



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 7, v. I | maio.-out. 2017

p. 440-457.

Pós-biografia e gênero: um exercício estético-*queer*

Débora Pazetto¹

Mariana Lage²

RESUMO: Este artigo pretende realizar um exercício de análise estético-*queer*, propondo relações entre as desconstruções de gênero (artístico) da biografia nas obras *Orlando, uma biografia*, de Virginia Woolf, e *Sérgio e Simone*, de Virginia de Medeiros, e de gênero (masculino, feminino) nas teorias de Judith Butler e Paul-Beatriz Preciado. Pretende-se evidenciar, na interseção entre a arte, a estética e os estudos *queer*, as diversas formas de desconstrução de binarismos, a partir, em especial, da evidenciação de sujeitos desviantes.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; *Queer*; Pós-biografias; Arte; Gênero.

Abstract: This article intends to put in motion an exercise of queer-aesthetics analysis, establishing proximities between deconstructions of (biographic) genre in Virginia Woolf's *Orlando, a biography* and Virginia de Medeiros *Sérgio e Simone* and deconstructions of gender (masculine, feminine) in Judith Butler and Paul-Beatriz Preciado theoretical work. In the intersection between art, aesthetics and queer studies, this paper intends to shed light on different form of binarism deconstruction, having deviant subjects.

Keywords: Aesthetics; Queer; Post-biography; Art; Gender.

Resumén: En este artículo se propone llevar a cabo un ejercicio de análisis estético-*queer*, proponiendo relaciones entre desconstrucciones de género (artístico) biográfico en las obras de *Orlando, una biografía*, de Virginia Woolf, y *Sérgio e Simone*, de Virginia Medeiros, y el género (masculino, femenino) en las teorías de Judith Butler y Paul-Beatriz Preciado. Se pretende poner de relieve, en la intersección entre el arte, la estética y los estudios *queer*, las diversas formas de desconstrucción de los binarios, teniendo como punto de partida la evidencia de los sujetos desviados.

Palabras clave: Estética; Queer; Posbiografias; Arte; Género.

¹ Professora de filosofia no CEFET-MG, artista plástica, doutora em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. deborapazetto@gmail.com

² Professora-pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPA (bolsa PNPd/Capes), escritora, doutora em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. marianalagem@gmail.com

Recebido em 10/09/16

Aceito em 11/12/16

Os Estudos *Queer* no Brasil e no mundo são espalhados em diversas áreas, como os estudos culturais, educação, cinema, artes, sociologia, antropologia e filosofia. Eventos, encontros, revistas, livros e artigos dedicados ao *queer* e aos estudos de gênero têm adquirido cada vez mais visibilidade acadêmica no país, especialmente nas áreas da sociologia, cinema e educação. No entanto, percebemos que o tema ainda não foi abordado, ou foi pouco abordado, na área de Estética e Filosofia de Arte, a qual é um terreno em acelerado desenvolvimento na discussão filosófica brasileira. É diante dessa lacuna teórica e dialógica que propomos este artigo.

É possível falar de uma estética *queer* ou de uma filosofia da arte *queer*? Como e em que sentido? Não pretendemos responder categoricamente a essas questões – o que iria contra a própria noção de *queer* –, nem tampouco esgotar o assunto. Será suficiente, nesse momento de abertura de um caminho, apenas apontar algumas direções ou propor alguns exercícios para se pensar esteticamente o *queer*, ou “*queermente*” a estética.

Uma direção possível: é *queer* uma estética que traga para o centro do debate as manifestações artísticas do estranho, do desviante, do abjeto, ou, mais especificamente, daquilo que rompe as normas de sexo, gênero e desejo sexual. Outra direção possível: é *queer* uma estética que problematize as manifestações artísticas que se situam fora dos limites ou às margens da própria arte entendida como um conjunto de práticas e instituições culturais, associada ao mercado, aos museus e teatros, aos críticos, à história da arte, aos catálogos e curadores – entendida, enfim, como aquilo que se situa no contexto que filósofos da arte costumam chamar de “mundo da arte” (como, por exemplo, DANTO, 1964). Ainda outra direção possível: é *queer* uma estética que desconstrua binarismos tradicionais da arte, como belo e feio, grotesco e sublime, arte e vida, autonomia e heteronomia, criação e fruição, realidade e ficção, artista e público, entre outros.

Certamente há muitas outras direções nas quais a relação entre os Estudos *Queer* e a Estética/Filosofia da Arte pode mostrar um imenso potencial crítico, criativo e produtivo. Dentre tantas possibilidades, gostaríamos de propor, neste artigo, um exercício de estética *queer*, que vai tanto na direção da desconstrução de binarismos – sobretudo arte-vida e realidade-ficção – quanto na direção da evidenciação de sujeitos desviantes, que subvertem as normas de gênero. Trata-se de desconstruir o *gênero* (artístico) da biografia por meio de duas obras artísticas que desconstroem o *gênero* (masculino, feminino) como algo fixo e imutável. Tradicionalmente, as biografias são narrativas orais, visuais ou escritas, com pretensão de unidade, que descrevem a identidade ou relatam fatos particulares das várias fases da vida de um determinado indivíduo. A desconstrução



do gênero biográfico, portanto, alinha-se com o questionamento do conceito de vida (*biós*) e de identidade, que costumam ser abordados de modo linear, realista, naturalizado, unívoco, autocentrado e, sobretudo, em concordância com a fixação normativa de um gênero masculino ou feminino para os indivíduos. Esse processo de desconstrução da biografia – que podemos passar a chamar, sem grandes pretensões, de pós-biografia, no mesmo sentido em que se denomina pós-história, pós-feminismo e pós-estruturalismo as desconstruções contemporâneas da história, do feminismo e do estruturalismo – serve para dar espaço a perspectivas que abordem a subjetividade como sendo múltipla, movente, imprecisa, fluida, indefinida.

Assim, nosso exercício estético-*queer* se configura como uma análise da obra literária *Orlando, uma biografia*, de Virginia Woolf, publicada em 1928, e da obra vídeo-artística *Sérgio e Simone*, de Virgínia de Medeiros, realizada entre 2007 e 2014. Ambas podem ser consideradas pós-biográficas, na medida em que trabalham tanto a questão da identidade de gênero quanto a transitoriedade e a descontinuidade da vida, de maneira densa e, simultaneamente, bem-humorada. Essas obras serão retomadas à luz de algumas ideias de Judith Butler e de Paul-Beatriz Preciado sobre a performatividade do gênero e suas possíveis subversões, configurando, assim, este artigo que, ao se contar com as duas autoras que o escrevem, junta as ideias de seis ‘mulheres’ (‘ou não’).

