rodrigues de. A nudez em Cena: Teatro Oficina, o Espelho Mágico e o nu artístico. **Revista Habitus**: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais — IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p.07 - 23, agosto. 2011. Semestral. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 10 ago. 2020.

STRÖMQUIST, Liv. **A origem do mundo**: uma história cultural da vagina vs. o patriarcado. São Paulo : Quadrinhos na Cia, 2018.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **A Gaivota**. São Paulo : Cosac Naif, 2004.

UZEL, Marcos. O estigma do Super Negão: sexualidade em debate numa peça do Bando de Teatro Olodum. **Nudez em cena: insurgências dos corpos**. Felipe Henrique Monteiro Oliveira — organizador. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

VENEZIANO, Neyde. De pernas pro ar: o Teatro de Revista de São Paulo. **Coleção Aplauso Teatro Brasil**. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. In: SILVA, Tânia Brandão da (Org.). **O teatro através da história**. v. 2. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 154-155.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. Nudez em cena: normal, provocativa...escatológica? **dObra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda. v. 3, n. 6, p.32-35, 2009. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/280/277>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

WEBGRAFIA

ALEXANDRE, Marcos. **Dor Vestida**: falas de Si, falas do Outro, falas de Nós. Horizonte da Cena, 03 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/dor-vestida-falas-de-si-falas-do-outro-falas-de-nos/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ALEXANDRE, Marcos. **INFILTRADOS: teatro/performance, gênero e corpo político**. Horizonte da Cena, 26 de abril de 2017. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/i-n-f-i-l-t-r-a-d-x-s-teatroperformance-genero-e-corpo-politico/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ALEXANDRE, Marcos. **Quando os corpos e as corporeidades implodem os olhares, as palavras e os sentidos**. Horizonte da Cena, 19 de junho de 2018. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/quando-os-corpos-e-as-corporeidades-implodem-os-olhares-as-palavras-e-os-sentidos/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ALEXANDRE, Marcos; RIBAS, Jéssica. **Lalanguê: carta à mãe: encontros com o sensível num manifesto feminino de imagens-sons**. Horizonte da Cena, 06 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/lalanguê-carta-a-mae-encontros-com-o-sensivel-num-manifesto-feminino-de-imagens-sons/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ALFAGEME, Ana. **“Não é surpresa que não se conheça a anatomia do clitóris. É nossa herança cultural”**. El País, 1 de março de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020/02/28/eps/1582912339_151609.html>. Acesso em: 6 abr. 2022.

ALVARENGA, Gabriela Seta. **Rebolada de milhões: Torcida e engajamento levam Anitta ao topo**. Ludopédio, São Paulo, v. 154, n. 2, 2022. Disponível em: <<https://ludopedio.org.br/arquibancada/rebolada-de-milhoes-torcida-e-engajamento-levam-anitta-ao-topo/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ALVES, Dina. **Vestir a “Globeleza” deixa Nu o mito da democracia racial**. Geledés, 12 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vestir-globeleza-deixa-nu-o-mito-da-democracia-racial/>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

AMARO, Donaldo. **De Rainha do Milho em 1960, ao primeiro seio nu no teatro mineiro**. Sou Patos, sem data. Disponível em: <<https://soupatos.com.br/de-rainha-do-milho-em-1960-ao-primeiro-seio-nu-no-teatro-mineiro/>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

ARANTES, Silvana. **Pedro Cardoso faz manifesto contra nudez de atores**. Folha de São Paulo, 10 de outubro de 2008. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/10/454633-pedro-cardoso-faz-manifesto-contra-nudez-de-atores.shtml>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

ASTUTO, Bruno. **Norma Bengell, que fez o primeiro nu frontal do cinema nacional, é lembrada na TV**. Época, 12 de dezembro de 2016. Disponível em: <<https://epoca.oglobo.globo.com/sociedade/bruno-astuto/noticia/2016/12/norma-bengell-que-fez-o-primeiro-nu-frontal-do-cinema-nacional-e-relembrada-na-tv.html>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

ATHIÊ, Joyce. **A luta pelo deboche**. Horizonte da Cena, 21 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/a-luta-pelo-deboche/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

BARCELOS, Mariana; JI, Renan. **Anotações de viagem: FIAC 2015**. Questão de Crítica, 24 de dezembro de 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/fiac/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

BARRETO, Ivana. **Alla Prima, o corpo agora**. Questão de Crítica, 23 de outubro de 2017. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2017/10/alla-prima-o-corpo-agora/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

BBC News. **A polêmica estátua de 'mãe do feminismo' nua que provocou revolta em Londres.** Uol, 11 de novembro de 2020. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2020/11/11/a-polemica-estatuade-mae-do-feminismo-nua-que-provocou-revolta-em-londres.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

BENITO, Emilio. **OMS retira a transexualidade da lista de doenças mentais.** El País, 18 de junho de 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/18/internacional/1529346704_000097.html>. Acesso em: 19 abr. 2022.

