



FEMININO ABJETO: CADERNO DE PROCESSO

ABJECT FEMININE: PROCESS NOTEBOOK

FEMENINO ABYECTO: CUADERNO DE PROCEDIMIENTO

Janaina Fontes Leite

Janaina Fontes Leite

Doutoranda em Teoria e Prática do Teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, orientada pelo professor doutor Felisberto Sabino da Costa e com pesquisa financiada pela Fapesp. É atriz, diretora, dramaturgista e integrante do Grupo XIX de Teatro de São Paulo. Fez mestrado sobre o documentário e o uso de material autobiográfico em cena, que deu origem ao livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena*, publicado pela Editora Perspectiva

Resumo

Este texto trata do processo de criação do experimento *Feminino Abjeto*, sob a luz de seu principal conceito norteador, a abjeção, tal qual proposto pela filósofa Julia Kristeva. Segundo a autora, o conceito remonta às tentativas primeiras de nos separarmos do corpo materno como processo de individuação. Processo nunca inteiramente concluído, a abjeção e o território da mãe permanecem como uma espécie de margem do real. É a partir dessa ideia que *Feminino abjeto* buscou na mãe, ou na tensão mãe-filha, um caminho para problematizar as representações do feminino hoje.

Palavras-chave: Abjeção, Feminino, Processo de criação, Teatro contemporâneo.

Abstract

The following text deals with the process of creating the experiment *Abject Feminine*, in the light of its main guiding concept, abjection, as proposed by the philosopher Julia Kristeva. According to the author, the concept goes back to our first attempts to separate ourselves from the maternal body as a process of individuation. A process never fully completed, the abjection and the territory of the mother, remain as a kind of margin of the real. It is from this idea that *Abject Feminine* sought in the mother, or in the mother-daughter tension, a way to problematize the representations of the feminine today.

Keywords: Abjection, Feminine, Creative process, Contemporary theater.

Resumen

El texto que sigue trata del proceso de creación del experimento *Femenino Abyecto*, desde su principal concepto orientador, la abyección, tal cual propuesto por la filósofa Julia Kristeva. Según la autora, el concepto se remonta a nuestros intentos primeros de separarnos del cuerpo materno como proceso de individuación. Proceso nunca completamente concluido, la abyección y el territorio de la madre, permanecen como una especie de margen de lo real. Es a partir de esa idea que *Femenino Abyecto* buscó en la madre, o en la tensión madre-hija, un camino para problematizar las representaciones del femenino hoy.

Palabras clave: Abyección, Femenino, Proceso de creación, Teatro contemporáneo.

Prólogo

No dia 16 de fevereiro de 2017, propus um primeiro exercício para um trabalho que se desenrolaria por meses e daria origem ao experimento *Feminino Abjeto*, sobre o qual me deterei neste texto. Era o primeiro encontro prático após o processo que selecionou aqueles que integrariam o núcleo de pesquisa “Feminino abjeto: um estudo teórico-prático sobre a obra de Angélica Liddell”¹: 29 pessoas, oriundas de diferentes áreas – artes visuais, fotografia, performance, teatro, psicanálise –, a maioria mulheres, foram selecionadas.

Naquele dia, sugiro que “nasçamos” antes de “tomarmos café”. Pedi que cada um buscasse saber sobre o dia do seu nascimento e trouxesse ao grupo o que colheu, em forma de relato, imagem, gravação de voz ou vídeo. Só depois faríamos a usual roda de início de oficina, com as apresentações convencionais. A maioria delas e deles não sabia nada sobre o dia de seu nascimento, sobre a gravidez e o parto da mãe, sobre seus primeiros dias em casa. Na maioria dos relatos, partos assépticos, cesarianas, pais ausentes, sempre trabalhando, ou desconfortáveis em presenciar a mulher em situação de tamanha de exposição – muitas vezes aconselhados por médicos e enfermeiras a “não verem, pois é ruim para o casal” –, alguns “causos” engraçados, desejos gastronômicos bizarros, as flores para as mães e a emoção do momento “mais especial do mundo;” que, se não foi assim, ao menos registrou-se dessa forma na memória. Alguns atos falhos no meio de um “foi maravilhoso” apontavam para algo como ter sido “deixada sozinha” enquanto todas

1. O núcleo de pesquisa “Feminino abjeto: um estudo teórico-prático sobre a obra de Angélica Liddell” aconteceu dentro de um projeto continuado do Grupo XIX de Teatro que, desde 2005, mantém os “núcleos de pesquisa” como um espaço de formação e pesquisa na cidade de São Paulo. Essa edição aconteceu apoiada pela Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. O núcleo Feminino Abjeto teve mais de 90 inscritos, incluiu 29 pessoas em uma primeira fase teórico-prática e, depois, restringiu para 15 participantes, para maior verticalização na fase prática. Além das apresentações realizadas na Vila Maria Zélia, dentro da Mostra dos Núcleos de Pesquisa, o Feminino Abjeto também compôs a ocupação proposta por Janaina Leite, convidada como artista residente no Teatro do Centro da Terra entre 25 de agosto e 3 de setembro de 2017. O trabalho foi apresentado no Festival de Ribeirão Preto, em nova mostra no Grupo XIX de Teatro, e em 2018 cumpriu temporada no Teatro de Contêiner e foi convidado a integrar a Mostra Libertária, que aconteceu no Sesc Belenzinho em seis apresentações, acompanhada da oficina “Cenas e ob-cenas contemporâneas”, orientada também por Janaina Leite.

as atenções se voltavam para o bebê, sobre o trauma das dores, de suturas malfeitas, de sinais de algo que poderia ser chamado de “depressão pós-parto”, mas que os risos nervosos tentavam camuflar. Alguns relatos, aqueles que conseguiam fugir do senso comum, deixavam ecoar frases estranhas como “quando a gente morre, a gente volta pelo mesmo caminho”. Desse dia retive, principalmente, o relato de Juliana Piesco:

Era sua primeira gravidez e seu primeiro parto. Primeiro ela achou que estava com indigestão; depois, que estava morrendo; depois, saiu uma criança. Mas as crianças não nascem como nos filmes, bonitinhas, enroladas na manta... nascem cobertas de uma camada espessa de banha, uma gordura esbranquiçada, com pedaços de mãe colados, que elas arrancaram ao nascer... e essa gordura tem o pior cheiro do mundo. A não ser por esse comentário recorrente, ela quase não fala daquele dia, evita até me dar parabéns no meu aniversário, ela diz que não foi um dia muito bom para ela. Mas eu acredito que tenha sido muito nojento, porque depois que eu nasci ela desenvolveu uma espécie de TOC, em que ela lava as próprias mãos com água fervente, de novo e de novo, várias vezes ao dia, até deixar em carne viva, até expor o que está por dentro. E uma vez só ela me disse que aquele foi o dia em que ela se tornou quem ela é, porque ela sentiu um choque tão grande de nojo, dor, grandeza, solidão, que ela foi obrigada a virar ela mesma.

