

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Qual corpo chega antes?

Luciana Eastwood Romagnolli

Para citar este artigo:

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. Qual corpo chega antes?
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas,
Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e115

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)



Qual corpo chega antes¹?

Luciana Eastwood Romagnolli²

Resumo

O artigo coloca em contracena fragmentos de três peças brasileiras estreadas na última década por artistas que se servem do debate sobre gênero para se indagar sobre os efeitos dos discursos em seus corpos: *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho; *E.L.A.*, de Jéssica Teixeira; e *Vaga Carne*, de Grace Passô. Diante das distintas operações pelas quais um ser falante se arranja com seu corpo, modos de aprisionamento e seus restos, propõem-se torções que questionam crítica e poeticamente esses enlaces, com base nas proposições psicanalíticas sobre o corpo falante decorrentes do último ensino de Jacques Lacan.

Palavras-chave: Corpo. Discurso. Linguagem. Psicanálise. Teatro.

Which body comes first?

Abstract

This article juxtaposes fragments from three Brazilian plays premiered in the last decade by artists who engage with debates on gender identities to explore the effects of discourses on their bodies: *Manifesto Transpofágico* by Renata Carvalho, *E.L.A.* by Jéssica Teixeira, and *Vaga Carne* by Grace Passô. Given the various operations through which a speaking being relates with its body, modes of entrapment, and its remnants, the article proposes twists that critically and poetically question these entanglements, based on psychoanalytic propositions about the speaking body derived from Jacques Lacan's later teachings.

Keywords: Body. Discourse. Language. Psychoanalysis. Theatre.

¿Qué cuerpo llega primero?

Resumen

El artículo contrapone fragmentos de tres obras teatrales brasileñas, estrenadas en la última década, por artistas que se sirven del debate sobre las identidades de género para indagar sobre los efectos de los discursos en sus cuerpos: *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho; *E.L.A.*, de Jéssica Teixeira; y *Vaga Carne*, de Grace Passô. Ante distintas operaciones por las cuales un ser hablante se relaciona con su cuerpo, modos de aprisionamiento y sus restos, se proponen torsiones que cuestionan crítica y poéticamente los enlaces, basadas en las proposiciones psicoanalíticas sobre el cuerpo hablante derivadas de las últimas enseñanzas de Jacques Lacan.

Palabras clave: Cuerpo. Discurso. Lenguaje. Psicoanálisis. Teatro.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada pela própria autora.

² Pesquisadora de Pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP), com bolsa de Pós-doutorado Júnior do CNPq. Doutorado em Artes Cênicas pela USP. Mestrado em artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialização em Literatura Dramática e Teatro pela Universidade Federal Tecnológica do Paraná (UFTPR). Especialização em Psicologia Clínica e Psicanálise pela PUC-SP. Graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).  lucianaromagnolli@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/8558305709972640>  <https://orcid.org/0000-0002-4324-5505>

Qual corpo chega antes?

Cena I. Dois canhões de luz dirigem-se ao público, iluminando a plateia desde a perspectiva do palco ainda em breu. Apagam-se. Gradualmente, acende-se o contorno de um corpo humano sobre o palco e ouvimos uma voz [de Renata Carvalho] enunciar: “Este é meu corpo. [...] O meu corpo sempre chega antes [...] Ele é mais forte, fala por mim. O meu corpo veio antes de mim, sem eu pedir” (Carvalho, 201?). Não se distinguem traços do rosto, portanto, não é possível ainda reconhecer mais do que uma forma humana, impredicada.

Cena II. Um foco de luz redondo brilha ao fundo do palco vazio. Ouvimos uma voz [de Jéssica Teixeira] pedir: “Desliga as luzes, por favor. Obrigada. No breu: é melhor assim. Sem contato, sem contorno. Apenas pela imagem da minha voz rouca e do meu sotaque cearense. Eu me chamo Ela. Muitas vezes não tenho a oportunidade de falar primeiro, ou até de falar, porque ele sempre chega antes de mim. E, geralmente, ele chega gritando, ou rindo estranhamente, feito um rinoceronte” (Teixeira, 2018). Aqui, não há sequer contorno, pois este já revelaria a singularidade da forma do corpo que virá, suscitando predicções antecipadas.