1. Para além do real e do ficcional, do masculino e do feminino: Orlando

Em *Orlando, uma biografia*, Virginia Woolf (2015) derruba os parâmetros e princípios da escrita biográfica – a qual, curiosamente, consagrou seu pai, Leslie Stephen – e ficciona um(a) personagem que viveu cerca de 400 anos sem envelhecer, contudo, mais de 36 anos e que passa por uma repentina e involuntária mudança de gênero. Além de ficcionalizar a dilatação do tempo e da subjetividade generificada na narrativa de uma existência humana, Woolf tensiona o real e o ficcional na medida em que seu personagem é inspirado na vida da aristocrata inglesa Vita Sackville-West, com quem a escritora manteve um apaixonado e conhecido romance. O movimento, digamos, é duplo: imprimem-se traços biográficos de Vita em Orlando e, ao mesmo tempo, pretende-se escrever uma biografia de alguém cuja existência real é temporalmente impossível. O espelhamento entre Orlando e Vita está presente, inclusive, na primeira ideia de Woolf para o título da obra: “Orlando: Vita”. A escritora registra o primeiro lampejo em seus diários, no dia 5 de outubro de 1927; quatro dias depois, escreve uma carta a Vita: “suponha que Orlando acabe por ser Vita; e é tudo sobre você e os desejos de sua carne e o feitiço de sua mente” (WOOLF *apud* TADEU, 2015, p. 219). Apesar de todo exagero e ficcionalidade do texto (que se



apresenta *ironicamente* como biográfico), Vita se identifica com o personagem e afirma, em carta a Virginia de 7 de dezembro de 1928: “sinto-me como uma daquelas figuras de cera numa vitrina, sobre a qual penduram um casaco bordado de pérolas” (VITA *apud* TADEU, 2015, p. 219). Para além dessa identificação inicial, os atributos físicos, gestos e modos de Vita são também inscritos em Orlando, como se pode perceber em anotações mais antigas dos diários de Woolf. Em 26 de dezembro de 1924, a escritora registra:

De quem mais posso falar? Bem, apenas de uma aristocrata chamada Vita Sackville-West, filha do lorde Sackville, filha de Knole, mulher de Harold Nicolson e romancista, mas seu real direito a ser levada em consideração está, se posso ser tão vulgar, em suas pernas. Oh, elas são maravilhosas – subindo como esguios pilares até o tronco (...) Se fosse ela, eu simplesmente marcharia, com 11 elkhounds me seguindo, por meus bosques ancestrais (WOOLF *apud* TADEU, 2015, p. 230).

Em 25 de abril de 1926, a escritora registra ainda: “ela resplandece na mercearia em Sevenoaks com um brilho de vela acesa, pisando o chão sobre pernas que são como faias, rutilante num jérsei rosa, cabelos encaracolados, em pérolas enrolada” (WOOLF *apud* TADEU, 2015, p. 231). Vale notar que as belas pernas de Orlando são o que lhe rende uma “imensa mansão monástica” cedida pela rainha, enquanto os cabelos encaracolados, o jérsei rosa e as pérolas sempre enroladas no pescoço são referências constantemente utilizadas para descrever o personagem, além de, em determinado momento da narrativa, Orlando marchar por sua propriedade acompanhado por uma matilha de elkhounds. Os limites entre registrar uma vida real e ficcioná-la mantêm-se tensionados por toda parte.

A atitude pós-biográfica de deboche em relação às pretensões das escritas biográficas sustenta-se por meio de ironias presentes ao longo de todo o texto. A começar pelo prefácio e pelo índice, que não passam de uma cômica encenação que Woolf utiliza para parodiar o gênero biográfico vitoriano. Ao mesmo tempo, não deixam de apresentar um aspecto biográfico da própria escritora, uma vez que, no prefácio, ela faz uma longa lista de agradecimento às pessoas que a ajudaram e aos escritores que a influenciaram. O prefácio e o índice atuam no movimento de embaralhar as fronteiras entre a autora e o biógrafo, na medida em que são configurados como elementos, simultaneamente, textuais e extratextuais. São extratextuais porque estão fora do romance, e separam a autora do narrador, isto é, do biógrafo. São textuais porque enfatizam a paródia da biografia, a qual constitui o próprio teor do romance. Essa confusão proposital entre a autora (extratextual) e o narrador (textual) é mais uma das muitas maneiras woolfianas de embaralhar realidade e ficção nessa obra, dentre as quais a última, e mais sagaz, é a frase que



termina o livro, localizando a última ação de Orlando justamente na data e no local de publicação do romance – Londres, 11 de outubro de 1928.

Assim, a paródia é um modo de desconstruir a biografia, que se alinha com algo que Woolf aponta em diferentes trechos do romance: a impossibilidade da escrita narrativa ou descritiva, a impossibilidade de se ater aos fatos. Orlando sempre escapa ao entendimento do biógrafo. E o narrador-biógrafo de Virginia Woolf parece pouco se importar com essa impossibilidade de fazer aquilo a que se propôs: dar unidade de sentido a uma vida (WOOLF, 2015, p. 45). Se é possível dizer que Orlando permanece com cerca de trinta anos ao longo de toda a narrativa apesar do transcorrer dos séculos, não é possível dizer, no entanto, que a cristalização da idade se espelha em senso de unidade e estabilidade de lorde/lady Orlando. Pouco preocupada(o) com as transformações (de gênero) e com as não-transformações (de idade) *inexplicáveis* pelas quais passa, Orlando deixa o biógrafo em apuros; o mesmo biógrafo que, na pena de Woolf, parece adorar assumir seus limites assim como os limites do gênero biográfico (WOOLF, 2015, p. 26; 45; 72-73; 81; 90-92). Orlando, nascido homem, subitamente torna-se mulher, e essa transformação possibilita à escritora não apenas tecer críticas às normas e às expectativas impostas sobre os gêneros masculino e feminino, como aludir ao papel (reprimido e subordinado) reservado à mulher na sociedade inglesa ao longo dos séculos (tema que, diga-se de passagem, reaparece em suas conferências em Cambridge de outubro de 1928, das quais deriva o ensaio feminista *Um teto todo seu* (2014), publicado em 1929). O que mais chama a atenção, contudo, é que a mesma sociedade que, de modo realista para a época do romance, nega diversos direitos a Orlando por ser mulher (direito à propriedade, por exemplo), é descrita por Woolf, de modo ficcionalizado, como não se escandalizando com sua mudança de gênero. A transitoriedade que ela protagoniza, entre ser homem e ser mulher e/ou apresentar-se como homem e apresentar-se como mulher, é aceita com naturalidade tanto pela sociedade quanto pelo biógrafo, o qual, como biógrafo – e aqui há uma nova camada de ironia –, não pode contestar os fatos.