Depois de todos os participantes – apenas três homens – compartilharem seus materiais, eu também relatei o dia em que nasci, nada incomum, enquanto exibia as imagens do parto do meu segundo filho, o Jackson: um parto vaginal com uso de fórceps. Talvez imagens explícitas demais para a maioria ali, que nunca tinha visto “como nascem os bebês”

Depois disso, tomamos café. Era o começo de um processo intenso que resultaria no experimento *Feminino Abjeto* e que cumpriria, muito além das minhas expectativas, a interface entre teoria e prática que eu buscava quando criei a proposta do núcleo.

A pesquisa

A pesquisa nasceu de meu interesse pela artista espanhola Angélica Liddell – tema do meu projeto no doutorado em curso na Escola de

Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Liddell é conhecida pela radicalidade que investe na própria autobiografia, nos limites entre arte e vida, e pela maneira como alia teatralidade e performatividade através do uso ostensivo de signos, em um apelo quase barroco, ao mesmo tempo que busca o rito, o acontecimento, a emergência do corpo em estados de alteração e riscos reais.

Para o trabalho do núcleo, me interessou, particularmente, a maneira controversa como a artista espanhola explora as representações do feminino em sua obra. Nesse conjunto de representações entrevi relações estreitas com o conceito norteador de meu projeto de pesquisa, que é a “abjeção”, tal qual proposto pela filósofa e psicanalista Julia Kristeva. Será preciso fazer um pequeno percurso pelo pensamento de Kristeva, para entender de que forma a abjeção se relaciona a uma forma de crise narcísica. E é essa crise que nos interessou em relação ao feminino trabalhado no espetáculo em questão. Mas retomemos de um pouco antes, a partir dessa citação de Kristeva (1980, p. 17, tradução nossa): “Fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo”.

Para compreendermos essa dimensão fronteiriça que o conceito abarca, começemos por pensar que a abjeção se relaciona fundamentalmente à oposição eu/outro e, de forma mais arcaica, entre o dentro e o fora.

Um dos processos subjetivantes primordiais se refere justamente ao momento em que o bebê precisa identificar o outro para que ele se torne um eu. Segundo Kristeva, algo de si precisa ser abjetado, colocado para fora nesse processo, já que esse outro não surge no exterior, mas emerge a partir do próprio processo interno de individuação.

A mãe está no centro desse processo, pois, se em um primeiro momento o bebê tem a mãe como sendo ele próprio, é esse ela-si próprio que ele precisará abjetar para tornar-se um eu. “O abjeto nos confronta, em nossa arqueologia pessoal, a nossas tentativas mais antigas de nos distinguir da entidade maternal antes mesmo de existir fora dela graças a autonomia da linguagem” (KRISTEVA, 1980, p. 18, tradução nossa).

Se pensarmos que o simbólico, o que organiza nossa rede de sentidos, é dado pela Lei Paterna (em termos psicanalíticos), talvez a abjeção, tal qual proposta por Kristeva, seja uma espécie de margem do real. Nesse sentido, o corpo materno se traduziria pelo insignificável, o insimbolizável, sendo o próprio abismo – Kristeva fala da “caverna maternal”. Representa ao ser algo como uma ameaça de dissolução em suas constituições mais arcaicas, em que o corpo materno sintetiza o tentador e o terrificante, o desejável e o abjeto.

Hal Foster (2014) se debruça sobre o conceito citando repetidamente Kristeva. Ao falar do horror, do repulsivo, retoma a relação entre horror, abjeção e o corpo da mãe.

como ocorre frequentemente em filmes de terror e histórias de ninar, o horror significa, em primeiro lugar e acima de tudo, horror à maternidade, ao corpo da mãe tornado estranho, mesmo repulsivo, na repressão. Esse corpo é igualmente a cena primária do abjeto, uma categoria do (não) ser definida por Julia Kristeva como nem sujeito, nem objeto, mas antes de se tornar o primeiro (antes da inteira separação da mãe) ou depois que se tornou objeto (como um cadáver entregue à condição de objeto). (FOSTER, 2014, p. 143)

Kristeva fala da pele, dos orifícios, da nossa relação com os alimentos e excrementos para dar imagem ao que chama de “economia abjetal”. Sangue, vômito, saliva, fezes e apodrecimento são elementos que podem apontar para essa rejeição a si próprio. Kristeva fala dos *borderlines* como uma subjetividade limite onde o eu arrisca o tempo todo abjetar-se para fora de si mesmo (bulimias, mutilações e o próprio suicídio).

Depreendemos então que o que foi abjetado, colocado fora – podemos pensar a própria mãe ou a mãe em nós –, não chega a se constituir como objeto. Ao contrário, ele permanece, como diz Kristeva, como fronteira. O processo de *Feminino Abjeto* nos sugeriu a hipótese de que, no caso da mulher, abjetar a mãe é um desafio ainda mais intensificado pelos componentes de identificação que, através do gênero, ligam mãe e filha.

Mas essa é uma ideia à qual chegamos, primeiramente, de forma empírica.

O processo

No momento daquele primeiro exercício que mencionei – o relato sobre o nascimento de cada um –, ainda não fazia ideia de que um dos principais eixos dramáticos do trabalho seria, justamente, a figura da mãe, ou, como diz Kristeva, uma “mãe mais arcaica que real”, que passamos a perseguir em um dado momento do processo.

Começou a me chamar atenção a maneira quase obsessiva como a figura da mãe aparecia na obra de Angélica Liddell. Destaco, por exemplo, o seguinte trecho:

yo necesito buscar y encontrar a mi gemelo repugnante para mostrarme tal y como soy. De la misma manera que las madres convierten a sus hijas en sus gemelas viejas, feas, estúpidas y agotadas, para sentirse orgullosas de sí mismas, para justificar sus patéticas vidas. Las madres convierten a sus hijas en sus gemelas nauseabundas, incluso sin proponérselo, incluso sin saberlo, las amasan con lo peor de sí mismas, una mujer después de parir ya no tiene nada más, las madres amasan a sus hijas con lo peor de sí mismas para que vuelva a repetirse la historia. (LIDDELL, 2014, p. 173-174)

Propus um exercício em que, a partir de uma série de alimentos, montaríamos a figura de uma mãe deitada no chão. No processo de compor a figura, cada uma – a essa altura já havia restringido o grupo a doze mulheres e uma pessoa não-binária² em cena, além da assistente de direção Tatiana Caltabiano e da dramaturgista Tatiana Ribeiro – deveria compartilhar com as outras algum material que correspondesse a uma das seguintes etapas: nascimento, semelhança/identificação, rejeição/repulsa, despedida e, por fim, sacrifício.

2. Ter no grupo uma pessoa que, tendo nascido do sexo feminino, não se entende como “mulher”, foi bastante provocador ao longo do processo. Sem dúvida, *Feminino Abjeto* traz um recorte específico ao falar da experiência de mulheres cisgênero e brancas (com exceção da dramaturgista negra Tatiana Ribeiro, que esteve presente na primeira etapa do núcleo). A dissonância de Florido, performer não binária, trazia como contribuição questionar ao limite qualquer forma de predestinação biológica. No entanto, não creio que o trabalho tenha sido capaz de absorver a complexidade da questão. Sem dúvida, a abjeção para pessoas trans e pessoas negras deve comportar outras tensões.

