



# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Por uma estética do corpo esgotado

Angela Guida

Daniel Almeida Machado

Para citar este artigo:

GUIDA, Angela; MACHADO, Daniel Almeida. Por uma estética do corpo esgotado. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e121

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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

Por uma estética do corpo esgotado<sup>1</sup>Angela Guida<sup>2</sup>Daniel Almeida Machado<sup>3</sup>

## Resumo

Neste artigo, propôs-se uma reflexão em torno das pautas ligadas às alteridades femininas, tendo como ponto de partida o corpo. Para dar corpo às discussões, elegeu-se como objeto de análise performances de três artistas brasileiras, Berna Reale, Renata Felinto e Juliana Varner, a fim de se desenvolver conceitos corpo esgotado (Lapoujade), mas sobretudo de pensar o corpo numa relação estética, enquanto suporte, expressão e linguagem artística, em que se possa enunciar movimentos de denúncia e de levante.

**Palavras-chave:** Performance. Violência. Arte brasileira contemporânea.

## For an aesthetic of the exhausted body

## Abstract

In this article, we propose a reflection on the agendas linked to female alterities, taking the body as our starting point. To embody our discussions, we have chosen performances by three Brazilian artists as our object of analysis in order to develop concepts such as the corpo esgotado (Lapoujade), but above all to think of the body in an aesthetic perspective, as a support, expression and artistic language, in which movements of grievance and uprising can be enunciated.

**Keywords:** Performance. Violence. Contemporary Brazilian art.

## Por una estética del cuerpo exhausto

## Resumen

En este artículo, proponemos una reflexión sobre las agendas vinculadas a las alteridades femeninas, tomando el cuerpo como punto de partida. Para dar cuerpo a las discusiones, se eligieron como objeto de análisis performances de tres artistas brasileñas, Berna Reale, Renata Felinto y Juliana Varner, con el objetivo de desarrollar conceptos como el corpo esgotado (Lapoujade), pero sobre todo para pensar el cuerpo en una relación estética, como soporte, expresión y lenguaje artístico, en el que se puedan enunciar movimientos de denuncia y sublevación.

**Palabras clave:** Performance. Violencia. Arte brasileño contemporáneo.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Daniel Almeida Machado. Doutorando em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

<sup>2</sup> Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Especialização em Estudos Literários pela UFJF. Graduação em Letras – Português/Inglês e Literatura pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras (FAFILE). Profa. Associada da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (FAALC).  [angelaguida.ufms@gmail.com](mailto:angelaguida.ufms@gmail.com)  
 <http://lattes.cnpq.br/9508749051233288>  <https://orcid.org/0000-0002-8948-646X>

<sup>3</sup> Doutorando e Mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Graduação em Letras pela UFMS.  [danimachx22@gmail.com](mailto:danimachx22@gmail.com)  
 <http://lattes.cnpq.br/0616712939523684>  <https://orcid.org/0000-0002-8286-1212>



O corpo é a esfinge a ser interrogada e sobre a qual há de se atuar  
no caminho da mudança social e individual.  
(Silvia Federici)

É sempre o corpo pretexto e revolução.  
(Nara Vidal)

## Introdução

Na década de 70, três escritoras portuguesas – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa – colocaram seus corpos em cena para discutir o encarceramento de outros corpos femininos, bem como de outros corpos pela guerra colonial, por meio de uma produção que denominaram *Novas cartas portuguesas*. Para isso, dialogaram com uma obra de 1669 – *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, com o argumento, entre outros, de que as mulheres portuguesas do século XX se encontravam tão enclausuradas em seus desejos quanto a freira que vivera em Beja no século XVII. O livro foi uma revolução na época, tanto na forma quanto no conteúdo, a ponto de parar nos tribunais da inquisição moralista da corte portuguesa. A primeira edição das *NCP* das “Três Marias” (como as autoras passaram a ser nomeadas) foi recolhida das livrarias três dias após o lançamento e toda destruída pela censura do Estado Novo e um processo judicial foi instaurado contra as três autoras com a acusação de que a obra trazia conteúdo “insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública”.

As autoras foram para o banco dos réus por esse “vergonhoso” crime, quando, na verdade, vergonhosa era a guerra colonial (também criticada em *NCP*) que o governo salazarista português mantinha contra países do continente africano e medidas governamentais que privilegiavam o público masculino em detrimento das mulheres. “Bem me podeis executar, quem me defende? A lei? A que dá aos pais todos os direitos de mordaza, aos machos primazia e à mulher somente o infinitamente menos nada, com dádivas de tudo?” (Barreno; Costa; Horta, 2024, p. 212). O julgamento das “Três Marias” fugiu ao controle dos muros do Estado Novo e ganhou repercussão internacional. Houve protestos nos Estados Unidos e em Paris com a participação de nomes importantes como Marguerite Duras e Simone

de Beauvoir. Na ocasião, também se fez a coleta de assinaturas em um abaixo-assinado que foi entregue na Embaixada de Portugal em Paris e, posteriormente, levado à Conferência Internacional da *National Organization of Women (NOW)*, que aconteceu na cidade de Boston, em 1973. Nessa conferência, a causa das “Três Marias” foi considerada a primeira causa feminista internacional. O julgamento aconteceu aos olhos atentos da imprensa internacional e as “Três Marias” foram inocentadas do infame processo.

Uma dessas Marias, antes da publicação das *NCP*, já havia sentido o peso da mão de um governo opressor. Maria Isabel Horta, que além de ter seu livro de poemas *Minha senhora de mim* apreendido pela PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado, também sofrera agressões físicas na rua. Das três autoras de *NCP*, Maria Isabel Horta tomou para si, com mais vigor, a luta pela pauta feminina, sobretudo naquilo em que a mulher é mais vilipendiada: seu corpo. Seja no que diz respeito ao prazer e sua sexualidade ou à escravização desse corpo por trabalhos domésticos na extensa jornada da mulher corpo-casa. A voz poético-ativista da escritora, mais de cinquenta anos após a publicação de *NCP*, continua a dizer basta para os mandos e desmandos dirigidos ao corpo feminino. Assim, instigados pela performance poética de Maria Teresa Horta, chegamos ao recorte teórico-conceitual-artístico com o qual vamos dialogar neste trabalho, que é a performance, arte na qual o corpo é sua matéria vertente, uma corpografia de cenas da vida urbana.