O biógrafo – que, vale notar, não deixa de ser uma identidade masculina fictícia criada por Woolf para si, isto é, para habitá-la parodicamente – frustra-se ao procurar uma subjetividade fixa e determinada em Orlando, o qual, por sua vez, passa por transformações em diversos sentidos ao longo dos séculos. O/a personagem ajusta-se às mudanças históricas, à sociedade que se inscreve em seu corpo, mas é sempre uma inscrição precária e cômica, que se manifesta como uma sátira da relação entre uma subjetividade indefinida e uma sociedade/história/cultura autoritária e definidora. Quem é, afinal, Orlando para além ou aquém da história, da sociedade, do gênero, da



classe social? Orlando é, talvez, uma metáfora da própria subjetividade indeterminada, e, portanto, determinável em cada contexto.

2. Para além do real e do ficcional, do masculino e do feminino: Sérgio, Simone

Outra obra de arte que destacamos no exercício de uma desconstrução do gênero biográfico é *Sérgio e Simone*, da artista brasileira Virgínia de Medeiros. O(a) indivíduo-personagem Sérgio-Simone equilibra-se arriscadamente entre as configurações sociais, raciais, geográficas, religiosas e econômicas nas quais está inserida(o) e as transformações súbitas de sua identidade de gênero, de seu desejo sexual ou místico, viciado ou missionário. Assim como no livro de Virginia Woolf há um tensionamento entre o real e o ficcional, os trabalhos artísticos de Virgínia de Medeiros, normalmente inscritos na área de arte e tecnologia, com ênfase em videoinstalação, originam-se de um intercâmbio entre algumas estratégias documentais e algumas formas de fabulação. A respeito da videoinstalação, composta por três vídeos paralelos em projeção simultânea, intitulada *Sérgio e Simone*, exibida na 31ª Bienal de São Paulo, De Medeiros (2013) comenta que, em vários momentos, suspeitou que Sérgio-Simone exagerava ou dramatizava alguns fatos porque sabia que estava sendo filmada(o):

Ele tinha a ideia de que era um trabalho de arte, em todas as conversas falava do figurino dele (...). Ele tinha ideia de que a gente estava trabalhando com um personagem; e ele atuava; então você não sabe onde começa a ficção e o que é um documento. Isso é algo que me fascina, essa capacidade de fabulação e de ficcionalizar a vida quando você tem uma câmera na sua frente (VIDEOBRASIL, 2013, 7'08").

Esse ponto, que é, aliás, sempre um assunto controverso para os documentaristas, explicita o entrecruzamento entre o real e o ficcional, entre a vida e a arte – diferenciação que perde o sentido no contexto pós-biográfico, o qual não exige de uma vida a coerência, o realismo e a linearidade de uma biografia, o qual não exige de uma identidade que se comporte como uma essência platônica ou uma mônada leibniziana, o qual não exige, ainda, do gênero que funcione como uma categoria kantiana. Nesse contexto, assim como a realidade penetra nas fábulas, a fabulação pode ser compreendida como algo que faz parte da própria vida, ou como algo que é capaz de intervir na realidade.

Inicialmente, os vídeos surgiram de uma pesquisa sobre a Ladeira da Montanha, uma das regiões mais degradadas de Salvador. De Medeiros (2013) relata que conheceu Simone em 2006 como uma travesti, negra, filha de Iansã e Oxum, usuária de drogas, que morava há pouco tempo



com seu companheiro em uma casa arruinada. Simone cuidava espontaneamente de um minadouro natural, a “Fonte da Misericórdia”, local onde cultuava seus orixás. Em um trecho do vídeo, Simone relata: “quando eu cheguei aqui e olhei pra essas águas, eu vi uma força nessas águas tão simples que está aí, as forças de Oxum, as forças do Axé, então essas águas me prendeu aqui, essas águas me escravizou ao lado dela” (DE MEDEIROS, 2014). De Medeiros passa a ajudar o companheiro de Simone a pagar uma cirurgia e, em troca, pede permissão para filmá-la. A partir desse contato, a artista grava um vídeo, *A guardiã da Fonte*, no qual documenta aspectos da rotina de Simone. A travesti se coloca eroticamente em cena, como objeto de desejo, despindo-se e banhando-se no minadouro. Ora caminha pela cidade interagindo com moradores da região, ora brinca com sua pomba de estimação, que vive solta, ora visita Mãe Preta, mãe-de-santo que a criou desde menino. Simone cantarola “Meu mundo vazio”, canção de José Rico e Milionário, popularmente conhecida como “Sereia”: “cansada, desiludida, eu saí procurando lugar pra ficar, caminhando sem rumo certo, até que cheguei na beira das águas”.

Aproximadamente um mês depois, De Medeiros encontra Simone transformada em Sérgio Santos, tendo resgatado seu nome de batismo e sua identidade masculina após uma overdose de crack seguida de um êxtase místico no qual acreditou ter-se encontrado com Deus. Sérgio havia abandonado seu amante, voltado a morar com seus pais na periferia de Salvador e havia se transformado em um pastor evangélico fanático da Igreja dos Mistérios, convencido de que sua missão era salvar a humanidade. Vestido em trajes religiosos masculinos, heterossexualizado, ele carregava suas fotografias como Simone e usava sua história pessoal de travesti, homossexual e viciado em crack como um elemento retórico importante em suas pregações religiosas. Nessas situações, portanto, Sérgio afirmava sua identidade enquanto Simone ao mesmo tempo em que a negava. No vídeo, exposto na 31ª Bienal de São Paulo, ele afirma, mostrando sua própria imagem como travesti:

Quando eu era assim, tinha um espírito dentro do meu corpo, chamado pomba-gira, veio de dentro de um terreiro de macumba, colocado por um pai de chiqueiro, louvado seja Deus, Guga do bairro do Lobato, que morreu de AIDS; tem três anos de morto (...) Ele colocou esse espírito em mim, ele fez minha sobrancelha pela primeira vez, ele me vestiu de mulher, ele me deu banho de abô, ele me cruzou de pomba e ele fez ebó pra eu ser gay. Ele morreu de AIDS e hoje eu estou vivo pregando a palavra de Deus, desfazendo a obra do diabo. (...) Hoje eu sou um homem de Deus, eu tenho cabelo embaixo do braço, eu visto cueca e não calcinha, é sério, eu visto cueca! (DE MEDEIROS, 2014).