Confesso que parte da proposta do exercício surgiu da minha própria experiência de tornar-me mãe de dois filhos e vivenciar profundas mudanças na relação com minha própria mãe. Achei até que o exercício poderia não reverberar por conta de não haver outras mães no grupo. Mas me enganei. Todas eram filhas, e qual não foi minha surpresa quando deparei com materiais como os que se seguem!?

Minha mãe não gostava muito de mim porque ela achava que eu gostava demasiadamente do meu pai. Desde criança, tudo o que ela era eu não queria ser. Não quero que a minha voz fique igual à dela. Mas como eu vou fazer pra minha voz não ficar igual à dela? (CABANAS, 2017)

Minha mãe é louca, a maternidade deixou ela louca. Minha mãe não aguentou parir uma menina. Tivesse sido eu um homem, seria mais fácil. Meu pai nunca foi louco. Ao contrário, meu pai nunca existiu. Em sua ausência, meu pai, um pai qualquer, foi extremamente razoável. Minha mãe podia ser um bicho no zoológico, enjaulada e feroz, potencialmente perigosa, mijando em si mesma. E enquanto ela estivesse lá, eu encontraria o papai. Para aprender a ser razoável como o papai. Para sentar no colo do papai. Porque o papai é dono de tudo. Ele é dono da ausência e assim ele se torna dono de tudo. Eu encontro doçura em ser feita para o homem. Para o papai. (SOUZA, 2017)

Essa era a música favorita da minha mãe. É uma das poucas coisas que eu lembro sobre ela. Ela não lembra de mim e eu não lembro mais dela. Ela também não lembra mais que essa é sua música favorita. Minha mãe tem Alzheimer. Passei um bom tempo tentando não esquecer de como ela era. Mas eu não consegui. Eu costumava ter raiva dela ser semianalfabeta e ter aceitado as traições e ausências do meu pai. Quando penso na minha mãe percebo que não lembro de sua força, de seu carinho, de sua alegria. (VERANA, 2017)

A música citada nesse último depoimento era *La mamma*, de Charles Aznavour, cuja letra diz: “Ela vai morrer, a mamãe”.

Parte desse material não só veio a integrar o espetáculo mais tarde, como continuou sendo o principal eixo dramático dele. De certa forma, na estrutura criada, nessa espécie de ritual, refazíamos esse percurso que passava pela identificação e repulsa, até chegar ao sacrifício dessa mãe em nós.

A estrutura

Figura 1 – Apresentação no Teatro de Contêiner



Fonte: Laio Rocha, 2017.

Figura 2 – Apresentação na Vila Maria Zélia



Fonte: Jonata Marques, 2017.

No espetáculo, as treze atrizes/performers recebem a plateia em uma grande bancada com bandejas, comidas, em que cada uma apresenta o prato que preparou para aquela noite: uma salada de repolho com açafrão “boa para candidíase”, peixe, massa de pão, leite de peito. A receita de *roux* da médica psiquiatra e atriz Maíra Maciel:

E falando em truques para molhos, eu vou dar uma dica que vai ficar grudadinha na cabeça de vocês. É uma dica pra dar liga a molhos, sopas e cremes. Falam em liga nas receitas. Mas vou usar a minha palavra: amálgama. Acho mais cirúrgico, mais resistente com o tempo. No *roux*, por exemplo, geralmente se utiliza manteiga sem sal, crua ou clarificada, e farinha de trigo. A regra é a seguinte: *roux* quente em líquidos frios e *roux* frio em líquidos quentes. Qualquer um desses vai ficar bem grudadinho, um amálgama; como minha mãe quando me abraça. Eu sinto o seio dela grudado no meu, e aí vem uma sensualidade a mais, um nojo, um ódio.³

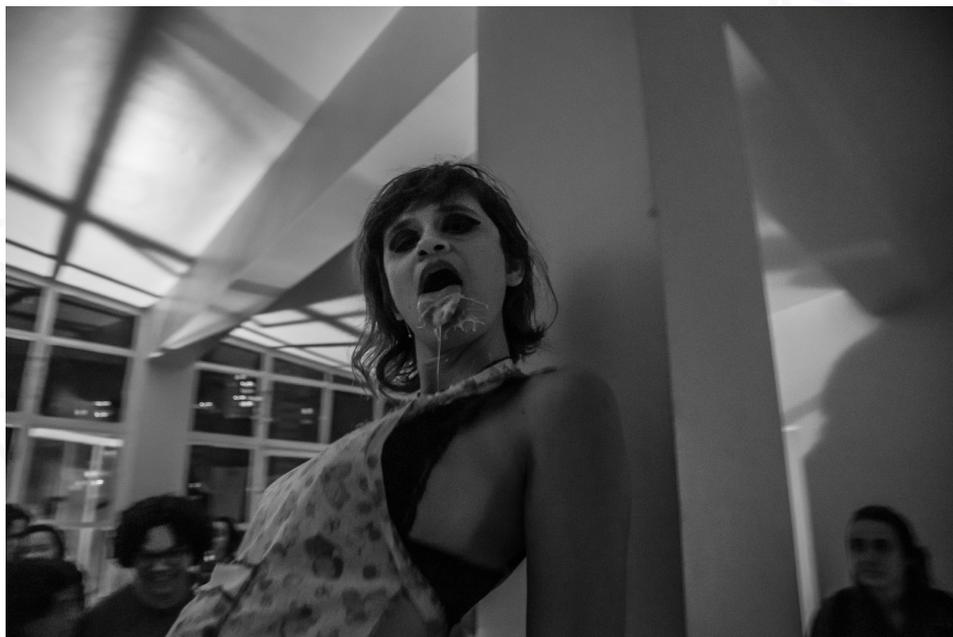
A última a se apresentar, Ramilla Souza, que só trouxe um “leite moça porque vai bem com tudo”, conta de suas explorações pela casa quando ficava sozinha na infância:

Nisso, eu tinha uns 8 anos. Que foi a idade que eu comecei a me masturbar. Eu ficava muito só em casa porque minha mãe trabalhava em horário comercial, das 8h às 18h. Eu ia pra escola, e no outro horário ficava sozinha em casa. Então, eu tinha muito tempo pra explorar o que eu quisesse. Eu abria uma caixa de bijuterias que ela tinha, eu acendia velas e eu explorava a minha buceta. Acontece que eu me masturbava e eu gozava. Gozava assistindo sessão da tarde, gozava assistindo ao programa da Angélica. E em algum momento disso, eu comecei a sentir uma culpa por esses orgasmos. Por essa coisa que eu achava que só acontecia comigo. Então, às vezes eu tenho essa sensação de que eu tive os melhores orgasmos da minha vida aos 8 anos.