Maria Velho da Costa, na ocasião em que Maria Teresa Horta foi espancada na rua, foi quem propôs a escrita a seis mãos das *NCP* – “Se uma mulher sozinha causa toda esta confusão, este burburinho, este escândalo, o que aconteceria se fôssemos três?” (Barreno; Costa; Horta, 2024, p. 14). O que poderiam causar três corpos femininos? Qual a potência daqueles três corpos femininos e de suas palavras diante de um governo totalitário? Espinosa, já no século XVII se questionava acerca das potencialidades de um corpo. “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo. [...]” (Espinosa, 2023, p. 101). Por conseguinte, poder e potência são termos chaves para compreender o corpo que se perfaz artisticamente na performance. Nos mais variados contextos e temas, a performance põe em cena a potência do corpo que visa à sua própria

transcendência biológica, em busca de toda a potência de agir. Se, ainda hoje, passados quatro séculos do pensamento inovador de Espinosa, o corpo permanece um mistério, a performance, sem dar uma resposta definitiva, pelo menos lhe empresta uma nova significação: a possibilidade de ser a plataforma de expressão de uma linguagem artística.

Com isso, perguntamos o que podem nos dizer os corpos de três artistas brasileiras contemporâneas que levaram e levam seus corpos para ruas e praças de importantes cidades do Brasil, num movimento de levante contra os corpos femininos que são diariamente expropriados, escravizados, vilipendiados e colonizados sob diferentes matizes. São camadas e camadas de colonialidade que necessitam ser descolonizadas a partir de performances que questionam os sistemas de poder.

Corpos que não aguentam mais, na leitura proposta por David Lapoujade, uma concepção que sai do lugar comum, pois um corpo esgotado, ao contrário, não fica abatido e sem forças. Ele vai para as ruas escrever sua história. Para Lapoujade, o corpo que não aguenta mais ganha em potência de ação. Logo, uma estética do corpo esgotado, é uma estética de corpos que vão à ação, vão à cena, corpos cênicos, corpos performáticos, porque, para o filósofo, o “eu não aguento mais” não é dito no sentido de esgotamento e/ou fraqueza, mas sim como sinônimo de força. “O ‘eu não aguento mais’ não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo” (Lapoujade, 2002, p. 89). Os corpos performáticos das artistas com as quais propomos nosso diálogo – Berna Reale, Renata Felinto e Juliana Varner (coletivo *És Uma Maluca*) – podem ser pensados como exemplos de corpos que não aguentam mais, por isso encenam nas praças e nas ruas o cotidiano das violências que sofrem diretamente ou não. Vão à ação, vão à cena e encenam, porque como argumenta um dos grandes estudiosos do corpo da atualidade, o filósofo japonês Kuniichi Uno (2012, p. 51) – “O corpo pode significar qualquer coisa, ao constituir signos, gestos, mímicas com todas as suas movências”.

Quais signos os corpos performáticos de Berna Reale, Renata Felinto e Juliana Varner trazem em suas movências pelas ruas das cidades? Quais catástrofes do nosso tempo os corpos-praças dessas artistas denunciam? Que imagens

rompidas ao longo da história essas artistas estão tentando restabelecer com a exposição de seus corpos ao incerto das ruas? Vamos acompanhá-las!

## Performance – o corpo em cena encena o corpo-praça

Uma das *performers* mais premiadas do Brasil, a artista paraense Berna Reale diz que a performance é uma arte na qual o corpo do/a artista se põe em maior vulnerabilidade, pois na rua os encontros são com o mais completo desconhecido e inesperado e daí pode vir todo tipo de reação do público diante daquilo que o/a artista propõe.

A rua é um espaço inesperado. A rua me estimula muito como artista. Na rua não tem ensaio. Ela é aquilo ali. Não sei quem está passando na hora. Não sei se o cara vai me xingar, se vai me jogar uma pedra, se vai me cuspir. É um momento de muita energia. Um momento onde estou ali totalmente vulnerável. É muito forte para um artista. Eu não sabia que eu queria fazer performance na minha vida (Reale, 2020)<sup>4</sup>.

Nas ruas, embebidas de realidade, Berna Reale, Renata Felinto, Juliana Varner e tantos outros corpos de *performers* encenam o cotidiano em suas múltiplas formas. Entretanto, o que significa um corpo feminino em performances artísticas altamente políticas, sobretudo se pensarmos no contexto brasileiro? Em “Rua”, capítulo que integra o livro-ocupação *Explosão feminista*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda (2018), Maria Bogado reúne diversas manifestações, como os protestos de Junho de 2013, a Marcha das Vadias, o “Fora Cunha”, suscitado pela proposta de lei (PL) 5069/2013, de autoria do então deputado Eduardo Cunha, que dificultava o acesso de vítimas de estupro a cuidados médicos essenciais, a Marcha das “Margaridas”, em que mais de 70 mil trabalhadoras do campo se reuniram em Brasília, entre outras, percebendo em todas elas um fundo em comum: “uma linguagem política que passa pela performance e pelo uso do corpo como a principal plataforma de expressão. Esses são os elementos que se notam à primeira vista nas novas manifestações feministas” (Bogado, 2018, p. 32). Essa passagem do corpo, que reivindica e usa a si mesmo como meio de reivindicação, coincide com a própria mudança em torno do movimento de luta das mulheres,

---

<sup>4</sup> Esta citação é o fragmento de uma *live* da qual Berna Reale participou em 3 dez. 2020 – “Mulheres Mix convida Berna Reale”. Disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=CrRsyJA579Q&t=1627s>.

naquilo que se pode pensar como as ondas feministas. Conforme discutido anteriormente (Machado; Guida, 2021), a primeira onda corresponde à luta pelos direitos civis, no final do século XIX e início do XX; a segunda, na esteira do movimento estudantil da década de 60, reivindicava o direito ao corpo e a liberdade sexual; e em seguida, com a terceira onda, há o direito ao pensamento e a consolidação de um feminismo mais sedimentado em termos acadêmicos e enquanto produção de discurso científico. Por fim, a quarta onda, concernente ao século XXI e com o advento da internet, traz à tona a necessidade de que a mulher seja ouvida, em um contexto de escuta dos diversos femininos plurais, em recortes de raça, classe e gênero, e o corpo cede lugar de objeto de pesquisa para instrumento de comunicação e plataforma de denúncia. Chega-se, enfim, a um corpo que, esgotado de séculos de opressão, não se cala e vai à luta. É um corpo-movimento, corpo-ação, corpo-praça, corpo-performance, “corpo-bandeira”, conforme Bila Sorj e Carla Gomes analisam em movimentos como a Marcha das vadias:

O corpo tem um importante e duplo papel [...] objeto de reivindicação (autonomia das mulheres sobre seus corpos) e é também o principal instrumento de protesto, suporte de comunicação. É um corpo-bandeira. [...] Palavras de ordem são escritas em seus corpos, como “meu corpo, minhas regras”, “meu corpo não é um convite”, “puta livre”, “útero laico”, “sem padrão”. Pelo artifício da provocação, o corpo é usado para questionar as normas de gênero, em especial as regras de apresentação do corpo feminino no espaço público. Ao mesmo tempo, o corpo é um artefato no qual cada participante procura expressar alguma mensagem que o particulariza (Sorj; Gomes, 2014, p. 437-438).