É impossível saber quais informações fazem parte da vida de Sérgio e quais são ficcionalizações que ele performa diante da câmera ou diante dos fiéis. Em um momento perturbador,



o pastor é filmado visitando sua antiga mãe-de-santo, Mãe Preta, em seu terreiro que havia sido incendiado, e a consola, dizendo que toda a igreja está rezando por ela e trazendo doações. Fascinada com a transformação radical de sua personagem, Virgínia de Medeiros documenta Sérgio.

Finalmente, oito anos depois, a artista reencontra-o e filma-o em uma nova situação: como pai-de-santo ou mãe-de-santo, dono(a) de seu próprio terreiro de candomblé, com a cabeça raspada, vestido(a) de dourado, e tendo assumido ambas as identidades: no contexto dessa religião, Sérgio incorpora e torna-se Simone, ou Simone incorpora e torna-se Sérgio. Carrega consigo um grande pôster editado com uma estética comercial e multicolorida, herança de seus tempos de pastor, que exhibe seu rosto como Simone ao lado de seu rosto como Sérgio abaixo do slogan “Ex-homossexual Simone, das trevas para a luz”. Em alguns momentos, Sérgio-Simone retorna à Fonte da Misericórdia, seguido(a) de suas fiéis, e incorpora: “olha pastor, olha minha presença descendo, olha meu banho! Recebe, recebe” (DE MEDEIROS, 2014). Os três momentos de Sérgio-Simone são transformados por Virgínia de Medeiros em uma videoinstalação constituída por três projeções paralelas e simultâneas dos períodos registrados, editadas com sobreposições de imagens em que Sérgio e Simone, assim como as narrativas, se misturam em cada um dos vídeos. Longe da narração linear das fases de uma vida, típica do gênero biográfico, as estratégias – pós-biográficas, digamos – de projeção simultânea e sobreposição embaralham momentos, interseccionam características, criam redes de interreferência e interferência, e acentuam as descontinuidades e ambivalências da vida e do gênero de Sérgio-Simone. De Medeiros compreende o(a) personagem como uma figura emblemática em seu trabalho artístico, porque expande os conflitos de sua subjetividade: ele-ela é território de disputa. Comentando em seu *site* a obra, que foi realizada entre 2007 e 2014, De Medeiros afirma que:

A vida cotidiana é constituída por uma armadura de condutas, marcada por uma barreira imaginária que separa indivíduos, que têm sua própria consciência encoberta por identidades-estigmas, imagens estereotipadas. A ordem que nos separa de outros modos de existência é fictícia (DE MEDEIROS, S.D.)

Sérgio e Simone (2014) é uma obra sobre gênero, sexualidade, religião, sobre a Ladeira da Montanha, sobre racismo e, acima de tudo, sobre a dificuldade de aceitação de uma existência descontínua e ambígua em uma sociedade que opera através da lógica dualista e que exige dos sujeitos não apenas a fixação de suas identidades, como, sobretudo, a conformação a uma série de categorias preestabelecidas como normais ou naturais. É uma obra sobre o sujeito pós-biográfico, que não é o ser autônomo e soberano da tradição racionalista, mas uma circunstância mutável que se equilibra entre constantes transações de identidade. É um sujeito possível apenas enquanto gesto, ação no tempo, inscrito no aqui-agora, passível de atualizar-se a cada novo contexto.



Em entrevista ao Videobrasil, De Medeiros (2013) sugere, em sintonia com os Estudos *Queer*, que o desejo não está necessariamente ligado a um gênero, portanto, não é possível categorizar identidade nem gênero – essas palavras já estariam de alguma forma obsoletas para lidar com a complexidade do indivíduo contemporâneo. Fica evidente que seu interesse, como artista, é capturar as subjetividades que escapam aos binarismos ou às categorias tradicionais, ou seja, criar possibilidades de visibilidade para a multiplicidade de identidades ou não-identidades em detrimento das normas e estereótipos socioculturais. Seu trabalho, em certo sentido animado por um afeto antropológico, busca entrar em contato com um mundo diverso do seu mundo de artista brasileira, branca, de classe-média, inserida e reconhecida no circuito artístico, e diverso do mundo de grande maioria das pessoas que frequenta galerias, exposições de arte contemporânea, bienais: “neste tipo de convívio cabem contradições, tensões, desafios, desconstruções, desestabilizações, mutações. O Outro não é apenas o dessemelhante – o estrangeiro, o marginal, o excluído – é também uma sensação de incompletude que nos mantém em suspenso, como inacabados, à espera de nós mesmos (DE MEDEIROS, S.D.).

3. As normas e suas rupturas: Butler, Preciado

Orlando, uma biografia (2015) e *Sérgio e Simone* (2014) destacam subjetividades que estremecem as normas sociais, as quais estabelecem os códigos de identidade, de gênero e de sexualidade. Orlando é homem; sem nenhuma explicação, torna-se mulher e, como tal, é impedida de uma série de direitos. A certa altura da narrativa, lady Orlando decide experimentar as suas antigas roupas de homem, e então, escreve o biógrafo, “começa a desfrutar das vantagens de ambos os sexos” (WOOLF, 2015, p. 145). Trata-se de um personagem de aparência andrógina, transexual, travesti e bissexual. Sérgio-Simone, nascido homem, assume uma identidade feminina, relaciona-se com homens, depois retoma uma identidade masculina e moraliza sua própria conduta prévia, para, em seguida, adotar ambas as possibilidades, simultaneamente. A mesma descontinuidade de gênero e identidade do personagem ficcional Orlando, inspirada na travestilidade ocasional e na bissexualidade da aristocrata Vita Sackville-West, é incorporada por Sérgio-Simone e reapresentada na videoinstalação de Virgínia de Medeiros – acrescida de outras questões, implicadas pelo fato de que Sérgio-Simone não é branca, rico, herdeira e europeu, mas pobre, latino-americana, nordestino, ‘favelada’, viciado em drogas, negra. Enquanto mulher e praticante do Candomblé, Simone é uma travesti de rua, completamente marginalizada; enquanto homem e pastor evangélico, Sérgio alcança certa notoriedade relativa, torna-se conhecido pela comunidade e, em alguma medida, respeitado.