Essa dimensão do depoimento é, sem dúvida, uma tônica do trabalho. Não à toa, pois venho pesquisando o uso de materiais autobiográficos no teatro desde 2008, resultando no livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. Em *Feminino Abjeto*, o depoimento é um disparador do processo, mas esse dado não é um fator primordial na fruição das cenas. O que quero dizer é que não se trata de um trabalho sustentado pelo “pacto autobiográfico” como motor de vínculo do espectador com o trabalho. No caso, os depoimentos têm muito mais a função de vasculhar temas do que convalidar fatos ou associar uma vivência específica a alguém.

3. Texto criado dentro do núcleo de pesquisa “Feminino abjeto: um estudo teórico-prático sobre a obra de Angélica Liddell”, com direção de Janaina Leite, assistência de direção de Tatiana Caltabiano e dramaturgismo de Tatiana Ribeiro. Participação de: Ana Laís Azanha, Letícia Bassit, Cibele Bissoli, Bruna Betito, Sol Faganello, Florido, Emilene Gutierrez, Olívia Laguna, Maíra Maciel, Juliana Piesco, Ramilla Souza, Débora Rebecchi, Gilka Verana.

Figura 3 – Atriz Ramilla Souza em cena



Fonte: André Cherri, 2017.

Figura 4 – Atriz Emilene Gutierrez em cena



Fonte: André Cherri, 2017.

Voltando à estrutura, essa espécie de prólogo corresponderia ao que denominamos a estrutura, ou o *canovaccio*, que construímos para o trabalho como “Minha relação com a comida”. E como as partes seguintes – “Eu não sou bonita”, “Fuck you mother”, “O que farei eu com esta espada” – são todas relacionadas a títulos extraídos de obras de Angélica Liddell. A comida

e a mãe se impõem nesse prólogo e retornarão como um dos poucos fios condutores, já que se trata de um trabalho que poderíamos classificar como pós-dramático (por prescindir completamente da estrutura do drama como fábula, personagem, conflito e desenvolvimento), ou, ainda, performativo (por se sustentar, basicamente, sobre o jogo de estar e fazer das atrizes/performers junto aos espectadores). Alguns exemplos significativos dessa característica do trabalho estão nessa segunda parte, que internamente chamamos de “Eu não sou bonita”, na qual investigamos mais diretamente as relações do feminino com o masculino. Depois de um momento coral bastante vigoroso, em que uma dança sensual se converte em uma coreografia inspirada na dança maori *haka* – conhecida por conta da virilidade de seus movimentos –, o público é convidado a se dividir em dois grandes grupos, cada qual disposto em volta de um grande praticável que faz as vezes de um palco. Uma das performers se encontra deitada, a outra segura uma caixa de isopor com picolés, e o público é convidado a jogar dados nos quais se leem opções como “chupar”, “intimidar”, “introduzir”. O público é instigado a jogar com os dados e os picolés e decidir como agir sobre o corpo da atriz que está completamente disponível sobre o palco.

Outro momento que a característica performativa do trabalho talvez chegue mais longe em relação à estrutura do todo é quando uma das atrizes, Bruna Betito, pergunta à plateia feminina: “o que você faria se tivesse um pau por um dia?”. Em todas as apresentações chega-se no “mijar em pé”, que se desdobra em uma competição na qual atrizes e público, de qualquer sexo, são convidados a testar suas capacidades de mira, pois a cada um é dado uma taça e um tempo para realizar a ação.

Enquanto os competidores realizam a tarefa, Betito explica:

O motivo do menino urinar me parece bem notável. Uma menina urinando não é algo jocoso ou tocante. Os rapazes seguram literalmente as suas ferramentas desde sempre. Eles têm de aprender, por exemplo, a apontar. É nesse momento que os rapazes aprendem sobre linearidade, concentração e foco. Desde o começo da vida os homens têm a ideia de construção, de algo que se constrói e que desaba. Eles têm a ideia de algo que fica duro e mole e sobre o qual não se tem o “controle total”. Certo? Procede essa informação?

Figura 5 – Atrizes Bruna Betito e Maíra Maciel



Fonte: André Cherri, 2017.

Figura 6 – Atriz Bruna Betito



Fonte: Jonata Marques, 2017.

Ainda que a tônica da cena seja o humor, o constrangimento dos homens costuma ser evidente quando a atriz dá o “placar” das apresentações, mostrando as raríssimas exceções de homens cisgênero heterossexuais que se dispõem a participar do jogo. A plateia é convidada, então, a conjecturar sobre o porquê desses números.

Figura 7 – “O que você faria se tivesse um pau por um dia?”



Fonte: Fran Rockita, 2017.

A relação com o masculino aparece ainda, sempre de forma projetiva, na cena de Emilene Gutierrez, na qual a atriz, em umas das raras cenas “dramáticas” do trabalho, sentada diante de uma mesa e de uma cadeira vazia com um chapéu de *cowboy* apoiado no encosto do outro lado, diz:

Com que mulher você quer dormir essa noite? Essa noite? Você gosta de mulher loira? Mulher bela? Alguém que canta pra você? Você gosta de mulher magra, aquela que tem o ossinho aparecendo? E gorda, que te sufoca no meio de tanta pele, volume, peso, corpo? Você gosta de mulher triste, deprimida? Mulher romântica? Violenta? Mulher que sorri pra todo mundo, que gargalha alto, mulher culta, que viaja o mundo, fala cinco línguas? Com que mulher você quer dormir essa noite? Sabe, depois de tudo isso, eu fico olhando pra sua cara e tento imaginar o que você tá pensando sobre esse exato momento, o que tá pensando sobre mim... tá me olhando, me julgando, me achando uma idiota ridícula, uma coitada, carente, que não sabe o que sente e muito menos sabe formular essas merdas todas. E eu continuo falando umas coisas sem sentido só pra ter algum assunto que me comova e que faça você lembrar de algo sobre nós... Eu te olho, eu julgo, eu continuo pensando e criando a porra desse espaço oco entre nós.

Figura 8 – Atriz Emilene Gutierrez



Fonte: Jonata Marques, 2017.

O embate com o masculino aparece ainda em uma cena criada por Ramilla Souza, em que ela descreve uma menina que é estuprada, aos 13 anos, pelo amigo do irmão, depois de aceitar carona na saída de uma festa. O que poderia se encerrar em uma cena de denúncia ganha contornos mais complexos quando a atriz conclui:

E sonhei que, nesse dia, eu ia ser bonita. Porque eu sempre quis ser bonita. Desde que nasci, desde que a minha mãe reconheceu uma menina na maternidade, desde que furaram minhas orelhas, eu sempre quis ser bonita. Mas bonita de verdade. Não bonita de beleza interior, não bonita de arrumadinha. Bonita de verdade. Não teve um dia na minha vida inteira que eu não quis ser bonita. Eu quero muito ser bonita. Mas bonita de verdade.