Pode-se considerar que o corpo, na arte da performance, encena esses movimentos de levante e gritos de ordem que são entoados na coletividade, quando muitas mulheres se unem, numa poética bastante especial em que um único corpo, da artista, quer extravasar a si próprio, não gritando por uma, mas várias. Coincide com essa ideia o fato de que, desde as primeiras manifestações de performances como linguagem artística, no início do século XX, conforme aponta RoseLee Goldberg em *A arte da performance* (2015), seu caráter visual e efêmero, que prioriza as ruas e espaços públicos, e não os tradicionais museus, acessados por poucos, fez dela uma arte de subversão, que conseguiria esquivar dos governos e de suas censuras. É, portanto, “uma forma que os artistas usam

para articular uma mudança e responder a ela” (Goldberg, 2015, p. 242), em que esse museu a céu aberto denuncia um país doentio e muitas vezes complacente diante da violência e da dor dos outros. A cidade sitiada pela performance, em que corpos buscam traduzir, por meio da arte, temas necessários e emergentes, demonstra a liberdade do corpo em relação à sua funcionalidade meramente biológica e, se considerarmos o contexto econômico atual, produtiva, isto é, um corpo à serviço do capital.

No capitalismo, em sua “lei geral da acumulação (Marx, 2017, p. 689), o corpo humano foi transformado em máquina de trabalho, trabalho vivo que produz trabalho morto, nas palavras de Marx, mas que ironicamente passa a valer menos do que aquilo que é fabricado. Nesse sentido, o corpo feminino tornou-se máquina de reprodução de mão de obra, e se instituíram consequências para as mulheres como a maternidade compulsória, a divisão sexual do trabalho, o surgimento de trabalhos não remunerados, como o doméstico, entre outros. Em suma, como assevera Silvia Federici, filósofa italiana contemporânea que possui um extenso trabalho acerca da apropriação do corpo feminino pelo capitalismo, “as mulheres, no desenvolvimento capitalista, sofreram um duplo processo de mecanização” (Federici, 2023, p. 27), pois não só foram submetidas a regimes desiguais de trabalho como também à exploração sexual e à transformação de seus corpos em receptáculos que geram vidas para o aumento do capital.

De fato, não podemos nos esquecer que o corpo, sobretudo o da mulher, foi alvo de séculos de dominação, em formas bastante específicas de exploração, mas ainda assim, justamente por ter sido o alvo com o qual se insurgiu uma força injusta, é dele que também nasce a oportunidade de revolução. Reconstruir nosso corpo seria reconstruir nosso mundo, para Federici (2023), com práticas que transbordem outros níveis de sentido para a nossa já bastante vilipendiada forma humana. E hoje vemos que as históricas performances de gênero em torno do feminino, em sentido butleriano, em que performatividade é “a reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas” (Butler, 2019a, p. 34), delimitando aquilo que a mulher deve ser, cedem espaço para performances outras, como as que vamos demonstrar neste artigo, em que corpos femininos não são sujeitos passivos e domesticados, corpos dóceis, e não mais reproduzem os padrões que lhes foram

impostos. Usando o corpo e indo além dele, mulheres se impõem, reconhecendo essa dupla agência do corpo, que é assujeitado mas reivindica a posição de sujeito. Hoje, o corpo, conforme dissemos anteriormente, apoiados nas palavras de Silvia Federici, é um dos mais potentes meios de reconstrução do mundo, por ser nele justamente o lugar em que residem nossas histórias de lutas e opressões, e toda a sorte de mudanças que advêm de cada movimento de revolta:

Corpos também são textos sobre os quais regimes de poder escreveram suas prescrições. Como ponto de encontro com o mundo humano e não humano, o corpo tem sido nosso meio mais poderoso de autoexpressão, assim como o mais vulnerável a abusos. Em nosso corpo é possível ler histórias de opressão e rebelião (Federici, 2023, p. 76).

Por fim, com o intuito de demonstrar outras formas de utilização do corpo, apoiadas numa política de insurreição contra o rumo atual de nossa sociedade, em que corpos valem muito menos do que pesam, passemos às artistas elencadas por nós. Seus corpos reclamam na arte o anseio de uma vida mais digna para todas as mulheres, não sendo mais ou menos autorizadas que outras formas políticas de expressão, como passeatas, protestos, marchas, entre outras, mas sim constituindo-se como mais um dos gritos desses corpos que importam e não aguentam mais.

### Berna Reale

Berna Reale é uma artista visual e começou suas performances pelas ruas de Belém, ou seja, fora das capitais de maior projeção artístico-cultural, no entanto, sua obra ganhou corpo gigantesco. Aliada às atividades artísticas está a profissão de perita criminal que, a princípio, pode soar dissonante, mas que para Berna, não. Berna comenta que as pessoas tendem a pensar que ela é uma perita que se tornou artista, quando foi o contrário. Ela começou na vida artística na década de 90, mas só em 2006 teve um trabalho de maior repercussão – *Cerne*. Trabalho esse que a levou ao Centro de Perícias Renato Chaves, onde em 2010 passou a trabalhar por meio de concurso público. Por quase um ano, Berna frequentou o Centro de Perícias para fotografar vísceras humanas e daí nasceu *Cerne*, uma intervenção fotográfica no Mercado de Carne do Complexo do Ver-o-Peso na zona portuária de Belém. No trabalho como perita, Berna descobriu a

*performer* que habitava seu corpo, pois antes de entrar para a academia, seus trabalhos não haviam contemplado essa forma de arte, conforme diz em várias entrevistas.

Foi na perícia que senti vontade de fazer performance. Eu queria muito estar presente. Eu estava dentro da Academia de Polícia e um dia cheguei antes para a aula. Era umas 17h30min, e eu vi um soldado pagando uma punição. Ele estava fazendo apoio e tinha uns alunos rindo em volta dele. Aquilo mexeu comigo de uma maneira tão forte e eu pensei: “É isso que eu quero fazer. Quero fazer arte ao vivo. Quero fazer arte em que eu esteja no trabalho” (Reale, 2018).

Berna Reale já expôs nos salões e galerias mais renomados ao redor do mundo, bem como fez e faz performances por ruas de importantes cidades. Seu corpo-praça leva vozes da periferia de um Brasil profundo para que o Brasil possa ver que dentro do Brasil, como diziam os modernistas de 22, há muitos “Brasis”. Como perita criminal, Berna vê a violência de muito perto e isso, em certa medida, alimenta suas produções artísticas.

A violência faz parte do meu cotidiano. Em dois momentos: no meu cotidiano profissional, como perita criminal, e no pessoal, como mulher, mãe de duas filhas [...] Eu trabalho em um local onde vejo violência todos os dias. Sinto medo quando minhas filhas saem à noite, fico controlando se elas já chegaram em casa. Elas não têm a dimensão do risco a que estão expostas, mas eu tenho [...] O fato de ser perita me ajuda a pensar na temática dos meus trabalhos artísticos sobre violência. Já o fato de ser artista me ajuda na cena de um crime porque observo os detalhes com mais facilidade, tenho uma sensibilidade mais apurada (Hama, 2016).