BERNARDO, André. **Leila Diniz: os 50 anos da morte da atriz que desafiou conservadorismo e foi perseguida pela ditadura.** BBC News, 14 de junho de 2022. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-61795046>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

BESSAS, Alex. **Quarentena turbina publicação de nudes na internet.** O Tempo, 25 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/interessa/quarentena-turbina-publicacao-de-nudes-na-internet-1.2316244>>. Acesso em: 11 abr. 2022.

BEZERRA, João. **A mimesis constelatória de um maravilhoso museu em movimento.** Questão de Crítica, 30 de setembro de 2012. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2012/09/a-mimesis-constelatoria-de-um-maravilhoso-museu-em-movimento/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

BOCK, Lia. **O racismo algorítmico das redes sociais e a sexualização da nudez.** CNN Brasil, 29 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/lia-bock-o-racismo-algoritmico-das-redes-sociais-e-a-sexualizacao-da-nudez/>>. Acesso em: 16 jun. 2022.

BUARQUE, Daniel. **Bolsonaro reforça estereótipo que fez do Brasil destino de turismo sexual.** Uol, 27 de abril de 2019. Disponível em: <<https://brasilianismo.blogosfera.uol.com.br/2019/04/27/bolsonaro-reforca-estereotipo-que-fez-do-brasil-destino-de-turismo-sexual/?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

CESARE, Dinah. **Vias abertas por fluxos destrutivos.** Questão de Crítica, 30 de junho de 2014. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2014/06/vias-abertas-por-fluxos-destrutivos/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

COLETTA, Marcos. **Pipoca aos Macacos – “Nem o Pipoqueiro”, do Coletivo Nu.** Horizonte da Cena, 27 de março de 2013. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/pipoca-aos-macacos-nem-o-pipoqueiro-do-coletivo-nu/>. Acesso em: 18 jan. 2022.

COELHO, Sonia. **15 anos da Lei Maria da Penha: mulheres lutam contra redução de políticas públicas.** Portal Geledés, 12 de agosto de 2021. Disponível em:

<<https://www.geledes.org.br/15-anos-da-lei-maria-da-penha-mulheres-lutam-contra-educacao-de-politicas-publicas/>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

CRUZ, Carolina. **Lei que proíbe nudez em expressões artísticas e culturais é votada em 2º turno na Câmara Legislativa do DF**. G1, 26 de agosto de 2020.

Disponível em:

<<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2020/08/26/lei-que-proibe-nudez-em-expressoes-artisticas-e-culturais-e-votada-em-2o-turno-na-camara-legislativa-do-df.g.html>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

DANTAS, Carolina. **'Representei a dor que sentimos', diz transexual 'crucificada' na Parada Gay**. G1, 08 de junho de 2015. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/06/representei-dor-que-sentimos-diz-transexual-crucificada-na-parada-gay.html>>. Acesso em: 11 abr. 2022.

DEL, Felipe. **O Primeiro Nu Coletivo do Teatro Brasileiro**. SP Escola de Teatro - Centro de Formação das Artes do Palco, 06 de setembro de 2011. Disponível em:

<<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-o-primeiro-nu-coletivo-do-teatro-brasileiro>>. Acesso em: 5 jul. 2022.

DIALETO, Revista. **Entrevista Bacurinhas**. YouTube, 2021. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Zwluv23nveA&list=WL&index=4>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

DINIZ, Giovane. **O simbolismo na arte do barro de Celeida Tostes**. Fundação Clóvis Salgado, sem data. Disponível em:

<<https://fcs.mg.gov.br/o-simbolismo-na-arte-do-barro-de-celeida-tostes/>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

DINIZ, Guilherme. **Reflorescimento – Sobre a violência poética como recriação da vida**. Horizonte da Cena, 16 de maio de 2019. Disponível em:

<<https://www.horizontedacena.com/reflorescimento-sobre-a-violencia-poetica-como-criacao-da-vida/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

DOMINGOS, Clóvis. **Corpo como território de invenções e subversões**.