No trabalho, de fato, o homem não é protagonista, nem como inimigo – o que ressenha parte da plateia, que talvez esperasse um espetáculo de denúncia. Nesse sentido, retomo nossa fonte de pesquisa, que foi a obra de Angélica Liddell, a qual não só rejeita prontamente o rótulo de feminista, como se diz profundamente misógina. Em muitos de seus textos, a dramaturga expressa seu desprezo pelas mulheres, ou ao que ela chama de “comumente feminino”:

No quiero ser como todas esas lloronas que se inflan a pastillas para dormir. No quiero ser una de esas señoras con esperanzas, que sueñan, que aun oliendo a meados conservan las esperanzas, que frotran su vagina con cualquier polla pero en el fondo conservan otras esperanzas. Segundas

oportunidades y toda esa basura. No quiero ser una de esas mujeres que son sólo sentimientos, que necesitan sentimientos a todas horas, que no tienen más argumentos que los putos sentimientos, que necesitan limpiar hasta una letrina por amor, y no simplemente porque deben limpiar la letrina, y limpiarla bien, y ya está. Limpiar una letrina no es amar.

No quiero ser como todas esas mujeres que le echan la culpa a todos los hombres de su desgracia, de su soledad, que le echan la culpa a todo el mundo, antes de reconocer que son viejas, y feas, y estúpidas. Y están agotadas, y cargadas de hijos, que las hacen todavía, más viejas, más feas y más estúpidas, y ni el suplemento de dignidad las salva, ni ser madres las salva. (LIDDELL, 2014, p. 168-169)

As polêmicas declarações de Liddell, a meu ver, corroboram uma outra afirmação principal de sua visão sobre arte, na qual ela diz: “meu ponto de vista é absolutamente antissocial.” É ela também que entra em cena em um espetáculo como *O que farei eu com esta espada?*, como um bufão apresentador de programa de auditório, ridicularizando o “teatro político, teatro político” – ela repete com desprezo –, para na sequência clamar “sejamos míticos, sejamos míticos!”

Figura 9 – Atrizes Débora Rebecchi, Ramilla Souza, Sol Faganello e Emilene Gutierrez



Fonte: Jonata Marques, 2017.

Sua busca não é por um teatro de denúncia, que possa ser positivado socialmente, que possa servir a uma causa, como a feminista, por exemplo. No entanto, compreendemos que a misoginia de Liddell trabalha, em negativo, uma crítica muito contundente às representações do feminino. E que, longe de apaziguar as tensões em uma espécie de denunciamento facilitador,

ao contrário, se borra nas contradições, propondo um movimento que é, sim, autodestrutivo, mas positivamente desestabilizador.

É essa perspectiva que pautou o quadro “O que farei eu com esta espada?,” pois a pergunta nos provoca a pensar de que forma quereremos levar essa luta em cena. “O que farei eu com esta espada?” nos perguntamos, pois nos apropriamos das armas que não nos pertenciam historicamente para levantar uma série de reflexões urgentes, que nos atravessam diretamente. Mas priorizamos sim, pois estamos no campo do fazer artístico, com contradições e ambiguidades, perguntas e espanto, mais do que com certezas.

Não à toa trouxemos como eixo a relação entre mãe e filha e as identificações e hostilidades entre elas, entendendo que aí o movimento implícito na ideia de abjeção poderia se dar com mais embate e potência.

A primeira vez que eu me lembro de me entender como algo desprezível foi quando minha mãe começou a me detestar, por detestar a si mesma, por ter depressão, talvez pânico, não sei, nunca perguntei pra ela. Também não sei se a depressão veio antes do desprezo, ou se o desprezo veio em resposta à depressão, e se em algum momento veio o pânico, o que faria sentido, porque, afinal, ela é minha mãe, e eu me pareço mais com ela do que gostaria. Eu tenho pânico e eu tenho depressão, e eu acho que tenho pânico porque eu tenho depressão, e eu acho que tenho depressão porque eu aprendi a me detestar, e por me detestar eu desenvolvi o hábito de me envenenar sempre, em algo como um meio termo entre uma cerimônia ritualística e um costume vazio. Algo como uma tentativa covarde de sacralizar um estado de negação, como se fosse bonito eu ser objeto do meu próprio desprezo. É como se eu fosse a encarnação de tudo que há de mais cruel e repulsivo no corpo de uma menina pequena e frágil e bonitinha, e minha beleza e minha fragilidade são claramente parte da minha índole má, são claramente uma armadilha para os homens, que são induzidos ao pecado e ao sofrimento. Eu não posso me relacionar com os homens porque eu triunfo sobre as dores deles. Eu não posso me relacionar com as mulheres porque eu triunfo sobre as dores delas. Eu não posso me relacionar com a minha mãe porque eu triunfo sobre as dores dela. Eu sou muito violenta. Eu sou o rei do sofrimento. Eu gosto de esmagar as pessoas através do amor. Eu gosto de quando as pessoas precisam de mim e eu esmago elas. Eu gosto de fazer as pessoas precisarem de mim para eu esmagar elas e triunfar sobre elas, e eu triunfo sobre as dores, eu abuso dos homens que me amam e das mulheres também, e também da minha mãe, eu sou muito violenta, eu sou o rei do sofrimento. (LAGUA, 2017)

A ideia de uma transmissão conflituosa da feminilidade de mãe para filha é explorada enormemente na psicanálise, na literatura e no cinema em obras como *Sonata de outono*, de Bergman, *Uma duas*, de Eliane Brum, *Mães-filhas: uma relação a três*, de Caroline Eliacheff e Nathalie Heinich.

Figura 10 – Performer Olívia Laguna



Fonte: Fran Rockita, 2017.

Destaco um fragmento de Marina Ribeiro (2011) que explora a carga de tensão dessa relação, sintetizando um movimento importante do trabalho *Feminino Abjeto*, que é o trânsito da identificação à hostilidade:

Será preciso odiar a mãe para se apartar e, fazendo uso da hostilidade, desidentificar-se? Tudo faz crer que a mútua identificação entre mãe e filha, e o fato de ser uma relação sob o selo narcísico do idêntico, exigiria um esforço maior no delineamento de um “eu feminino”. O matricídio simbólico faz parte, como veremos, da constituição da feminilidade nas mulheres. (RIBEIRO, 2011, p. 37)

Esse matricídio, em *Feminino Abjeto*, se concretiza em nosso último quadro, “Fuck you mother”, em que realizamos uma espécie de sacrifício da mãe.

Momentos antes, Piesco explica: “Uma vez, numa aula sobre tragédia grega, nos explicaram que os sacrifícios são uma forma de rompimento para evitar perdas maiores. Uma perda pequena que evita perdas de proporções maiores”. O trabalho propõe o sacrifício da mãe como metáfora para esse algo do feminino que é preciso sacrificar em nós para que algo se preserve, talvez a própria mãe real.

Figura 11 – Atrizes/performers Cibele Bissoli e Olívia Laguna



Fonte: André Cherri, 2017.