Nesse sentido, talvez a performance mais emblemática seja *Ordinário* (2013), em que a artista, vestida de preto, caminha pelas ruas da periferia de Belém empurrando um carrinho com várias ossadas humanas. Um cortejo de vítimas anônimas da violência urbana de Belém. Sua vasta produção, que também envereda pelo campo da fotografia, permite leituras múltiplas sobre as mais diversas violências, institucionais, simbólicas, físicas e psicológicas, no entanto, para este trabalho, elegemos duas performances: *Domésticos* (2024) e *Rosa púrpura* (2014).

Em 2023, segundo dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, houve um crescimento exponencial no que diz respeito à violência sexual, o maior número de registros de estupros desde que se começou a se notificar esse tipo de violência. Dos 74.930 estupros notificados, 61,4% das vítimas ainda não haviam

completado 14 anos. De acordo com o anuário, mulheres continuam sendo as maiores vítimas. “Em relação ao sexo, as proporções têm se mantido as mesmas ao longo dos anos. No ano passado, 88,7% das vítimas eram do sexo feminino e 11,3% do sexo masculino” (Anuário, 2023, p. 156). Quando se fala em violência contra o corpo feminino, a violência sexual lamentavelmente insiste em não abandonar o posto. É a essa violência que Berna Reale na performance *Rosa Púrpura* (2014), juntamente com cinquenta meninas vestidas como se fossem colegiais, com uma prótese na boca, à maneira de uma boneca inflável, desfilam pelas ruas de Belém com seus corpos-praças esgotadas, cansadas de seres vistas e tidas como meros objetos de fetiches sexuais vão à ação, encenam, performam um grito de basta! Chega! Não somos bonecas infláveis! Não somos corpos-mercadorias, não somos corpos-objetos. Berna Reale diz que não usa sua arte apenas para discutir questões ligadas a pautas femininas. Sempre enfatiza que sua questão maior é a violência, no entanto, observa que essa violência vira suas lentes com maior força para as mulheres, o que faz com que seu olhar, nos últimos anos, também tenha se voltado para esse público, conforme pontuou em entrevista concedida ao jornal O Globo: “Interesso-me pelo coletivo, pela maneira como a sociedade se comporta perante a violência e como a violência a permeia. Logo, o abuso e o assédio contra a mulher estão dentro disso” (Reale, 2018).

E de fato estão, pois *Rosa Púrpura* aconteceu no mesmo ano em que o Ipea, um órgão governamental, divulgou o resultado de uma pesquisa que, em 2014, foi motivo de indignação. E hoje não menos. A pesquisa queria saber se o estupro estava ligado ao comportamento das mulheres. “Se as mulheres soubessem como se comportar, haveria menos estupros”. Mais da metade dos entrevistados concordou com essa afirmação, o que levou a jornalista Nana Queiroz, na época, a criar a campanha “Eu não mereço ser estuprada”. Estudantes de um tradicional colégio do Rio aderiram à campanha e postaram em uma rede social uma foto com o clássico uniforme de colegial, o objeto de fetiche criticado por Berna Reale em sua performance. Ao lado da foto, as estudantes colocaram o texto – “Nosso uniforme é uma das maiores fantasias sexuais que existe. Suas cantadas na rua não são elogios e nem aumentam nossa autoestima. Você sabe qual é o peso de vesti-lo todo dia? #NãoMerecemosSerEstupradas É nosso uniforme, não o teu

fetiche!" (G1, 2014).

Figura 1 - Performance *Rosa púrpura*.  
 Fonte: Galeria Nara Roesler<sup>5</sup>.



Figura 2 - Protesto de estudantes do Colégio Pedro II (RJ). Fonte: G1<sup>6</sup>.

**É nosso uniforme, não o teu fetiche!**  
**Colégio Pedro II e Instituto de Educação - RJ**



**Feminismo de 3/4**

Nosso uniforme é uma das maiores fantasias sexuais que existe. Suas cantadas na rua não são elogios e nem aumentam nossa auto-estima. Você sabe qual é o peso de vesti-lo todo dia? #NãoMerecemosSerEstupradas

**É nosso uniforme, não o teu fetiche!**

<sup>5</sup> <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

<sup>6</sup> <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/04/alunas-fazem-foto-de-uniforme-contra-estupros-no-rio-nao-e-fetichismo-dizem.html>

Esse conhecido enredo, que culpabiliza a vítima, mulher, por seu comportamento “suspeito”, quase como um convite à violência sexual, encontra reincidência há séculos na cultura ocidental. No poema de Shakespeare, *O estupro de Lucrecia*, de 1594, o escritor se inspira na conhecida figura de Lucrecia, nobre romana do século V a. C, cujo suicídio teria sido o início da revolução em Roma, que culminaria com o fim da monarquia e sua passagem para a república, conforme narrado por Tito Lívio, historiador romano. O poema narrativo, em seus 1.855 versos, divide-se em duas partes: na primeira, Lucrecia é constantemente assediada por Tarquínio, amigo de seu marido, que interpreta que a moça, ao dormir nua e de janela aberta, deixa seu corpo aberto ao mundo e a outrem. A violência de Tarquino, aliás, começa muito antes do estupro em si, já que ele espiava a intimidade de Lucrecia sem a sua permissão, conforme vemos logo nos primeiros versos: “Ei-lo malévol o quarto a adentrar, / Fitando o leito ainda não conspurcado. / Fechado o dossel, põe-se ele a circundar; / Sedento par de olhos não fica parado (Shakespeare, 2014, s/p)”. Mesmo após inúmeras recusas da moça, sua vontade não é respeitada, como já esperado, e a segunda parte do poema, encaminhando-se para o final, narra o seu lamento e conseqüente suicídio, uma ficcionalidade que ainda hoje encontra ecos na realidade, conforme expõe a performance de Berna Reale. Ou podemos retornar à literatura e destacar um poema da escritora contemporânea Angélica Freitas (2017), “mulher de vermelho”, que encena um olhar masculino que julga o corpo de uma mulher pelo modo como ela se veste: “o que será que ela quer / essa mulher de vermelho / alguma coisa ela quer / pra ter posto esse vestido (Freitas, 2017, p. 31). Em ambos os casos, no soneto shakespeariano e no poema de Angélica Freitas, a mulher continua sendo vista como um objeto, e não como sujeito, um corpo para satisfazer o outro, e não a si mesmo. Mesmo em *Novas cartas portuguesas*, mote para este artigo, há no capítulo “O PAI” o relato do estupro de uma jovem menor de idade por seu pai, que, aliás, é motivado pelo mesmo motivo de Lucrecia: a jovem dormia da forma que achava mais confortável, ou seja, nua, o que não poderia significar nada menos que uma provocação retumbante ao olhar paterno:

Era perversa: dormia toda nua, os peitos soltos e brandos muito brancos e expostos tal como os seus mamilos largos, róseos, distendidos. Durante

o dia andava em casa com as blusas desabotoadas e sentava-se de qualquer maneira com os fatos a subirem-lhe a meio das coxas, deixando antever entre as pernas uma escuridão macia, amolentada na sua meia penumbra. Era perversa (Barreno; Costa; Horta, 2024, p 160).