Horizonte da Cena, 27 de junho de 2017. Disponível em:

<<https://www.horizontedacena.com/corpo-como-territorio-de-invencoes-e-subversoes/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ESBELL, Jaider. **Makunaimã - O mito através do tempo**. Galeria Jaider Esbell, 2019. Disponível em:

<<http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/09/13/makunaima-o-mito-atraves-do-tempo/>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

FERRARI, Bruno. **Instagram censura foto de artista em nome do que considera "confortável"**. Época, 03 de novembro de 2016. Disponível em:

<<https://epoca.oglobo.globo.com/tecnologia/experiencias-digitais/noticia/2016/11/instagram-censura-foto-de-artista-em-nome-do-que-considera-confortavel.html>>. Acesso em: 31 maio 2022.

GATTI, Luciano. **Ocupação Sozinhos Juntos**: Samuel Beckett segundo o Coletivo Irmãos Guimarães. *Questão de Crítica*, 31 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/ocupacaosozinhosjuntos/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

GRÁVIDAS: “sambar na avenida pode, ficar em pé no ônibus não?”. *Crescer*, 15 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://revistacrescer.globo.com/Carnaval/noticia/2018/02/gravidas-sambar-na-avenida-pode-ficar-em-pe-no-onibus-nao.html>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

GUIMARÃES, Victor. **E ainda assim acalantar**. *Horizonte da Cena*, 28 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/e-ainda-assim-acalantar/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

JOLY, Luís. **Qual é a maior bilheteria do cinema nacional?** *Super Interessante*, 04 de julho de 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-e-a-maior-bilheteria-do-cinema-nacional/>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

KIRILOS, Pedro. **Chica da Silva tem história revista para além de sua sensualidade**. *Portal Geledés*, 26 de maio de 2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/chica-da-silva-tem-historia-revista-para-alem-de-sua-sensualidade/>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

KUWABARA, Katia; IEMINI, Victor. **A luta dos sem teto e a arte do Redimunho**. *Teatrojornal*, 06 de abril de 2018. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2018/04/a-luta-dos-sem-teto-e-a-arte-do-redimunho/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

LINHARES, Juliana. **Marcela Temer**: bela, recatada e “do lar”. *Veja*, 18 de abril de 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

MARTINS, Ferdinando. **A rebeldia perdida de ‘Jesus Cristo superstar’**. *Teatrojornal*, 2014. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2014/03/a-rebeldia-perdida-de-jesus-cristo-superstar/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MATTOS, Gabriela. **Carro abre-alas do Salgueiro vai mostrar a reprodução e traz mulheres grávidas**. *Meia hora*, 13 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www.meiahora.com.br/2018/02/diversao/carnaval/5513555-carro-abre-alas-do-salgueiro-vai-mostrar-a-reproducao-e-traz-mulheres-gravidas.html>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

MÁXIMO, Laura. **Xica ou Chica da Silva**: o estereótipo da negra quente e sedutora. *Valkírias*, outubro de 2017. Disponível em: <<https://valkirias.com.br/xica-ou-chica-da-silva/>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

MONTEIRO, Rodrigo. **Tio Vânia (aos que vierem depois de nós) (MG)**. Crítica Teatral, 28 de março de 2015. Disponível em: <<http://www.criticateatralbr.com/2015/03/tio-vania-aos-que-vierem-depois-de-nos.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MONTEIRO, Rodrigo. **Cock - Briga de galo (RJ)**. Crítica Teatral, 30 de junho de 2014. Disponível em: <<http://www.criticateatralbr.com/2014/06/cock-briga-de-galo-rj.html>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MONTEIRO, Rodrigo. **Abajur Lilás (RJ)**. Crítica Teatral, 19 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://www.criticateatralbr.com/2015/10/abajur-lilas-rj.html>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MORAIS, Yasmim. **Digital Influencers denunciam racismo algorítmico do Instagram**. Negrê, 14 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://negre.com.br/digital-influencers-denunciam-racismo-algoritmico-do-instagram/>>. Acesso em: 16 jun. 2022.

MURPHY, Megan. **Laverne Cox's objectified body 'empowers' no one**. Feminist Current, 22 de abril de 2015. Disponível em: <<https://www.feministcurrent.com/2015/04/22/laverne-coxs-objectified-body-empowers-no-one/>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

NEVES, Carla. **Zezé Motta**: “Meus parceiros sexuais tinham uma expectativa de que eu fosse a Mulher-Maravilha na cama”. Quem, 2018. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2018/09/zeze-motta-meus-parceiros-sexuais-tinham-uma-expectativa-de-que-eu-fose-mulher-maravilha-na-cama.html>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