Numa das últimas cenas, a atriz Sol Faganello, nua e ensanguentada, ao som de *Stabat Mater*, faz o caminho de volta e “penetra” as entranhas da mãe deitando-se numa espécie de gosma abjeta sobre o chão, que se tornou o corpo da mãe, quase amorfo, composto por todos os alimentos e dejetos usados durante o espetáculo. Sobre esses resquícios numa forma que sugere um ventre, um seio, uma cabeça e mãos, a atriz se deita carinhosamente, em posição fetal:

Às vezes eu penso em você como um mistério, um fantasma, uma mão assustadoramente idêntica à minha, a boca também. Penso se hoje, aqui, convivo com as mesmas questões que você aí. Você era brava, que eu sei, fechando os olhos parece que sinto o cheiro da casa e dos homens que viviam ali com você, me conta algum segredo. Alguma coisa só tua, qual tua obsessão? Qual tua obsessão? (FAGANELLO, 2017)

A atriz se despede, e uma outra se aproxima com uma espada, agora real, nas mãos. A intensidade da música sobe – ainda o *Stabat Mater* (ou *A mãe lá estava*) – juntamente com os braços da atriz, que, em um golpe só, finca a espada na cabeça da mãe.

Figura 12 – Atrizes Maíra Maciel (direita) e Sol Faganello (deitada)



Fonte: André Cherri, 2017.

Figura 13 – Atriz Sol Faganello



Fonte: Jonata Marques, 2017.

A guisa de conclusão

Há, sim, uma reconciliação. Mas também um sacrifício necessário. Sacrificar para preservar algo. Fincada a espada na cabeça, como hienas, as atrizes estraçalham, devoram a mãe. O dramático da cena se desfaz quando as atrizes riem se percebendo lambuzadas, imundas, fedendo a peixe e leite condensado. A luz de serviço se acende, e uma última cena, uma dança imaginária, sela o encontro entre atrizes e público. Há muito de celebração nisso.

Em um dos últimos exercícios propostos no processo, a atriz Gilka Verana trouxe um vestido acompanhado do seguinte depoimento:

Não é lindo meu vestido? Ele era de uma mulher muito querida que faleceu recentemente. Eu estava presente no dia da partilha de seus pertences. Todos, os três filhos e a mãe dela, concordaram que ele deveria ser meu. Achei lindo ele não ter forro. Como considero essa uma ocasião muito especial, achei que deveria honrá-la. Um brinde a ela onde quer que esteja. Nem sujeito, nem objeto. Não eu. Não isso. Mas tampouco nada. Um “qualquer coisa”. Um peso de sem sentido que não tem nada de insignificante e que me esmaga na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. O abjeto e a abjeção são as minhas salvaguardas. Este misto de julgamento e afeto, condenação e efusão, signos e pulsões. Delineamentos de minha cultura.

O profundo entendimento sobre o conceito de abjeção que o depoimento de Verana traz, aliado à beleza da imagem de um vestido ofertado a outra mulher pelos filhos de uma mãe que se foi, dão a medida da maneira como essas artistas, autoras, se apropriaram do processo. Todos os disparadores que propus eram desdobrados em contribuições singulares, complexas, que foram muito além do que eu poderia imaginar para um espaço que, em um primeiro momento, não precisaria ser mais do que uma oficina teatral. Tornou-se um verdadeiro laboratório de nossas abjeções.

Feminino Abjeto é, então, a combinação, o choque entre uma certa “mascarada feminina” e o movimento de abjetar essas máscaras, sem que com isso, no entanto, tornemo-las objetos. Ao contrário, nos interessava sustentar, justamente, a dimensão fronteira dessas máscaras. Pareceu-nos que a recusa pura e simples, colocando-as imediatamente fora, como objetos execráveis do feminino, não nos ajudaria a confrontar nossas próprias contradições. Interessava-nos, sim, uma tomada de todos os objetos-máscaras que configuram esse lugar social da mulher, defletindo-os, abjetando-os, reivindicando-os como nossos, como nós mesmas, para movê-los de dentro para fora, flagrando-os nessa fronteira: nem si mesmo (tornando-os essência, verdade), nem imediatamente exteriores (estranhos ao eu).

Nossa tentativa foi adentrar um campo crítico em relação ao feminino que não recaísse nem em algum novo essencialismo, nem em uma visão

equivocada de performatividade como algo puramente exterior, encenada, destituída de verdade psíquica.

Se pensarmos que a “essência” da mulher é uma caricatura histórica moldada em uma sociedade patriarcal e misógina, que se psicossomatizou, ainda assim, não estaremos dizendo que se trata de uma mentira. Os papéis sociais da mulher, que se confundem com o ser da mulher, participam do princípio de prazer feminino, operam na economia psíquica feminina ou no narcisismo feminino.

Nossa hipótese é de que olhar para o feminino abjeto seria uma forma de operar criticamente nessa zona movediça na qual se constitui o eu-mulher, sem ignorar as imensas contradições nessa lenta e necessária perlaboração de um sujeito mulher.

Compreendemos, com Kristeva, que todo ser humano precisa abjetar a mãe introjetada para se tornar um eu. E existe, para todos, esse algo que permanece fronteiro, à margem, indeterminado, sem nunca plasmar-se completamente como objeto da consciência, nos mantendo de certa forma ligados ao território da mãe – esse real informe que ameaça nos engolir novamente para a caverna uterina ou nos precipitar em direção ao nosso próprio corpo em decomposição, o que é, de certa forma, a mesma coisa (territórios de indeterminação, volta ao inorgânico, cessação da pulsão de vida). Na mulher, esse processo se mantém enquanto tensão permanente, e, nos tempos atuais, de chamada a uma revisão desses papéis, se converte em verdadeira crise narcísica. Ao mesmo tempo que se volta para si mesmo “como uma regressão em retirada do outro, um retorno a um refúgio autocontemplativo, conservador, autossuficiente” (KRISTEVA, 1980, p. 21, tradução nossa) – o que se reflete na quantidade de ações promovidas recentemente por mulheres, para mulheres, e mesmo uma negação radical desse outro, o homem. É preciso enfrentar que esse

narcisismo não é jamais a imagem sem ruga do deus grego numa fonte plácida. Os conflitos das pulsões atoladas no fundo perturbam sua água e trazem tudo aquilo que, para um dado sistema de signos, ao não se integrar, é da abjeção. A abjeção é, pois, uma espécie de crise narcísica. (KRISTEVA, 1980, p. 21, tradução nossa)

Encarar as figuras abjetas em nós, que fazem sofrer, mas também fazem gozar (no sentido psicanalítico), me parece um caminho necessário, sobretudo nas artes, para lidar com contradições operantes ainda hoje. Reivindicar esse olhar é talvez poder construir um caminho para um luto real de nós, mulheres, sobre essa parte nossa que repudiamos. Talvez, então, a abjeção, nesse processo, produza como consequência essa espécie de ressurreição, essa nova significância que propõe Kristeva (1980, p. 22, tradução nossa):

O abjeto é a violência do luto por um “objeto” para sempre já perdido. O abjeto derruba o muro da repressão e de seus julgamentos. Ele reconduz o eu [*moi*] à fonte dos limites abomináveis dos quais, para ser, este se separou – ele o reconduz ao não-eu, à pulsão, à morte. A abjeção é uma ressurreição que passa pela morte (do eu [*moi*]). É uma alquimia que transforma a pulsão de morte em despertar de vida, de nova significância.