Nara Vidal, por ocasião do relançamento do livro, em 2024, em resenha publicada na revista virtual *Quatro cinco um*, questiona se os corpos de Lucrecia e da jovem de *Novas cartas portuguesas*, e aqui acrescentamos a “Mulher de vermelho”, seriam, inquestionavelmente, os culpados por todas essas violências. “Seria um convite? Um convite ao crime? É preciso ampliar o debate. Não esgotamos ainda o tema do corpo feminino. Repetimos que sim, é um campo de batalha e exploração. Mas é fundamental repetir e ir além, ou seja, buscar na história e nas artes nossas provas” (Vidal, 2024). Repetindo e indo além em torno do corpo feminino e as poderosas reflexões que esse corpo assujeitado suscita em toda sua infinita poética de resistência(s), avançamos para a última performance de Berna Reale.

A performance *Domésticos* foi realizada em maio último, ou seja, dez anos separam as duas performances analisadas aqui. Entretanto, se em *Rosa púrpura* o corpo de Berna Reale era um entre várias mulheres, em *Domésticos* ela volta a usar somente o seu próprio corpo, como em vários outros trabalhos anteriores, sem que nos esqueçamos que seu corpo é um suporte e um meio que não quer representar a si mesmo, mas sim a outros. Como considera a própria performer: “Não trabalho com o corpo individual, não falo de questões individuais, memória pessoal não me interessa; me interesse pelo coletivo, por um corpo de todos” (Reale, 2020, s/p). Desse modo, trajada com uma roupa de domadora de animais, a artista invadiu o cenário da praça da República, na cidade de São Paulo, caminhando por alguns quilômetros enquanto puxava uma jaula decorada com algemas e com cinco marmitas dentro. O título da performance faz alusão à forma como detentos, e sobretudo detentas, são tratados nos presídios, segundo a artista, “como animais irracionais”.

Figura 3 - Performance *Domésticos*. Fonte: *Folha Uol*.

*Domésticos* pode ser lida como uma continuidade de sua performance anterior, *Ginástica da pele* (2019), tendo em vista que em ambas há uma forte representação daquilo que a artista vivenciou em seu outro contexto de trabalho. A obra reuniu 100 jovens, organizados em cinco fileiras, dispostos conforme a gradação tonal de suas peles, que caminharam pelas ruas de Belém recebendo ordens de uma espécie de carcereira, interpretada por Berna Reale. Entre a criação artística e a tessitura do real, curioso notar que todos os jovens, de 18 a 29 anos, já haviam sido abordados pela polícia. Trata-se, mais uma vez, do jogo que a artista faz entre a realidade brasileira e a necessidade de pôr em linguagens, verbais ou não, aquilo que aqui acontece. Não meramente como simples forma de denúncia, mas também como modo de reflexão para a própria potência do artístico, sobretudo da performance, ao encenar no corpo, expondo-o nas ruas, um dado do mundo empírico e daquilo que chamamos de “realidade”.

Já em *Domésticos*, o enfoque é dado ao corpo feminino, pois Berna questiona especificamente o encarceramento de mulheres e sua dura realidade após o cumprimento da sentença, em que muitas se veem marginalizadas e sem

<sup>7</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/05/berna-reale-leva-jaula-com-marmitas-a-sao-paulo-para-questionar-sistema-prisional.shtml>

perspectivas econômicas, sociais e que possibilitem o mínimo de dignidade humana. Como assevera Federici (2023, p.77), “um dos objetivos do feminismo deve ser também a libertação dos milhares de mulheres encarceradas”. Embora a filósofa esteja citando o contexto norte-americano, a performance dialoga profundamente com o Brasil contemporâneo e a nossa realidade prisional, em especial se considerarmos as notícias de que “Brasil ultrapassa Rússia e se torna país com 3º maior número de mulheres presas” (Cnn, 2022) ou que “Brasil tem 622 grávidas e lactantes em presídios” (Cnj, 2018). Mesmo a escolha de São Paulo não foi por acaso, haja vista que se trata de um estado que “possui 197 mil pessoas presas em unidades de segurança, como cadeias, a maior quantidade entre todas as federações, que somam 600 mil” (Folha Uol, 2024). No fundo, esse desconcertante panorama que serviu de revolta para a artista, visando esses corpos que são jogados para o esquecimento, a fez vivenciar, no momento do ato da performance, a própria realidade que a artista recriou. Após seu trajeto, Reale descreveu que havia pessoas “querendo as quentinhas. É triste ver essa realidade, pessoas perguntando se para pegar a quentinha tinham que estar presas (Folha Uol, 2024). As marmitas estavam cheias de plástico bolha, sua representação, contudo, era *vis-à-vis* com a nossa realidade atual.

Ao lidar com as múltiplas potências de um corpo que Reale constitui hoje um dos mais importantes nomes no cenário artístico brasileiro contemporâneo. Seus trabalhos, que também dialogam com outros recortes, como as violências contra corpos queer, abusos cometidos por instituições religiosas e outras instituições de poder, pobreza e silenciamentos, atestam a “potência de agir” (Espinosa, 2023) de um corpo, seja sozinho ou com outros, mas sempre imerso e prestes a irromper no meio de uma multidão.

### Renata Felinto

Renata Felinto coloca seu corpo na praça em múltiplas formas artísticas, no entanto, aqui vamos privilegiar duas performances, por vislumbrarmos nelas um vigoroso diálogo com a necropolítica dos corpos de mulheres pretas: *White face and Blonde hair*, que faz parte do projeto *Também quero ser sexy* (2012) e *Axexê da negra* (2017).

Além de artista, a performer também é pesquisadora na área de artes visuais, com doutorado em Artes Visuais pela UNESP e professora universitária. Suas pesquisas dialogam com suas produções artísticas feitas para os museus ou para as ruas, em que enfatiza o dizer e o fazer de narrativas femininas afro-diaspóricas no cenário artístico contemporâneo.