Cena III. Após murmúrios pouco compreensíveis que ressoam entre palco e plateia enquanto o público ainda se acomoda em seus assentos, algumas palavras faladas distinguem-se, repetidas: “excesso, excesso”; depois frases: “vorazes existem, não existem, existem”; até que algumas frases se articulem: “Vozes existem, sim. Vorazes pelas matérias”. Então, a Voz³ [de Grace Passô] narra seu ato: invadir matérias, coisa animada e inanimada. “Sou uma voz, apenas isso. [...] vim aqui, proferir sons de vossas línguas limitadas. [...] Ontem entrei em você, coisa” (Passô, 2016).

Até então em *off*, com textura eletrônica, a Voz agora incorpora-se em uma presença que ainda não vemos sob a escuridão. “Nada é oco por aqui. [...] É tudo escuro dentro de ti e de ti e de ti e de ti [...] e tudo move, move, move, freneticamente [...]”. Silencia. A silhueta de um corpo se desenha à contraluz. Então, iluminam-se só os olhos, recortados por uma faixa de luz. Dois glóbulos

³ Voz é como a autora Grace Passô nomeia a personagem da peça *Vaga Carne*, uma instância de enunciação não humana, que se presentifica em cena pela voz da atriz.

com as pálpebras bem abertas suportam um olhar que pode ser lido como de espanto, ainda que nenhum significante dê conta do que se transmite aí. Algo de um corpo não significantizado, na junção entre imagem e pulsão. “Se eu virasse o corpo dessa mulher ao avesso, a pele dessa mulher, ela entenderia o escuro aqui de dentro. [...] São imagens, são imagens que estão aqui dentro, mas parecem de carne e osso” (Passô, 2016).

Cena-corpo

Coloco em contracena recortes de três peças brasileiras estreadas na última década por artistas que se servem do debate sobre gênero, sobretudo, mas também racialidade e capacitismo, para propor torções de sentidos que questionem crítica e poeticamente os enlaces entre corpo e linguagem e os modos de se fazer um corpo – e o que a isso resiste (ou, em termos lacanianos, ex-iste) aos ditos. *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho; *E.L.A.*, de Jéssica Teixeira; e *Vaga Carne*, de Grace Passô, trazem distintas operações pelas quais um ser falante se arranja com seu corpo, e o que resta delas.

Para tanto, diante da imprecisão conceitual dos usos do termo “corpo” nas artes desde, ao menos, a *body art*, nos anos 1960, recorro à concepção do psicanalista francês Jacques Lacan, em seu último ensino, de corpo falante – aquele que “fala em termos de pulsões” (Miller, 2016), à medida que “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer” (Lacan, 2007, p. 18).

Empresto um símbolo que Lacan utiliza para escrever o matema da fantasia⁴ ($\$ \langle \rangle a$), a punção, com o qual o sujeito enquadra uma realidade. Tomemos a dupla “ $\langle \rangle$ ” como suporte para pensar que, entre corpo e linguagem, ocorre junção e disjunção. Um corpo do qual se pode se separar o bastante para que dele se fale, mas não sem ele. E que suporta um resto indizível.

As artistas em questão fazem do corpo, (im)próprio, mais do que cena: acontecimento. Não somente a cena escópica, dada a ver, do teatro como império

⁴ O matema é uma formalização de um conceito pela via matemática, não pela via do sentido. O matema da fantasia ($\$ \langle \rangle a$) é escrito como Sujeito barrado (castrado) em junção e disjunção com o objeto a (o objeto primordial delirado que organiza o circuito pulsional do sujeito). Com esse matema, Lacan sintetiza sua teoria da fantasia, o modo como o sujeito neurótico organiza sua realidade e sua relação com o outro.

do olhar. Se as concebermos como acontecimentos poéticos em convívio, os corpos de artistas e espectadores estão implicados nestas cenas como imagens, sim, mas também como corpos vivos, pulsionais – e, para Lacan, isso inclui oralidade, analidade, o escópico (olhar) e o invocante (voz).