NUDEZ FEMININA: empoderamento ou objetificação? [Locução de]: Giulia Oliva. NINFEIAS. Spotify, setembro de 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/2coZp7jHLAG1vV3Q1SEILe>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

PARRON, Tamis. **Fernando Gabeira e a tanga que escandalizou a ditadura militar brasileira**. Aventuras na História, 02 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/historia-a-sunga-de-fernando-gabeira.phtml>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

PRIKLADNICKI, Fábio. **Falos & Stercus propõe diálogo sensual com urbe**. Teatrojornal, 19 de setembro de 2013. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2013/09/falos-stercus-propoe-dialogo-sensual-com-urbe/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

PRIORE, Mary Del. **O corpo feminino se despe**: a revelação do prazer no teatro de revista. Aventuras na História, 2016. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/terra-brasilis/o-corpo-feminino-se-despe.phtml>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

RICCI, Larissa. **Entenda as origens e as consequências da hipersexualização das divas pop**. Estado de Minas, 26 de março de 2022. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2022/03/26/interna_nacional,1355468/entenda-as-origens-e-as-consequencias-da-hipersexualizacao-das-divas-pop.shtml>. Acesso em: 2 abr. 2022.

ROCHA, Gustavo. **Performatividade erótica**. O Tempo, 2018. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/pampulha/performatividade-erotica-1.1599523>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

ROLIM, Michele. **A desnudez de 'Medeamaterial'**. Teatrojornal, 25 de julho de 2015. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2015/07/a-desnudez-de-medeamaterial/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ROMAGNOLLI, Luciana. **Contra o embrutecimento da sociedade: ecos do Festival de Curitiba**. Horizonte da Cena, 03 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/contra-o-embrutecimento-da-sociedade-ecos-do-festival-de-curitiba/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ROMAGNOLLI, Luciana. **Políticas da mulher**. Horizonte da Cena, 19 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/politicas-da-mulher/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ROMAGNOLLI, Luciana. **Um canto pela vida além das normas | Festival de Curitiba (2)**. Horizonte da Cena, 04 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/um-canto-pela-vida-alem-das-normas-festival-de-curitiba-2/#_ftnref2>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ROSA, Mário; DOMINGOS, Clóvis. **A materialidade dos movimentos fazendo carne, decompondo mundos e abrindo brechas de presença**. Horizonte da Cena, 25 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/a-materialidade-dos-movimentos-fazendo-carne-decompondo-mundos-e-abrindo-brechas-de-presenca/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

SANTOS, Frima. **Luz Del Fuego, a dançarina e atriz que é pioneira do nudismo na América Latina**. O Globo, 2017. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/luz-del-fuego-dancarina-atriz-que-pioneira-do-nudismo-na-america-latina-20904612#ixzz7QvhdT6Rf>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

SARAU Ajuri de Makunaimi, no Museu, apresenta Macunaíma sob a perspectiva indígena. **Museu da Língua Portuguesa**, 15 de fevereiro de 2022. Disponível em: <<https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/sarau-ajuri-de-makunaimi-no-museu-apresenta-macunaima-sob-a-perspectiva-indigena/>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

SENADO, Agência. **Bolsonaro veta distribuição de absorventes a estudantes e pessoas pobres**. Senado Federal, 07 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/10/07/bolsonaro-veta-distribuicao-de-absorventes-a-estudantes-e-mulheres-pobres>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

SCHENKER, Daniel. **A fúria do corpo**. Teatrojornal, 24 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2016/01/a-furia-do-corpo/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

VERENICZ, Marina. **Arma de fogo foi o principal instrumento usado para matar mulheres nos últimos 20 anos**, mostra relatório. Carta Capital, 05 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/arma-de-fogo-foi-principal-instrumento-usado-para-tirar-vida-de-mulheres-nos-ultimos-20-anos-mostra-relatorio/>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

VIANA, Marina. **O lugar do feminismo no teatro contemporâneo ou o lugar do teatro contemporâneo no feminismo**. Portal de teatro Primeiro sinal, 2015. Disponível em: <<https://primeirosinal.com.br/o-lugar-do-feminismo-no-teatro-contemporaneo-ou-o-lugar-do-teatro-contemporaneo-no-feminismo/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

VILA-NOVA, Carolina. **Ministra Damares Alves agiu para impedir aborto em criança de 10 anos**. Folha de São Paulo, 20 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/09/ministra-damares-alves-agiu-para-impedir-aborto-de-crianca-de-10-anos.shtml>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

VIDEOGRAFIA

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. YouTube, sem data. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

ANITTA. **Envolver**. YouTube, 11 de novembro de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hFCjGiawJi4>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

BIAL, Conversa com. **O primeiro nu frontal do teatro**: Bial entrevista Ítala Nandi. TV Globo. YouTube, 5 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wdrfvglwpzk>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

CAETANO, Nina; SILMAROVI, Idylla; REZENDE, Priscila; SÁ, Michelle. **Os Pecados da Arte**. Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B5Mi2B37rMY>>. Acesso em: 16 jul. 2022.