Corpos de mulheres pretas são violentados todos os dias em nome de um padrão de beleza hegemônico branco que é tido como o modelo a ser seguido, o que, em certa medida, não deixa de ser uma política de morte. Aliás, Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*, em sua larga discussão acerca dos modos de ser do branco e do negro do povo antilhano, um clássico dos estudos de corpos racializados, também discute o que se entende por beleza, que é o mesmo que dizer, seja branco. “Sou branco, quer dizer que tenho para mim a beleza e a virtude, que nunca foram negras. Eu sou da cor do dia...” (Fanon, 2008, p. 56). Como ouvir construções dessa natureza em anos e anos dentro de um projeto de colonização cruel e ainda ter fôlego para conseguir perceber a perversidade do sistema colonial e fazer do corpo negro um corpo que interroga esse mesmo sistema e não cair em suas armadilhas?<sup>8</sup>

A maior parte dos corpos femininos negros e seus predicados como formato do corpo, volume das nádegas ou textura dos cabelos, não atendem ao conceito de Belo universal da Grécia Antiga que incorporamos, com pequenas transformações, na atualidade [...] Na “limpeza” dos corpos às mulheres negras pesam de forma determinante a cor da pele e a textura dos cabelos. Em ambos os casos há “soluções”, como os embranquecedores de peles, e ainda, as extensões de madeixas lisas naturais e uma amplidão de relaxantes e alisantes de fios (Felinto, 2017, p. 22-23).

Em 2012, Renata Felinto se embranqueceu artisticamente para protestar contra a opressão imposta aos corpos femininos pretos que saem às ruas e desejam ser sexy (leia-se, ter corpos brancos e loiros, aliás, a própria artista revela que também já desejou esse corpo), para atender ao padrão de beleza ocidental, com a performance *White face and Blonde hair*, parte do projeto *Também quero ser sexy*.

---

<sup>8</sup> Fanon encerra *Pele negra, máscaras brancas* com esse questionamento “O meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!” (2008, p. 191)

É quase um grito de desabafo: "Também quero ser sexy!". Venho pensando na performance e no travestir como forma de expressão artística, de comunicação, de criação e de indignação.

[...]

Quando criança, me recordo de uma conversa com minha irmã, nem sei se ela se recorda, lembro que eu disse que na "outra vida, ela seria loira e eu ruiva", acreditávamos na mágica de retornarmos com o direito de sermos meninas brancas com sardas e cabelos compridos, a maneira das meninas que observávamos nas propagandas (Felinto, 2013).

Com uma enorme peruca loira e lisa, vestida com roupas elegantes, Felinto caminha pela rua Oscar Freire, em São Paulo, uma das ruas mais badaladas da capital paulistana quando se trata de consumo de luxo. Entra e sai de lojas, cafés, olha vitrines, desfila no cenário elitizado que favorece historicamente quem tem o fenótipo que Felinto subverte em sua performance, ou seja, a mulher do rosto branco – *White face* e do cabelo loiro – *blonde hair*. Um rosto branco que Felinto consegue com muito pó e um cabelo com a longa peruca loira, compondo assim um ideal de beleza vendido pela mídia para, enfim, poder circular na famosa rua. “Basta folhear as revistas de ostentação da riqueza e do ócio para verificar o avanço da ‘loirização’ como etapa superior do ‘embranquecimento’” (Frias, 1999). Como observa o pesquisador Rodrigo Severo dos Santos (2020), com a performance *White face and Blonde hair*, Felinto produz uma contra-narrativa e desobedece aos padrões hegemônicos de beleza racistas que são impostos como herança colonial. A performance afro-diaspórica de Felinto opera no movimento de desobediência epistêmica ao transitar com seu corpo travestido pela branquitude no sagrado cenário da rua Oscar Freire, fazendo uso de dispositivos que satirizam o templo do consumo do luxo.

Figura 4 - Performance *White face and Blonde hair*.  
Fonte: Renata Felinto *Wordpress*<sup>9</sup>.



Na performance *Axexê da negra ou o descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas*, Felinto nos convida a participar de uma cerimônia, na qual ela enterra as mulheres escravizadas, que foram amas de leite no período do Brasil colonial e tiveram seus corpos impiedosamente violentados. O enterro simbólico se dá a partir de reproduções que foram impressas, sendo uma delas a imagem da pintura *A negra* (1923), de Tarsila do Amaral, cuja modelo teria sido a ama de leite da autora. Felinto elabora um processo de descolonização da memória das amas de leite, por meio do axexê, que é um rito fúnebre do candomblé que consiste na liberação da espiritualidade após a morte do iniciado. Ao enterrar as fotos das mães de leite e a reprodução da pintura de Tarsila do Amaral, a performance de Felinto sinaliza para uma liberação das mães pretas ou amas de leite.

<sup>9</sup> <https://renatafelinto-coisasdaarte.blogspot.com/2013/01/tambem-quero-ser-sexy.html>

Figura 5 e 6 - Performance *Axexê da negra ou o descanso de todas as pretas que mereciam ser amadas*.  
Fonte: Renata Felinto *Wordpress*<sup>10</sup>.



Ser mãe preta e/ou ama de leite dos filhos da elite escravocrata brasileira foi uma violência ao corpo das mulheres negras, que acabavam por se transformar em propriedade das famílias dos filhos que amamentavam e, na maioria das vezes, não podiam cuidar dos seus próprios bebês. O leite dessas mulheres era privado dos seus filhos na senzala para ser dado às crianças das senhoras da Casa Grande, pois elas eram a prioridade.

No âmbito das vivências cotidianas, a ocupação de ama de leite impactou de maneira singular as experiências da maternidade e as formas de exploração dos corpos dessas mulheres [...] A condição de gênero das cativas domésticas, em particular amas de leite e mucamas designadas "escravas de portas adentro", as expôs a práticas específicas de dominação e violência, envolvendo ataques sexuais, formas de vigilância e, para as amas de leite, restrições ao exercício da maternidade (Schwarcz, Gomes, 2018, p. 101-102).

Renata Felinto, uma vez mais pratica a desobediência epistêmica ao propor um descanso da violência colonial que essas amas de leite sofreram e revirar a

<sup>10</sup> <https://renatafelinto-coisasdaarte.blogspot.com/2013/01/tambem-querer-ser-sexy.html>

terra em busca de memórias outras, em que o corpo feminino negro não seja tão subjugado e colonizado. É um ritual que enterra um passado colonial, mas com a esperança de reescrita de narrativas outras, a fim de, como diz o pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (2023, p.3) – “contrariar o colonialismo”.

### Juliana Varner

Começamos este artigo fazendo referência à desproporcional proibição da circulação de *NCP* no início da década de 70 do século passado sob alegação de conteúdo “insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública”, o que atentaria contra a moral do povo português. Passados quase cinquenta anos, Rio, 14 de janeiro de 2019, a performance *Literatura exposta* também foi impedida de acontecer na casa França-Brasil sob alegação parecida: haveria cenas de nudez. Mediante a proibição (que as autoridades responsáveis insistiam em dizer que não se tratava de censura), o curador Álvaro Figueiredo buscou “rotas de fugas” e, no dia seguinte, a performance aconteceu na rua em frente à casa França-Brasil, no centro do Rio, com um público incomum para uma apresentação artística daquela natureza.

Figura 7 - Performance *Literatura exposta*. Fonte: *Jornal do Brasil*<sup>11</sup>.