Em *Vaga Carne*, voz e olhar disjuntam-se do corpo de Grace Passô, presentificam-se como signos das pulsões parciais, desse gozo do corpo que não se totaliza na imagem nem se reduz à significação. O corpo surge como lugar de tensão entre a linguagem e a carne. “Olhos são faróis. Ou são facas? Ou moluscos. É um susto”, diz a Voz. Entre a (dis)forma e a lâmina da libido: o espanto. Gozo que não se equaciona em significante e transborda a imagem, em sua opacidade.

O rosto, os mamilos e o entre-pernas de Renata Carvalho também permanecem na escuridão, feito manchas, pontos obscuros onde o olhar do espectador não encontra uma imagem especular na qual se depositar. Corpo fragmentado, em que a luz recorta partes, desfazendo a unidade corporal imaginária.

Tal unidade, suposta para um sujeito, não é senão efeito do estádio do espelho⁵, quando a identificação à imagem especular, fora de si e diante da inserção no simbólico por um Outro que diga “este é você”, concede uma ideia de si organizadora das sensações corporais caóticas (Brousse, 2014). Não sem que algo desse caos escape à operação especular, algum estranhamento, resto de gozo inabsorvível. Daí o recurso à arte para dar a isso um novo lugar.

Em *A Salvação pelos Dejetos*, Jacques Alain-Miller comenta essa operação que faz o resto da identificação com a imagem especular e da simbolização pela linguagem passar de dejetos à dignidade, ao receber um lugar no Simbólico. “É a essência da arte, ou antes, seu procedimento [...] de estetizar o dejetos, de idealizá-lo, ou como dizemos em psicanálise, de sublimá-lo”. Miller prossegue: “Lembrem-se da definição que Lacan dava da sublimação: [...] elevar o objeto à dignidade de Coisa” (Miller, 2010, p.2).

Observe-se agora que o objeto de que se trata aqui é aquele pequeno α do

⁵ O estádio do espelho é construído por Lacan no primeiro tempo de sua obra e consiste na formação do eu como resultado da identificação da criança a uma imagem externa a si (no espelho) sob o efeito de nomeação simbólica pelo Outro (um cuidador que diga “este é você”).

matema da fantasia, em junção e disjunção com o sujeito (\$) que leva essa barra por efeito da castração simbólica, ou seja, de sua entrada na linguagem, que o sujeita ao Simbólico, diferenciando-o dos outros animais ao inaugurar o (des)encontro entre linguagem e corpo, entre \$ e a. Esse α pode ser um modo de representar o resto, que é o resto de gozo⁶ dessa operação de choque da linguagem em um corpo, que instaura o pensamento e a fala, com consequente perda de unidade, pois a linguagem não recobre toda a experiência corporal. Daí o resto de gozo não simbolizado e, por isso, não socializável, um dejetivo com o qual o corpo falante há de se haver. “O gozo como tal, no entanto [...], não tem a dignidade com que se recobrir. [...] Quando o gozo é elevado à dignidade de Coisa, ou seja, quando ele não é rebaixado à indignidade do dejetivo, ele é sublimado, ou seja, socializado [...], integrado ao laço social, ao circuito das trocas” (Miller, 2010, p.2).

Consideremos essa operação à vista do lugar no discurso do mestre de nossa época, que os corpos encenados ocupam. Advertidos de que, se essas nomeações que lhe são atribuídas capturam algo do gozo numa identidade, também o aprisionam ao idêntico a si: mulher, negra, travesti, degenerada. Modos distintos de significar um corpo como rejeito no discurso capitalista; por isso mesmo, é a partir deles que se tem feito operações estéticas de subversão para dar-lhes lugar digno na cena teatral contemporânea.