DESEO, Toda. **Glória**. Béhance, 7 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/110907181/GLORIA>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

DESNUDAMENTOS POLÍTICOS, **VOTE NU**. Vimeo, 14 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://vimeo.com/255821740>>. Acesso em: 18 abr. 2022.

ESBEL, Jader. **Rever Makunaíma**. 7º dia (tarde) do 53º Festival de Inverno UFMG. YouTube, 30 de julho de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yvstH3khEOM&t=9339s>>. Acesso em: 25 fev. 2022.

INFORMÁTICOS, Corpos. **Desnudamentos Políticos** - VOTE NU. Vimeo, 14 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://vimeo.com/255821740>>. Acesso em: 11 abr. 2022.

GRETCHEN FILME ESTRADA. Direção: Eliane Brum e Paschoal Samora. Produção: Mixer. Itamaracá, Pernambuco. YouTube, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OBkDnuzzXYE>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

LEAL, Igui. **Espécie**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=90GCI0FX53E>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

LUZ DEL FUEGO. YouTube, 17 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mn-uv0dl9nA>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

K, Maikon. **DNA de DAN**. Memorial Minas Gerais Vale. YouTube, sem data. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sXJXglsTI2I>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

KADETTI, Júlio. **Luz Del Fuego**: a mulher que escandalizou o mundo em nome da liberdade. YouTube, 17 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G3lZeUsQDJ8>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

LANKESTER-OWEN, Barney. **A Rainha do Carnaval considerada 'negra demais'**. The Guardian. YouTube, 13 de fevereiro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S0ODz9alQ_k>. Acesso em: 16 jul. 2022.

LOMBARDI, Bruna; **Gente de expressão** - Sônia Braga. YouTube, 18 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sP0AsH-zZ28>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

MACEDO, Bárbara. **Travestilidade e Descolonização**. Experiências Descoloniais: estudos e práticas. YouTube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WQ4gHmtBemE>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

MENEZES, Cynara. **6 tramas de Nelson Rodrigues que irão chocar reações que o "admiram" sem conhecer sua obra**. Socialista Morena, 30 de setembro de 2015. Disponível em: <<https://www.socialistamorena.com.br/6-tramas-de-nelson-rodrigues/>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

OS CONECTORES. **Rosa choque**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eAJRSEqCGZU>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

PRINCESAS, LOBOS E UM PRÍNCIPE ENCANTADO. Direção: Joel Zito Araújo. 2008.

POR ELAS, **Entrevista exclusiva com o grupo teatral As Bacurinhas**. YouTube, 27 de abril de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1BbyJt1HD6c>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

PRETA, Segunda. **Rastros de Diógenes (RJ) e Juhlia Santos (MG) | Bate Papo | 7ª** temporada da #segundaPRETA. YouTube, 25 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0p0LHWU2M6c>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

RODA VIVA. **Sônia Braga**. YouTube, 29 de dezembro de 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YDuLHV94j_c>. Acesso em: 15 jan. 2022.

RODA VIVA. **Taís Araujo**. YouTube, 08 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xsKvmDCXn2U>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

SANTOS, Ana Luísa. **Melindrosa**. Vimeo, junho de 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/110795368>>. Acesso em: 7 abr. 2020.

SEM CENSURA. **Leda Nagle entrevista o ator Pedro Cardoso no Sem Censura - Parte 3 de 4**. TV Brasil, 17 de setembro de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gJBPUF68FuM&t=477s>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

SILMAROVI, Idylla. **GUERRILHA** - experimento para tempos sombrios. Disponível em: <<https://vimeo.com/212675756>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

TP, Mariana. **SUMO**. YouTube, 02 de novembro de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=GY4frm8hR5E&feature=youtu.be>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

TP, Mariana. **revés**. Dezembro de 2021. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1m5Wjs4YhYC3SO6sHedld4P2P3WMd8tZf/view?usp=sharing>>. Acesso em: 3 mar. 2022.

VATER, Regina. **MASP Seminários: Histórias das mulheres, histórias feministas, 1 e 2.2.2018 - Mesa 01**. YouTube, 6 de março de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Gk5mr_Pcek>. Acesso em: 15 jan. 2022.