Por fim, e não poderei aqui me estender longamente sobre isso, a pesquisa nos revelou, para além dos questionamentos sobre o feminino, um questionamento mais amplo sobre a relação entre linguagem e sentido. Se a abjeção aponta para essa espécie de margem do real, podemos pensar que se trata de um limiar em que o simbólico e a própria noção de identidade se encontram convulsionados, em risco. Como sintetiza Foster (2014, p. 179):

o abjeto toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre nosso dentro e fora, assim como da passagem temporal entre o corpo materno (novamente o local privilegiado do abjeto) e a lei paterna. Tanto espacial como temporalmente, portanto, o abjeto é a condição na qual a subjetividade é perturbada, “em que o sentido entra em colapso”; daí sua atração para artistas de vanguarda que desejam perturbar tais ordenações do sujeito e da sociedade.

Nessa última colocação de Foster ressoa o ponto principal para o qual converge a tese de Kristeva. A autora diz que o abjeto é também uma ressurreição que passa pelo poder de sublimação que a linguagem possui. Ela cita escritores como Céline, Joyce e Proust, que fazem da linguagem, de palavras desentranhadas, abjetadas, a sua fonte de vida e, principalmente, a origem de uma poética própria. A relação entre linguagem e abjeção merecerá, sem dúvida, grande atenção ao situarmos o conceito no campo das expressões

artísticas. Para Kristeva, a linguagem poética se aproximaria da psicose, pois subverte a lei paterna, a ordem simbólica. Esse é o perigo e, ao mesmo tempo, a potencialidade de se adentrar o território da mãe.

Figura 14 – Atriz Juliana Piesco em destaque



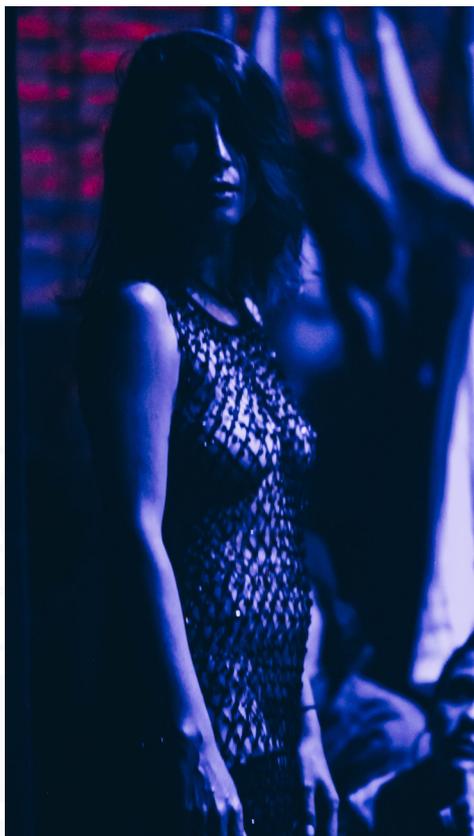
Fonte: André Cherri, 2017.

Figura 15 – Atriz Ana Laís Azanha



Fonte: Fran Rockita, 2017.

Figura 16 – Atriz Gilka Verana



Fonte: Fran Rockita, 2017.

Figura 17 – Florido, Juliana Piesco, Sol Faganello e Emilene Gutierrez



Fonte: Fran Rockita, 2017.

Figura 18 – Performer Florido



Fonte: Laio Rocha, 2017.

Epílogo

— Mãe, eu não quero envelhecer.
— Você precisa. Eu não posso cuidar de você pra sempre.
(Feminino Abjeto)

Falei longamente da rejeição à mãe, mas não da rejeição à maternidade. A maternidade é um tema espinhoso dentro do próprio feminismo, como aponta Kristeva (1988, p. 267-270):

Quando o feminismo reivindica uma nova representação da feminidade, ele parece identificar a maternidade com esse equívoco idealizado e, recusando a imagem e seus abusos, contorna a experiência real que tal fantasma oculta. Resultado? – Denegação ou rejeição da maternidade por certos setores vanguardistas do feminismo. Ou então, aceitação – consciente ou não – de suas representações tradicionais pelas “amplas massas” de mulheres e homens. (KRISTEVA, 1988, p. 269-270)

Entre esses dois extremos, um vazio, uma lacuna, ao ponto de em um dos maiores eventos sobre gênero da América Latina, que uniu o Congresso

Mundos de Mulheres e o Seminário Internacional Fazendo Gênero, acontecido em 2017, um grupo de estudos soar quase deslocado, marginal, ao trazer como título “The maternity: the unfinished question of the feminism”.

A rejeição à maternidade pelo feminismo pode ser facilmente compreendida através do fragmento abaixo, de Judith Butler (2003, p. 47):

dentro da simbolização do que é o “feminino”, um dos atributos fundantes é o corpo reprodutor, associando força, natureza, realização, abnegação. Talvez um dos maiores atributos do feminino, biológicos, culturais, simbólicos esteja ligando a imagem do corpo materno. O corpo que fracassa ou se recusa a entrar nessa ordem simbólica é abjetado da mesma invocando as imagens do seco, estéril, egoísta.

Para Butler (2003, p. 47), a “recusa da maternidade como inscrição do corpo da mulher num terreno de inteligibilidade” é uma forma de crítica a esse mecanismo de leitura dos corpos, e parte do movimento feminista fez eco a essa recusa como forma de insurgência.

Mas a recusa pura e simples é também uma forma de escapar ao problema, já que grande parte das mulheres no mundo, sobretudo nas regiões mais pobres, continua tendo filhos.

Em nosso pequeno grupo de trabalho, era notável também que em muitas integrantes se expressasse essa rejeição à ideia de se tornar mãe. Quase uma aversão por esse papel. Mas, curiosamente, e talvez não coincidentemente, duas delas engravidaram ao longo das apresentações, se fazendo necessário incorporar ao trabalho as reflexões que os processos das gravidezes suscitaram:

É a primeira vez que uso saia curta e salto alto. A revolução depende de poucos acessórios. Até hoje eu era uma mulher quase transparente, cabelo curto, tênis sujo, e, bruscamente, eu me torno uma mulher do sexo, do vício. O efeito que isso provoca nos homens é quase hipnótico. Ser incrivelmente presente, detentora de um tesouro furiosamente desejado no meio das minhas pernas, no meio das minhas tetas. O meu corpo ganha uma importância extrema. E esse tipo de coisa não interessa somente aos tarados. Esse tipo de coisa interessa a quase todo mundo: uma mulher com estilo de puta. Eu me tornei um brinquedo gigante. Jogar o jogo é suficiente, o jogo da feminilidade. Eu vou parar por aqui. Ano passado, ficamos em cartaz com *Feminino Abjeto*, e eu continuava essa ação