Com as ressonâncias da *body art* e da arte da performance desde os anos 1960-1970, o corpo atraiu as atenções como meio privilegiado de expressão e ação artística, especialmente no trabalho de performers ditas mulheres, queer, não brancas e demais significantes associados à subalternidade (lembramos da pergunta de Spivak, 2010: “Pode o subalterno falar?”). Elas expressam implicações de se ter um corpo e seus transbordamentos em performances feministas, “onde a performer se constitui na sua própria materialidade de trabalho” e “o corpo é abordado de forma ambivalente – criador e criatura, representação e a/presentação, organizado e desorganizado” (Montagner, 2019, p. 316).

⁶ O gozo é um dos conceitos mais importantes do último ensino de Lacan. Trata-se do que perturba o corpo, para além da satisfação (ou, em termos freudianos, para além do princípio do prazer).

Corpo-jaula?

Então, a Voz [de Grace] enuncia sua revolta contra o corpo-imagem: “Você me quer como um coerente espelho barato, isso sim. Quer que eu te ajude a ser a imagem que o outro quer ver. Mas não [...]. Eu só estou presa aqui” (Passô, 2016). Essa dimensão de “jaula” do corpo, capturado entre o Imaginário e o Simbólico, aparece também com Renata Carvalho, quando seu corpo é apreendido na cadeia significativa constituindo o sujeito como aquele que é representado por um significante para outro significante. “Meu corpo é minha jaula, minha cela [...] As pessoas que foram me gritando, gritando, gritando, gritando, gritando, gritando”. Pisca, sobre o palco, um letreiro com a palavra TRAVESTI. “Fui resumida a partir dele” (Carvalho, 2018).

De início, a recusa da imagem corpórea é signo de uma existência que não cabe na imagem do eu, esta que se constituiu no espelho, portanto, fora do corpo e “encobrendo” os seus orifícios pulsionais. Encena-se algo da dinâmica de alienação e separação ao Outro, em que a imagem do eu advinda desse Outro precede – e oblitera – algo que a ela escapa (e que Lacan escreve como pequeno a), insinuando a cisão entre o corpo da imagem e o corpo-vivo, o corpo que se goza.

De acordo com Miller, ao propor uma *Biologia Lacaniana*, a identificação do ser ao corpo justifica-se somente em animais não afetados pela incidência da linguagem, pois esta, pelo efeito significante, “divide seu ser e seu corpo, reduzindo este último ao estatuto do ter”: o corpo que se tem e não se é (Miller, 2005, p. 50). A imagem, ao incidir sobre a desorganização corporal, assegura alguma consistência (mental) a esse corpo cindido pela linguagem, mas não sem que dessa operação haja o resto não simbolizado, conforme vimos. No seminário 23, *O sinthoma*, Lacan observa: o “corpo sai fora a todo instante” (Lacan, 2007, p. 64).

Nas três peças que abrem este artigo, ao encontrarmos esses restos, constatamos que artistas da cena contemporânea empenham-se em elaborar algo acerca do choque entre linguagem e corpo na constituição do falasser – este

corpo falante, em que Lacan reúne sujeito (do significante) e substância gozante (Miller, 2005, p. 52), entendendo que disso se faz corpo: substância gozante – um corpo se goza (Miller, 2016). A partir disso, as artistas perguntam-se sobre seus efeitos de aprisionamento.

Anterioridade

Tanto Renata Carvalho quanto Jéssica Teixeira enunciam: o corpo chega antes. Que corpo é esse dito por elas? Uma primeira resposta seria a imagem corporal. No entanto, vimos que essa imagem não está dada a priori e vem de fora. Tampouco a unidade corporal está anteriormente garantida. Há sequer um corpo antes de ser inserido em um discurso que possibilite nomeá-lo assim e enunciar predicados acerca dele? Ocorre que um corpo é falado antes de nascer, é inserido no discurso, no campo do Outro, por quem o gesta e aqueles que o esperam, e ainda antes que possa compreender a língua materna no que ela porta de significação, já sofre seus efeitos assemânticos (de gozo).