<sup>11</sup> <https://www.jb.com.br/rio/2019/01/972399-multidao-assiste-a-performance-do-coletivo--es-uma-maluca--censurada-domingo.html>

A performer Juliana Varner faz parte do Coletivo *És uma maluca*, que nasceu na zona norte do Rio de Janeiro, em 2014. O Coletivo até então, mesmo fazendo importantes intervenções na cidade, gozava de uma vida anônima, porém, tornou-se nacionalmente conhecido após o episódio do cancelamento da performance *Literatura exposta*.

Surgido em 2014 com integrantes – de 20 a 65 anos, sem número fixo porque as adesões vêm e vão e sem identidade –, que buscam a experimentação e sempre fizeram questão de manter o anonimato enquanto indivíduos, eles costumavam discutir em seus encontros a concentração da produção artística no eixo da Zona Sul, entre outros temas. “Não nos colocamos como artistas e abrimos mão de autoria”, diz um deles que, por coerência à proposta do grupo, pede para não ser identificado (a) ou que seja mencionado seu gênero (Jornal do Brasil, 2019<sup>12</sup>).

Em *Literatura exposta*, a performer Juliana Varner deitou-se no chão da rua, saía levantada até a cintura, com as pernas abertas diante de um bueiro de onde saía uma grande quantidade de baratas de plástico. Ela estava acompanhada de uma intervenção sonora – *A voz do ralo é a voz de Deus* – composta por fragmentos de vozes do ex-presidente da República, Jair Bolsonaro, na qual fazia referência a um sombrio personagem da época da ditadura militar, o coronel Ustra, conhecido por seus diversos métodos de tortura, como introduzir baratas nas vaginas dos corpos femininos das presas políticas. Após permanecer por volta de 15 minutos deitada entre as baratas, Juliana Varner se levanta e deixa estas palavras para quem acompanhou a performance.

Um corpo é maior do que a gente pensa, por isso precisamos nos responsabilizar sobre o que a gente pensa e fala. Tudo reverbera e gera consequências. Essa performance é um grito ao desespero do que está acontecendo atualmente no Brasil. Falamos da política, da história, da repetição, dos movimentos de reverberação das violências cometidas, da prevenção, das mulheres, do não calar e das artes no atual momento. Essa é para todas as mulheres que nunca conseguiram se manifestar (Varner, 2019).

A performance deveras contundente, ao revisitar a nossa história oficial e o modo como ainda é tratado o corpo feminino, é igualmente potente por nos fazer

---

<sup>12</sup> <https://www.jb.com.br/rio/2019/01/972399-multidao-assiste-a-performance-do-coletivo--es-uma-maluca--censurada-domingo.html>.

pensar em outras questões, diante do contexto de sua realização. Conforme exposto no início da seção, Juliana Varner iria apresentar seu programa performático dentro de um Museu, este espaço conhecido e confortável de um público seletivo, mas foi impedida. Sua resposta, no entanto, fez coro ao movimento de luta de mulheres hoje, que jogam seus corpos nas ruas em busca de mudança, não mais se confinando entre quatro paredes de qualquer espaço que seja. É significativo aqui abordar essa mudança de lugar, pois os museus, ainda que sejam recintos de divulgação de cultura e produção de pensamento, não deixam de ser “um local único de encenação da grandeza do Estado-nação, capaz de reunir obras-primas para o prazer e o orgulho de seus cidadãos/ãs [...] É um elemento de gentrificação social” (Vergès, 2023, p. 24).

Essa crítica é feita pela cientista política francesa Françoise Vergès em *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta* (2023), ao analisar as funções simbólicas de dominação desempenhadas pelos grandes museus do mundo, como o Louvre. É esse inclusive o cenário de nossa formação colonial, mesmo no âmbito das artes, se lembrarmos da Missão Artística Francesa que aconteceu no Rio de Janeiro, no início do século XIX, por decreto de Dom João VI. Nela, diversos artistas franceses foram convidados a se instalar na capital carioca a fim de propagar as belas artes europeias (a qual a performance nunca fez parte, por seu caráter desviante), fundando instituições como a Escola Imperial de Belas Artes e a própria Casa França-Brasil. Nessa “formidável inversão retórica, dissimulando os aspectos conflituosos e criminosos de sua história” (Vergès, 2023, p. 8), criam-se os museus que sentimos imenso prazer ao visitar, com sua “neutralidade inquestionável” em que “as pessoas falam baixo, os diálogos são desinteressados, não há excessos ou intemperança” (Vergès, 2023, p. 9).

A mudança de rota em *Literatura exposta* nos faz repensar o papel da performance, do corpo e da arte na contemporaneidade. Um corpo exposto nas ruas, mesmo quando ignorado, é obrigado a ser visto, por alguns segundos ou minutos que sejam. Enquanto o mundo se silencia, por vezes no espaço de um museu, uma performance grita: “olhe para mim, eu estou aqui”, como aconteceu com a performance de Juliana Varner, mas também com as de Berna Reale e Renata Felinto. Nas manifestações de massa ou nas performances artísticas, esses

corpos praticam “o exercício – que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis” (Butler, 2019b, p. 31). Dando o corpo a tapa, nossas performers, e muitas outras, reclamam esse direito de aparecer. São esses corpos em movimento que nos fazem retornar à antiga questão do que pode o nosso corpo, dentro e fora da arte.

### Considerações finais

Iniciamos nossas reflexões com as *NCP* e caminhamos para o fim ao lado deste primoroso texto. “As Três Marias”, em dado momento, questionam-se acerca da potência da literatura e, de modo mais preciso, das palavras, diante de causas tão importantes, como são as alteridades femininas. “Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras. [...] Que luta é a nossa enquanto apenas no domínio das palavras? O que podemos com elas em nosso favor? [...]” (Barreno; Costa; Horta, 2024, p. 257). E nós nos perguntamos o que pode um corpo, um corpo esgotado, um corpo que não aguenta mais diante de pautas tão prementes, quanto são as das alteridades femininas? As palavras podem muito e *NCP* é um peculiar exemplo disso. E o corpo? O corpo pode tudo, porque ele é “um exercício, uma experimentação inevitável” (Deleuze, Guattari, 1996, p.8). Vimos essa experimentação inevitável com as performances com as quais dialogamos aqui, performances que se colocam em cena, na cena, encenam, performam e criam alianças nas ruas ou em qualquer espaço onde possam se fazer voz, voz poética, voz arte, mas voz, de alguma forma, voz...