A problematização da mulher, que aparece em ambas as obras como uma configuração social ou circunstancial, nos remete à constatação da filósofa Judith Butler (2003, p. 59) de que o ‘feminino’ é uma construção discursiva, sempre em processo, que pode cristalizar-se através de sistemas de controle e regulação social, mas também pode tornar-se aberta a interferências e ressignificações. Dentre as diversas maneiras pelas quais Virginia Woolf trabalha a ideia de que a “mulher” é um construto político-social, é significativa a passagem em que Orlando, após ter passado por sua transformação de gênero na Turquia e, em seguida, ter vivido alguns anos entre os ciganos – e porque usava calças turcas ou porque as ciganas pouco diferiam dos ciganos –, só conscientizou-se de sua condição feminina quando “sentiu as saias enredando-se nas pernas e o capitão, com a maior gentileza, se ofereceu para mandar instalarem um toldo para ela no convés” (WOOLF, 2015, p. 103). Só nesse momento, que Woolf acentua como um sobressalto, Orlando percebe as *responsabilidades* e os *privilégios* de seu gênero recém-adquirido: os privilégios, é claro, de uma mulher nobre, rica, branca e europeia. A personagem percebe que, como mulher, tem a responsabilidade de conservar coberta sua beleza, não pode desembainhar uma espada, nem sentar entre seus pares, nem cingir uma coroa, comandar um exército, condenar um homem à morte, ir à guerra, e assim por diante; atitudes que lhe eram possíveis enquanto viveu como homem (WOOLF, 2015, p.103-105). Em um dos trechos mais reveladores de que o gênero é uma forma de regulação social – revelação feita com a introdução absolutamente irônica de personagens míticos como a Modéstia, a Castidade e a Pureza –, o biógrafo apresenta Orlando recordando de “como, quando era um jovem homem, ela tinha insistido que as mulheres deviam ser obedientes, castas, perfumadas e lindamente apresentáveis” (em termos mais atuais, diríamos ‘belas, recatadas e do lar’) e agora tinha que pagar com seu próprio corpo por essas exigências, uma vez que “as mulheres não são (a julgar pela minha própria e breve experiência neste sexo) obedientes, castas, perfumadas e lindamente apresentáveis por natureza. Elas só adquirem essas graças, sem as quais não podem gozar de nenhum dos prazeres desta vida, à custa da mais tediosa *disciplina*” (WOOLF, 2015, p. 105, grifo nosso).

A percepção de que o gênero é ‘performativo’, pois se estabelece como um constrangimento social, e que, portanto (por ser performativo e não natural ou essencial) pode se tornar maleável em algum registro alternativo, são ideias com as quais Virginia Woolf antecedeu Judith Butler em pelo menos seis décadas – embora, precisamos considerar, a primeira estivesse experimentando no âmbito da escrita ficcional e a segunda desenvolvendo pesquisas filosóficas sobre linguagem, contestação de normas dominantes, questões de representatividade e movimentos sociais. Virginia Woolf, Judith Butler e também Virgínia de Medeiros são mulheres que protagonizam, de diferentes maneiras, seja na materialidade da literatura, da escrita filosófica ou das artes visuais, a ideia de que



os papéis sociais atribuídos aos gêneros masculino e feminino são imposições arbitrárias que regulamentam os corpos, tendo em vista a manutenção da ordem heterossexual de trabalho e reprodução. Essa mesma tese aparece de modo radical no *Manifesto Contrassexual* da(o) filósofa(o) Paul-Beatriz Preciado: “o sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual” (PRECIADO, 2014, p. 26). É interessante notar que, assim como as personagens Orlando e Sérgio-Simone, Preciado passa por uma mudança corporal, em seu caso tecnológica e hormonal, e se recusa a ser identificada como homem *ou* como mulher – a autor renuncia a uma identidade estanque, fechada e determinada.

Uma das mais conhecidas e fundamentais contribuições dos Estudos *Queer* é a crítica de que, em nossa civilização, o conceito de gênero foi sistematicamente construído de modo essencialista e naturalizante, isto é, de modo a estabelecer uma cadeia causal coercitiva entre o sexo anatômico, o gênero e a sexualidade. Assim, devido a certas características biológicas pré-selecionadas, a cultura ocidental atribui-se o direito – através de uma série de dispositivos médicos, linguísticos, políticos, sociais, psíquicos, jurídicos, estéticos, pedagógicos etc. – de determinar a qual dos dois gêneros instituídos um indivíduo pertence e ainda, devido ao gênero assim fixado, de determinar que sua sexualidade acontecerá na relação com indivíduos do gênero oposto. Judith Butler (1999/2003, 1993, 2004), perseguindo algumas intuições de Simone de Beauvoir, Monique Wittig, entre outras, denuncia a naturalização dos gêneros e da sexualidade como uma estratégia de perpetuação das relações de poder – nomeadamente, da hegemonia do gênero masculino e da heterossexualidade –, as quais dependem materialmente da manutenção rigorosa dessas identificações. O sistema de identificação causal entre sexo, gênero e orientação sexual é, de acordo com Butler, uma forma de regulamentação dos corpos e dos sujeitos. Não é natural, necessário ou essencial identificar o gênero de um sujeito recém-nascido a partir de certos órgãos – que, aliás, quando são ambíguos, sofrem intervenções cirúrgicas imediatamente, como denuncia Preciado em seu perturbador ensaio “A industrialização dos sexos ou *Money makes sex*” (2014). Trata-se, antes, de um artifício produzido pelo discurso performativo³, isto é, de uma norma coercitiva

3 A respeito do complexo e mutante conceito de performatividade, que continua gerando incompreensões e interpretações controversas acerca da obra de Butler, há uma esclarecedora explicação nos capítulos 2 e 3 do livro *Judith Butler e a Teoria Queer*, de Sara Salih (2015). Em linhas gerais, trata-se de um conceito que Butler toma da filosofia da linguagem de J. L. Austin através da interpretação derridiana do autor. Confrontando a tradição filosófica da linguagem, que privilegiava o aspecto descritivo da língua e a delimitava em termos de verdadeiro-falso, Austin destaca um aspecto da linguagem que não serve pra descrever, nem informar, mas para realizar algo (*to perform*): esses enunciados performativos realizam aquilo que nomeiam, como na cerimônia de casamento, quando os noivos afirmam ‘eu aceito’, e com essa fala realizam o ato de se tornarem casados. Butler deriva dessa ideia, por meio da interpretação derridiana desses ‘atos de linguagem’ como ‘citacionais’ (os signos são constantemente repetidos e produzem



profundamente enraizada em nossa cultura, cuja principal estratégia de coerção é ocultar seu próprio estatuto coercitivo, apresentando-se como ‘natural’.