ainda no discurso da puta, fazendo um paralelo entre a prostituição e o casamento, que não deixa de ser um contrato econômico implícito. Eu tinha esse abacaxi, eu tirava a calcinha e sentava em cima do abacaxi me esfregando nele, me masturbando enquanto cantava um samba no microfone. Só que hoje eu não vou mais fazer isso, porque eu tô grávida de semanas. Você acha que esse filho é meu? [para o público] Você foderia com uma grávida? Estar grávida é como ser hospedeira de um parasita. Enjoo, cansaço, falta de ar, parece que meus pulmões diminuíram de tamanho, dor na lombar, dor no ciático, lentidão... Dizem que quando nasce é ainda muito pior. Porque aí vem a amamentação. Eu tenho que estar disponível 24h pra amamentar meu filho, porque, se eu não amamentar, meu filho morre. A amamentação é linda! É um ato de amor. A amamentação é linda! Aí o bico do peito vai rachar, vai sangrar, o leite vai secar, não vai querer sair, mas não interessa! A amamentação é linda! Me falaram também que é bom esfregar alguma coisa bem áspera no bico da teta para já ir calejando, acostumando com a dor que é amamentar. Eu tenho feito isso todos os dias, não sei se funciona, mas tenho feito. Eu tô sentindo um medo que eu nunca senti antes, um medo que eu nunca imaginei que fosse capaz de sentir. É um medo do parto, mas é pra além do parto. É um medo desse desconhecido, um medo de perder minha identidade, de não saber mais quem eu sou. Eu nunca quis ser mãe. Nunca sonhei com a maternidade, nunca brinquei de boneca quando era criança. Mas o filho veio, e eu não quis tirar. Esse filho não é meu, eu não gozei!

Como esse filho pode ser meu se eu não gozei? (BASSIT, 2017)

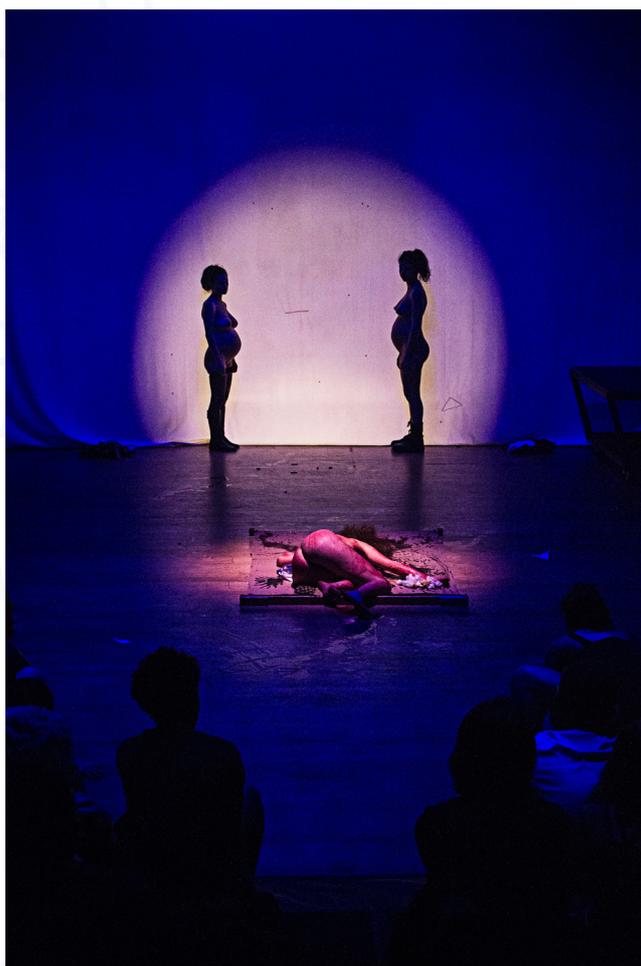
Eu tenho repetido nas nossas apresentações que sou um amálgama feminino da minha mãe. E no percurso desse processo eu fiquei grávida, e agora tem também um feto amalgamado em mim. Eu gosto dessa palavra, “amálgama.” Mas os efeitos que essa palavra provoca em mim são devastadores. Eu fico fundida com minha mãe como se fôssemos uma coisa só, mas na verdade somos de matérias bem diferentes. E tem uma certa prisão nisso, é sem saída. E agora está pior por conta da bebê. Ela sente que tem mais direito sobre mim, e vai me dizendo muitas restrições e cuidados para eu não prejudicar o bebê. É uma mala de comida congelada que ela me faz levar pra casa. Eu falo que não precisa de tanto, mas aí ela já vira a cara, e minha atitude é uma desfeita pra ela. Ela está sempre em cima, sendo solícita, quer agradar, mas é um “agrado” que é uma imposição de um jeito dela. E assim, com essas gentilezas, com essas “ajudas”, ela me atropela e me faz sumir. E eu sumo. De um lado por ela, e do outro pela criança amalgamada no meu corpo e que me suga. Suga o ferro do meu sangue, suga o cálcio dos meus ossos e os neurônios do meu cérebro. E as minhas formas de antes vão sumindo, e eu assumo uma outra forma que é só barriga e peito. Mas tudo é tão ambíguo e fluido na gravidez. Dar à luz uma vida nova é ainda mágico pra mim; traz uma ideia de renovação.

E no fundo eu até penso que poderia me transformar ao ponto de dissolver esses amálgamas e poder ensinar isso pra minha filha. Será que isso é possível? Será que eu consigo sustentar isso? (MACIEL, 2017)

Uma gravidez desejada e outra indesejada, mas levada adiante mesmo assim. Os dois relatos trazem a gênese de um processo que será inevitável: um ser humano se cria a partir de outro, da sua carne, do seu sangue, “um parasita” que precisará, em algum momento, se descolar. Primeiro, o parto. Depois, toda a vida. Fazer-se um, mas nunca completamente.

Parece-me significativo que o feminino abjeto visitado, com toda a sua aparente carga de negatividade, tenha como fruto duas crianças, Pedro e Júlia, que ainda não nasceram no momento da escrita deste texto, mas que já geraram imagens que não esqueceremos.

Figura 19 –Maíra Maciel, Letícia Bassit e Sol Faganello



Fonte: Yve Louise, 2017.

Um menino e uma menina, profetizando, talvez, mudanças para ambos os sexos, pois é uma revolução que precisará tocar a todas e todos.

Em 2018, o próximo passo é dar andamento a um novo núcleo de pesquisa composto somente por homens: *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*.

No meu caso, calhou de dar à luz dois meninos – em tempo, uma confissão abjeta: eu nunca quis ter filhas porque, como Angélica, também achava as mulheres “chatas e lamurientas”. O *Feminino Abjeto* foi uma forma de fazer as pazes com essa rejeição que descobri ser, em primeiro lugar, por mim mesma. No mais, ter dois meninos, ou duas pessoas com pênis e, apenas por isso, já emaranhadas em um complexo cultural que as liga ao que chamamos “homem”, me faz querer somar esforços. Temos muito trabalho ainda a fazer.

Figura 20



Fonte: André Cherri, 2017.

Referências bibliográficas

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminino e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FOSTER, H. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur**: essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.

_____. Stabat Mater. In: _____. **Histórias de amor**. Trad. Leda Tenório da Motta.

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LIDDELL, A. Todo el cielo sobre la tierra. In: _____. **El centro del mundo**. Segovia:

La uña rota, 2014.

RIBEIRO, M. F. R. **De mãe em filha**: a transmissão da feminilidade. São Paulo:

Escuta, 2011.

Recebido em 21/08/2018

Aprovado em 24/08/2018