Enquanto uma poética em torno do corpo, esgotado, mas que ousa lutar, a performance também explicita, a nosso ver, a força de uma potência não violenta de resistência, mas nem por isso menos vigorosa. Aqui, tomamos de empréstimo, brevemente, um conceito de Judith Butler em *A força da não violência* (2021), em que a filósofa considera que contra a violência do Estado e das formas hegemônicas de poder, que violentam e tornam minorizados politicamente corpos ao redor do mundo, insurgem-se formas de resistência que são “uma afirmação física da reivindicação da vida; uma afirmação viva” (Butler, 2021, p. 35), todavia, sem que joguem com as mesmas armas sujas que utilizam aqueles que visam destruir seus corpos. Nas passeatas, nas marchas, nas barreiras humanas feitas

durante um protesto, na performance, tem-se o corpo como “a abertura para alteridade que é definidora do corpo em si” (Butler, 2021, p. 34), em que a forma corporal não é mais somente “o contorno da pessoa [mas] o local de passagem e porosidade” (Butler, 2021, p. 34). Uma travessia política em que o corpo é um ponto de uma partida, jamais o local de uma chegada.

Em última análise, dentro do imprevisível com o qual se constitui toda e qualquer performance, de Berna Reale, Renata Felinto, Juliana Varner, ou não, vale ressaltar que toda performance é ato, mas um “ato de perda” (Rivera, 2018, p. 31). As imagens registradas, e das quais nos valem ao longo dessa discussão, ainda que permitam uma maior compreensão e visualidade da performance, não são a performance em si. Essa caracteriza-se pelo ato irrepitível, um aqui-agora incapturável naquilo que chamamos suavemente de realidade. Mesmo quando inscritas por meio de fotografias, lembra-nos Roland Barthes em *A câmara clara* (2017, p. 12), “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Tal qual a vida a todo instante, a performance é um corpo que só se presencia uma vez; é rio que não entramos duas vezes, se bem lembrarmos da máxima heraclitiana, no entanto, os afetos que essas performances produzem em nossos corpos duram o tempo de uma vida.

## Referências

ANUÁRIO Brasileiro de Segurança Pública / Fórum Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo: FBSP, 2023.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BARRENO, Maria Isabel, DA COSTA, Maria Velho, HORTA, Maria Teresa, *Novas cartas portuguesas*. São Paulo: Todavia, 2024.

BOGADO, Maria. Rua. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). *Explosão feminista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 23-42.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo edições, 2019a.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.

BUTLER, Judith. *A força da não violência*. São Paulo: Boitempo, 2021.

CNJ. Brasil tem 622 grávidas ou lactantes em presídios, 2018. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/brasil-tem-622-gravidas-ou-lactantes-em-presidios/>. Acesso em: 3 jun. 2024.

CNN. Brasil ultrapassa Rússia e se torna país com 3º maior número de mulheres presas, 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-ultrapassa-russia-e-se-torna-pais-com-3-maior-numero-de-mulheres-presas/>. Acesso em: 3 jun. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos. In DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 9-30.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEDERICI, Silvia. *Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo*. São Paulo: Elefante, 2023.

FELINTO, Renata. “Também quero ser sexy”. Disponível em: <https://renatafelinto-coisasdaarte.blogspot.com/2013/01/tambem-quero-ser-sexy.html>. Acesso em: 3 jun. 2024.

FELINTO, Renata. Rapunzel: a arte contemporânea como tratamento cosmético/estético a partir das performances de Juliana dos Santos e de Priscila Rezende. *Revista Estúdio*. Out/dez, 2017. Disponível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29955/2/ULFBA\\_E\\_v8\\_iss20\\_p20-29.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29955/2/ULFBA_E_v8_iss20_p20-29.pdf). Acesso em: 30 maio 2024.

FOLHA UOL. Berna Reale leva jaula com marmitas a São Paulo para questionar sistema prisional, 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/05/berna-reale-leva-jaula-com-marmitas-a-sao-paulo-para-questionar-sistema-prisional.shtml>. Acesso em: 3. jun. 2024.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

FRIAS, Otávio. *Sociologia das loiras*, 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0912199907.htm>. Acesso em: 30 maio 2024.

G1. *Alunas fazem foto de uniforme contra estupros no Rio*, 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/04/alunas-fazem-foto-de-uniforme-contra-estupros-no-rio-nao-e-fetico-dizem.html>. Acesso em 30 mai. 2024.

GALERIA NARA ROESLER. *Portfólio Berna Reale*, 2017. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2024.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

HAMA, Lia. Berna Reale: sangue, suor e arte. *Revista Trip*, jun. 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>. Acesso em: 30 maio. 2024.

HOLLANDA, H. B. de. (org.). *Explosão feminista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JORNAL DO BRASIL. *Multidão assiste à performance do coletivo 'És uma maluca'*, 2019. Disponível em: <https://www.jb.com.br/rio/2019/01/972399-multidao-assiste-a-performance-do-coletivo--es-uma-maluca---censurada-domingo.html>. Acesso 30 maio 2024.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In LINS, D. GADELHA, S. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

MARIA, I. B, HORTA, M.T, VELHO, M.V. *Novas cartas portuguesas*. São Paulo: Todavia, 2024.

MACHADO, Daniel Almeida; GUIDA, Angela. Seis Poetisas Hoje. *Criação & Crítica*. São Paulo, n. 29, 2021, p. 4-19. Acesso em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171687>

MARX, Karl. *O capital*. São Paulo: Boitempo: 2017.

PIONEIRO. *"A violência é alimentada pelo governo", diz a artista Berna Reale*, 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2018/04/a-violencia-e-alimentada-pelo-governo-diz-a-artista-berna-reale-em-passage-m-por-caxias-do-sul-10212415.html>. Acesso em: 30 maio. 2024

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

REALE, Berna. Feminismo ainda tem forte influência sobre a performance nas artes visuais, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/feminismoainda-tem-forte-influencia-sobre-performance-nas-artes-visuais-22588670>. Acesso em: 03 jun. 2024.

REALE, Berna. "O corpo no meu trabalho é um elemento simbólico", 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor>. Acesso em: 03 jun. 2024.



SANTOS, Antonio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SENAPPEN. Dados estatísticos do sistema penitenciário. Brasília: Secretaria Nacional de Política Penais, 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/senappen/pt-br/servicos/sisdepen>. Acesso em: 3 jun. 2024.

SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. S. (org.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SORJ, Billa; GOMES, Carla. Corpo, geração, identidade. *Revista Sociedade e Estado*, v. 29, n. 2, p. 433-447, maio/ago., 2014.

UNO, Kuniichi. *Gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.

SHAKESPEARE, William. O estupro de Lucrecia, 2014. Disponível em: <https://shakespearebrasileiro.org/o-estupro-de-lucrecia-completo/>. Acesso em: 3 jun. 2024.

VARNER, Juliana. És Uma Maluca A voz do ralo é a voz de deus, 2019. Disponível em: <https://julianawaehner.allyou.net/9467399/a-voz-do-ralo-e-a-voz-de-deus>. Acesso em: 3 jun. 2024.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VIDAL, Nara. Esse corpo indecente gera revolução, 2024. Disponível em: <https://quatrocincom.com.br/resenhas/critica-literaria/esse-corpo-indecente-gera-a-revolucao>. Acesso em: 3 jun. 2024.

Recebido em: 26/08/2024

Aprovado em: 23/11/2024