Façamos o exercício de ler nesse registro a mudança de gênero de Orlando: é repentino e arbitrário que um indivíduo acorde em sua cama, num dia qualquer, e, tendo antes sido um homem, tenha se tornado uma mulher – tão repentino e arbitrário quanto um indivíduo que nasce e se torna, a partir da designação como ‘menina’ ou ‘menino’ com base na aparência, muitas vezes duvidosa, de certo órgão, homem ou mulher. Orlando nasce e é homem; depois de adulto, Orlando acorda e é mulher. O choque que o leitor sente diante da simples ‘constatação’ de que, depois de um sono prolongado, Orlando acordou como mulher, sem que a autora ofereça qualquer justificção para esse fato, pode funcionar como uma estratégia para evidenciar que essa mesma ‘constatação’ de um ser humano como homem ou mulher ocorre, de modo arbitrário e sem justificção, a cada nascimento. Butler defende que o corpo é algo discursivamente construído, ou seja, ele não pode ser separado dos atos de linguagem que o nomeiam e o constituem, de modo que os enunciados de ‘constatação’ ou ‘descrição’ a respeito do corpo são sempre, em alguma medida, performativos (cf. BUTLER, 1993, p. 11). O que mais choca nesse episódio da vida de Orlando é justamente a normalidade com que Virginia Woolf o descreve, sem nenhuma explicação científica, divina, mágica ou moral. Ora, não se trata da mesma normalidade com que aceitamos socialmente que um indivíduo “nasça” como homem ou como mulher? Se percebemos e nos espantamos no caso de Orlando, porque não percebemos e não nos espantamos cotidianamente com a atribuição de sexo a um sujeito recém-nascido?

É claro que atribuir gênero a um recém-nascido é apenas o primeiro passo do processo de generificação de sua subjetividade, uma vez que o gênero é uma sequência de atos repetidos, recitados, que se cristalizam com a aparência de algo natural. Esses atos, que compõem a linguagem performativa do gênero, vão do nome da criança à cor de seu quarto, passando pelas roupas, brinquedos, modos de falar e de ser referido(a), espaços de fala, documentos, comportamentos, cortes de cabelo, expectativas, educação, socialização, e assim por diante, seguindo por toda a vida. Todos esses aspectos, que constituem os códigos de gênero em cada contexto cultural, precisam ser

significado aos serem deslocados de contexto), a tese de que o gênero é performativo. Ou seja, o gênero (*Problemas de gênero*, 2003) e o próprio corpo (*Bodies that Matter*, 1993) são constituídos discursivamente por atos linguísticos repetidos que realizam justamente aquilo que nomeiam. O enunciado ‘é uma menina’, ao fim do parto, tem o mesmo estatuto linguístico que o enunciado ‘eu aceito’ em uma cerimônia de matrimônio: aquele sujeito não é *descrito* como uma menina, mas construído, *performato*, como menina por meio desse mesmo enunciado (que é repetido em práticas e palavras, em todos os contextos possíveis, ao longo de toda a vida do sujeito). Assim, o corpo generificado se constrói em sua própria citação e recitação. Ao mesmo tempo em que essa tese denuncia o aspecto coercitivo da linguagem performativa – que tem o peso esmagador das relações de poder enraizadas historicamente de um modo tão profundo que conseguem se apresentar como naturais, biológicas, divinas ou, simplesmente, “normais” –, aponta uma saída: a possibilidade de resignificação nos deslocamentos de contexto das normas de gênero.



transformados radicalmente quando um indivíduo passa a assumir um gênero distinto daquele com que foi designado – podemos observar claramente todas essas transformações em Simone, quando se torna em Sérgio, sabendo que ela já havia passado por transformações inversas quando havia se tornado Simone, e, finalmente, o colapso desses códigos quando Sérgio-Simone passa a assumir simultaneamente ambos os gêneros, ou nenhum dos dois. É importante observar que, aliados aos enunciados performativos que atribuem gênero (‘é uma menina’, ‘é um menino’, logo após o parto, ou nos incontáveis formulários em que é preciso optar entre ‘masculino’ e ‘feminino’), temos os insultos relativos aos sujeitos, como Sérgio-Simone, que não se encaixam na lógica da binaridade dos gêneros ou da heteronormatividade (por exemplo, ‘bicha’, ‘traveco’, ‘sapatão’, ‘veado’). Quando há regras, há punições para quem as viola. Nesse caso, podemos considerar que as punições, que vão dos insultos à morte violenta, passando pela falta de direitos, pela criminalização, pelo espancamento, pelo estupro corretivo, entre outras, são a prova derradeira de que as condutas ‘normais’ de gênero e de sexualidade são o produto constrangido do contrato social patriarcal e heterocentrado.

4. O corpo e a subversão

Em uma entrevista concedida a Peter Osborne e Lynne Segal em 1993, Judith Butler comenta que muitos compreenderam sua tese de que o gênero é performativo (a publicação original de *Gender Trouble* é de 1990) no sentido de que ele pode ser considerado radicalmente livre, voluntário, ou até mesmo teatral. Trata-se de uma compreensão equivocada do conceito de performatividade, o qual se refere a um conjunto de atos repetidos que constituem os sujeitos no contexto de uma estrutura histórica extremamente rígida e regulatória. O gênero não é uma escolha voluntária dos sujeitos, pois os próprios sujeitos são constituídos socialmente de modo generificado. No entanto, há algo interessante no equívoco dessa interpretação ‘voluntarista’ da performatividade: “esse desejo por um tipo de reconstrução teatral radical do corpo está obviamente por aí, na esfera pública. Há um desejo por uma transfiguração completamente fantasmática do corpo” (BUTLER, 1994, s.p.). Ou seja, se, por um lado, os sujeitos são constrangidos em sua identidade e em seu gênero pela heteronormatividade, por outro lado, há um desejo de subversão dessa estrutura regulatória, de modo que ela não pode ser considerada completamente determinante.