Podemos sustentar a questão, então, para aquém da dimensão escópica, em termos de uma anterioridade lógica. Os estudos sobre autismo e psicoses infantis vêm ensinando justamente sobre a constituição do corpo pela incidência de lalíngua (a língua em sua dimensão material, isto é, de gozo, e assemântica, da qual um significante se diferenciara e instaurará a significação), anterior às questões do imaginário localizadas no estádio do espelho.

“É a linguagem que, ao se incorporar, nos concede um corpo” (Espinha, 2012), ou seja, não se faz corpo antes da incidência da linguagem. Tratar-se-ia de um tempo lógico anterior: o choque da linguagem no que antes era a desorganização do enxame da lalíngua, os murmúrios ainda indiscerníveis, pois não submetidos às leis estruturantes da linguagem. Tal choque deixa uma marca, um traço não simbolizável, e produz em seu entorno, como o eco de uma percussão, a ressonância de circuitos pulsionais, demarcando o corpo nas bordas do furo – onde a significação não opera.

Num segundo tempo, um do enxame vai se diferenciar dos outros em uma operação de identificação, que exclui o que não é ele, fundando o sujeito. E, em

relação a ele, vêm o segundo, terceiro, quarto, fazendo uma série de significantes que possam, enfim, se encadear em um discurso. Só então um corpo pode se dizer mulher, em oposição não somente a homem, mas a qualquer outro significante que diga de sua posição de gozo. Embora já fosse dito, por outros, anteriormente.

Na estrutura autística, a operação do furo não se realiza, daí não haver corte das bordas do corpo. Entretanto, mesmo para sujeitos marcados pelo furo do choque de um significante, o gozo do corpo, que escapa aos contornos da simbolização, gera embaraço. “Quem na vida não pensou em se separar [...] do corpo?”, pergunta Jéssica em *E.L.A.* Ao falar sobre o espetáculo, a artista provoca: “Será mesmo que tem pessoas que se acostumaram ao próprio corpo e que não o estranham de maneira nenhuma?” (Teixeira, 2021).

Então, o corpo não chega antes de ter sido falado e de sofrer os efeitos do impacto da língua. O que chega antes são os discursos sobre o corpo, seu lugar de (des)valoração social, por vezes o de dejetivo, a partir do qual essas atrizes elaboram formas artísticas de passagem à dignidade da socialização, pleiteando outro lugar no laço social que não o de rejeito.

Corpo-Outro

Então, cada uma das peças citadas coloca em jogo os significantes das identificações das atrizes. Renata Carvalho aparece sob o letrreiro “travesti”, e embora se identifique a ele, reivindica um espaço de escuta que não a resuma a isso. A *Voz de Vaga Carne* sonda o corpo, rejeita-o, estranha-o, para só depois nomear identidades: uma mulher negra, e encerra seu monólogo com uma abertura à fala, que se interrompe antes da predicação, como um corte asemântico entre o significante e o significado.

Jéssica Teixeira desvia de nomear-se. *E.L.A.* é usado como significante de um enigma, aludindo a uma doença degenerativa e à feminilidade, a ser outra de si. Ainda que vejamos na estrutura corporal da atriz uma formação fora da norma científica (e é à tradição eugenista do discurso capitalista sobre a ciência que ela dirige boa parte de sua crítica), o título não designa a condição particular da atriz.

Quando explica a abreviação, ela acrescenta: “Esclerose lateral amiotrófica, a própria degeneração do sentido”.

Nomes da segregação em nossa cultura: a “mulher negra”, a “travesti”, a “degenerada”. As artistas jogam com essas significações, que se fixam como identidades, não apenas para demarcar um corpo para si, mas também para apontar o que elas não recobrem, o que delas escapa. Tratam dos ecos pulsionais que discursos segregadores produzem em seus corpos.

Com Cristiane Ribeiro, que se serve de um comentário de Helenice de Castro, podemos pensar nos efeitos do discurso sobre o corpo na ordem dos acontecimentos de corpo políticos: esses “afetos poderosos originados de discursos políticos que marcariam o corpo do sujeito, ganhando assim valor de trauma e instalando aí um modo de gozo não semântico” (Ribeiro, 2022, p. 140). Ressonâncias do gozo segregado.