Não há um sujeito anterior às suas construções, no entanto, o sujeito não é determinado por essas construções; é sempre o nexos, o não-espaco da colisão cultural, em que a demanda de ressignificar ou repetir os próprios termos que constituem o “nós” não podem ser sumariamente recusados, mas tampouco podem ser seguidos em estrita obediência. É o espaco dessa ambivalência que abre a



possibilidade de retrabalhar os próprios termos pelos quais a subjetivação procede – e falha em proceder (BUTLER, 1993, p. 124).

Note-se que performatividade não é o mesmo que performance. Enquanto essa pressupõe um sujeito que, em certo momento, estaria performando, aquela problematiza a própria noção de sujeito, que seria, até certo ponto, uma produção dos discursos performativos. As identidades de gênero que a cultura ocidental institui como naturais são, na verdade, performativas (e não performances): o resultado de um processo contínuo e autoritário de imitação, repetição, controle, submissão, regulação e punição dos sujeitos. Mas é justamente nesse processo de repetição ou citação que se pode subverter a estrutura normativa.

Em *Problemas de gênero*, Butler (2003, p. 195-199) oferece a performance das *drag queens* como um exemplo de atuação que se, por um lado, costuma repetir estereótipos heteronormativos, por outro lado, pode desmascarar o caráter performativo do gênero por meio da evidente teatralização do feminino. Ou seja, a performance *drag* pode ser subversiva se operar como uma paródia corrosiva da própria matriz que supostamente daria origem à imitação: uma cópia que destrói o original (ou revela que o original não existe, a não ser enquanto ideal). Nesse caso, a aparente naturalidade do gênero seria, em uma reviravolta no estilo Hamlet, desmascarada como uma performatividade cujo *grand finale* seria dissimular seu próprio caráter performativo. A performance *drag queen* é uma paródia potencialmente subversiva (BUTLER, 2003; 1993), na medida em que, ao acentuar a disjunção entre o corpo do performer e o gênero performado, revela a natureza contingente de todo gênero. A respeito do potencial transgressor da paródia, lembramos aqui que, em *Orlando* (2015), ela é precisamente a estratégia usada por Virginia Woolf para desconstruir o gênero literário biográfico.

Paul-Beatriz Preciado aponta alguns limites da noção butleriana de performatividade do gênero, no sentido de que a ênfase dada ao discurso ou aos enunciados teria eclipsado as formas de incorporação do gênero e seus efeitos sobre o corpo. Para o(a) filósofo(a), Butler se desfaz “prematuramente do corpo e da sexualidade, tornando impossível uma análise crítica dos processos tecnológicos de inscrição que possibilitam que as performances ‘passem’ por naturais ou não” (PRECIADO, 2014, p. 93). Assim, a tese de Butler acabaria por ignorar a plasticidade dos processos corporais, seja de transição e transformação, que ocorrem nos corpos transgêneros e transexuais, seja de estabilização e normatização, que ocorrem nos corpos masculinos e femininos heterossexuais. A acentuação da performance teatral *drag queen* revela que os aspectos mais radicais das transformações tecnológicas, físicas, sociais e políticas nos corpos fora da cena – da



cena teatral e, claramente, da cena social e política – passam em grande medida despercebidos (cf. PRECIADO, 2014, p. 93-94). Nesse sentido, é importante observarmos que Sérgio-Simone não troca de gênero no contexto de uma performance teatral, mas cotidianamente, em seu corpo e em sua vivência político-social. É, aliás, por essa desestabilização dos gêneros e da sua própria identidade que se torna uma figura emblemática na obra pós-biográfica de Virgínia de Medeiros.

Assim, se, em Butler, a possibilidade de uma subversão da performatividade dos gêneros está em estratégias como a paródia teatral ou a ressignificação de discursos e termos – como o próprio “*queer*”, por exemplo –, que é possível nas frestas da citação a cada repetição dos mesmos em diferentes contextos (já que eles não podem ser “seguidos em estrita obediência”)⁴, em Preciado, a possibilidade de subverter os gêneros está na ressignificação radical dos corpos⁵. O que gostaríamos de sugerir, ainda que brevemente, para finalizar esse exercício estético-*queer*, é que a arte também pode ser pensada como uma esfera potente para a subversão da heteronormatividade. As obras de Virginia Woolf e Virgínia de Medeiros atuam nesse sentido, desconstruindo o sujeito essencialista (estável, coerentemente sexuado e generificado) da biografia, em direção a uma subjetividade pós-biográfica, capaz de transitar entre diferentes gêneros, sexualidades e identidades. Se a arte pertence ao nexos da cultura, ao “não-espaço da colisão cultural”, se a arte é linguagem e é corpo, dentro e fora de cena, do público e do artista, então a arte é uma oportunidade decisiva para políticas *queer* de reapropriação e ressignificação dos discursos e dos corpos. É claro que muitas e muitos artistas já o perceberam e realizaram, nas mais diferentes linguagens artísticas. Nossa expectativa é que esse mesmo potencial subversivo da intersecção entre a arte e o *queer* contamine a Estética/Filosofia da Arte.

4 Se, como mencionamos anteriormente, no processo de repetição dos signos, eles sempre podem ser citados em diferentes contextos, a possibilidade de falha é intrínseca aos signos. A ideia butleriana de subversão da performatividade do gênero sustenta-se em tais possibilidades de falha. Em *Problemas de Gênero* (2003), a autora foca na paródia e na performance *drag* como formas de citação subversiva do gênero. Em *Bodies that Matter* (1993), Butler aposta na reapropriação, isto é, na citação, em outros contextos, dos termos que constituem a performatividade do gênero, para revelar sua citacionalidade intrínseca e sua possibilidade de falha constitutiva. A apropriação da palavra ‘*queer*’, para mencionar o exemplo mais evidente, é justamente uma estratégia que converte o abjeto, o excluído, o esquisito em resistência e engajamento político. Para Butler, é um problema contínuo distinguir entre citações forçadas da norma, que consolidam a heteronormatividade, e citações subversivas, que revelam sua contingência e instabilidade.

5 Assim como o discurso performativo, em Butler, é o espaço de coerção, mas também o espaço de possibilidade de subversão das normas, em Preciado, o corpo é enfatizado como espaço de opressão, como domínio biopolítico, mas também como espaço de resistência. Nesse sentido, para além da subversão paródica, alegórica e discursiva, as novas tecnologias do corpo e da sexualidade – como os dildos, os tratamentos hormonais, os implantes, as cirurgias de redesignação sexual etc. – são tratadas pela(o) autor(a) como o espaço mais intenso de resistência *queer* ou contrassexual. É por esse motivo que a teoria de Preciado pode ser mais pertinente para lidar com questões relativas aos corpos travestis e/ou transexuais, como é o caso de Sérgio-Simone.



5. Considerações finais

O ponto chave da crítica de Preciado a Butler aparece por meio da vida da travesti Venus Xtravaganza. Em sua análise de Xtravaganza, em *Bodies that Matter*, Butler (1993) ignora o fato de que a *drag queen* já havia iniciado o processo de transexualidade prostética e que, ganhando a vida com a prostituição, utilizava tanto o pênis quanto os seios de silicone, esquecendo-se, por fim, de que Xtravaganza não podia performar ser uma cidadã norte-americana, ou uma mulher branca. Era, no fim das contas, uma travesti latina, prostituta, marginalizada, que foi, por isso mesmo, assassinada (PRECIADO, 2014, p. 92-93). Em nossas análises estético-*queer*, fica evidente que, ao mesmo tempo em que há uma forte analogia entre Orlando e Sérgio-Simone, há um abismo: em *Orlando*, a performatividade de gênero é vivida por um personagem ficcional, britânica, branca e nobre, ao passo que Sérgio-Simone é um sujeito de carne e osso, nordestina, negra e pobre. Como Xtravaganza, Sérgio-Simone consegue subverter seu próprio gênero, mas tem seus limites, visto que não pode abandonar a própria pele em direção a outra, de outra tonalidade, por exemplo, nem supera sua condição periférica e latino-americana, ainda que consiga trafegar, num curto espaço de tempo, entre a rua, as drogas, a igreja e o terreiro – entre a marginalização completa e um lugar de respeito relativo entre praticantes e devotos de duas religiões: a evangélica e o Candomblé. Mesmo como protagonista de uma obra de arte exposta na Bienal – cujo mérito reside em boa medida no ‘exotismo’ de sua vida – Sérgio-Simone continua sendo uma negra marginalizada, enquanto a artista que a expõe adquire fama e visibilidade⁶.

Assim, é importante lembrarmos constantemente que a heteronormatividade não é o único regime regulatório que atua na formação das identidades: há diversos registros transversais, também relevantes, como raça, classe, ocupação, região, propriedade, escolaridade, renda familiar, nacionalidade, religião etc. A desconstrução das identidades forçadas, fixas e contínuas (biográficas) por meio das duas obras de arte que analisamos permeia alguns desses registros e poderia ser aprofundada em muitos deles. Todavia, nos concentramos em destacar subjetividades subversivas, maleáveis e descontínuas (pós-biográficas) que desestabilizam a noção naturalizada de gênero, indissociável, em última instância, da supremacia do masculino heterossexual. *Orlando, uma biografia* e *Sérgio e Simone* atuam na contramão do regime que produz identidades unívocas

⁶ Não se trata de uma crítica a Virgínia de Medeiros, artista brilhante e com preocupações legítimas, por apropriação da vida de Sérgio-Simone, mas antes de uma crítica à sociedade que se reestrutura continuamente na valorização crescente de certos tipos de sujeito, delimitados não apenas em termos de gênero e orientação sexual, mas também em termos de raça e classe. A esse respeito, é importante notar que, em *Bodies that Matter*, Butler afirma que a raça é um sistema regulatório tão importante quanto o gênero na configuração das subjetividades (1993, p. 18).



(por meio da regulação do gênero e do desejo sexual) ao evidenciarem opções de resistência à norma – opções não essencialistas e, sobretudo, não excludentes.

Na medida em que são obras de arte, *Orlando, uma biografia* e *Sérgio e Simone* participam de processos de representação, ficcionalização e fabulação, mas também participam da vida real, na medida em que se inspiram ou documentam indivíduos concretos. Assim, são obras que apontam para além da realidade e da ficção, e para além das categorias identitárias do masculino e do feminino, exercitando a estratégia artística que estamos chamando aqui de pós-biografia. Há muitas manifestações artísticas que desmascaram a arbitrariedade do sistema binário de diferenciação entre os gêneros e todos os dispositivos de coerção que o sustentam. Há muitas e muitos artistas que criam novos espaços de visibilidade para a heterogeneidade dos corpos e para as múltiplas identidades ou não-identidades de gênero e sexualidade que não se conformam ao sistema heteronormativo, e que são, no fim das contas, uma prova encarnada da falência das categorias tradicionais instituídas. Acreditamos que a Estética/Filosofia da Arte é um espaço teórico importante para discutir essas manifestações artísticas transformadoras, que se articulam mais através das noções de diferença, instabilidade, margem e subversão do que de igualdade, estabilidade, hegemonia e norma.

Referências

- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 2nd edition. New York: Routledge, 1999.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.
- BUTLER, Judith; OSBORNE, Peter; SEGAL, Lynne. Gender as performance: An Interview with Judith Butler. *Radical Philosophy*, vol. 67 (1994), pp. 32-39. Trechos da entrevista disponíveis em: <http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>. Acesso em 15 nov 2015.
- DE MEDEIROS, Virginia. *Sérgio Simone 2007-2014*. Vídeo-instalação (2014).
- DE MEDEIROS, Virgínia. [s.d.] *Sobre Sérgio Simone*. Disponível em: <<http://virginiademedeiros.com.br/obras/sergio-simone/>>. Acesso em 20 out 2015.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.



VIDEOBRASIL. *Depoimento de Virginia de Medeiros*, 18º festival, 2013. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1772825/Virginia_de_Medeiros_18o_Festival>. Acesso em 15 out 2015.

CURTA. *Com a artista visual Virgínia de Medeiros*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=xncqQNUkOR4>> Acesso em 15 out 2015.

WOOLF, Virginia. *Orlando, uma biografia*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