Então, cabe indagar o que, de fato, as aprisiona: a imagem, o significante, a linguagem, o corpo que se goza? Na via inversa: o que poderia fazer desse aprisionamento um arranjo mais suportável, sem uma rigidez na junção, mas também sem que corpo e linguagem se disjuntem de vez? Para que algo da hiância entre eles se preserve, há de não se tomar corpo nem linguagem como totalizantes e se fazer algo com os restos.

No esforço de re-enlaçar o que restou segregado e de expressão de algo desse irrepresentável, num mais além e aquém da identidade, a cena contemporânea tem apresentado modos de fazer corpo na atualidade. Não se trata somente de uma denúncia da segregação social. Em alguns trabalhos, como estes, a delicadeza reside no lugar dado à segregação que é de outra ordem, pois se situa não somente no “fora” do laço social, mas na extimidade (o mais íntimo e mais êtimo, como a voz, que é esse objeto de difícil localização entre o dentro e o fora) do desacordo entre linguagem e corpo.

Disso recolhemos modos de saber-fazer com o corpo falante em que significante e corpo não se excluem, tampouco se confundem numa unicidade do ser: a voz, mesmo, surge familiar e infamiliar, substância gozante e veículo do discurso suportado no corpo. Ao colocar tais tensões em evidência, manejando

imagens, pulsões e falas, o corpo imaginário, mas também o corpo simbólico e o corpo real, tais artistas produzem seus atos poéticos diante do impossível, que inauguram um dizer. Escrituras da relação que não se escreve também entre a fala e o ser.

Referências

BROUSSE, Marie-Hélène. Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho. *Opção Lacaniana*, ano 5, n.15, nov. 2014. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/nranterior/numero15/texto2.html>. Acesso em: 11 ago. 2022.

CARVALHO, Renata. *Manifesto transpofágico*. Gravação em vídeo, 2018.

ESPINHA, Sandra Maria. O que é que tem um corpo e não existe? Resposta – O grande Outro. In: *Almanaque On-Line* n.11. Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, jul.-dez 2012. Disponível em: <http://almanaquepsicanalise.com.br/wp-content/uploads/2015/09/Incurs%C3%B5es-O-que-%C3%A9-que-tem-um-corpo-e-n%C3%A3o-existe-Sandra-Espinha.pdf> Acesso em: 10 jan. 2022.

LACAN, J. *O Seminário Livro 23: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MILLER, Jacques-Alain. *O inconsciente e o corpo falante*. Apresentação do tema do X Congresso da AMP – Associação Mundial de Psicanálise. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.wapol.org/pt/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=13&intEdicion=9&intIdiomaPublicacion=9&intArticulo=2742&intIdiomaArticulo=9>. Acesso em: 02 set. 2024.

MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes II. *Revista Opção Lacaniana*, v. 1, n. 1, p. 1-25, 2010. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_1/mulheres_e_semlantes_i.pdf. Acesso em 10 jan. 2021.

MILLER, Jacques-Alain. Biologia lacaniana e acontecimento de corpo. In: *Revista Opção Lacaniana*, n. 41, 2005.

MONTAGNER, Alessandra. Do corpo feminino em performance: exceder-se para não asfixiar. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 35, p. 311-325, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019311/10674>. Acesso em: 13 ago. 2024.

PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*. Gravação em vídeo, 2016.



RIBEIRO, Cristiane. *Tornar-se negro, devir sujeito*. Belo Horizonte: Agência de Iniciativas Cidadãs, 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Jéssica. E.L.A. *Gravação em vídeo*, 2018.

TEIXEIRA, Jéssica. “Todo mundo se olha no espelho e se sente estranho”: Jéssica Teixeira lança livro sobre o corpo. [Entrevista concedida a] Diego Barbosa. *Diário do Nordeste*, 21 jan. 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/todo-mundo-se-olha-no-espelho-e-se-sente-estranho-jessica-teixeira-lanca-livro-sobre-o-corpo-1.3036455>. Acesso em: 20 set. 2022.

Recebido em: 30/08/2024

Aprovado em: 23/11/2024