Mais um espelho no meio da tarde

One more mirror in the middle of the afternoon

Aurélio Orth de Aragão[1]

Resumo

O presente ensaio parte de uma investigação em torno de uma "iconografia da vulnerabilidade" ou de um "inventário do desamparo", iniciada a partir do recolhimento de relatos de narradores profissionais sobre cenas cinematográficas que persistem em sua memória afetiva. O desfile de fragmentos de memória desemboca na constatação recorrente do desamparo como afeto estruturante dessas lembranças. Provocado por essa avalanche de restos afetivos, o texto assume a forma de um diálogo comentado com a roteirista e escritora Manuela Cantuária em torno de uma cena do filme *A história sem fim*, que a assombra desde a infância. A conversa parte de um objeto deslocado – "um espelho no meio do nada" – que funciona como operador dramatúrgico e afetivo e que se expande para uma discussão sobre vulnerabilidade, potências, luto e algumas notas de alegria.

Palavras-chave: Memória; Afeto; Narrativa; Desamparo; Diálogo; Outro.

Abstract

This essay stems from an investigation into an "iconography of vulnerability" or an "inventory of helplessness," initiated by collecting accounts from professional narrators about cinematic scenes that persist in their affective memory. The procession of memory fragments leads to the recurring realization of helplessness as a structuring affect of these recollections. Prompted by this avalanche of affective remnants, the text takes the form of a commented dialogue with screenwriter and writer Manuela Cantuária about a scene from the film *The NeverEnding story*, which has haunted her since childhood. The conversation starts from a displaced object – "a mirror in the middle of nowhere" – which functions as a dramaturgical and affective operator and expands into a discussion about vulnerability, potencies, mourning, and some notes of joy.

Keywords: Memory; Affect; Narrative; Helplessness; Dialogue; Other.

[1] Roteirista, pesquisador e professor de roteiro e processo criativo na Escola de Comunicação (Eco) da UFRJ, onde é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena; é mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio. Escreveu séries como *Elize Matsunaga* (Netflix) e *Me chama de Bruna* (Prime Video), os longas-metragens *A divisão* e *O cerco* — este último também dirigido por ele —, e os podcasts "Praia dos Ossos", "República das Milícias" e "Collor versus Collor". Atuou como consultor de roteiro para a Netflix Brasil e a O2 Produções. E-mail: aureliodearagao@gmail.com.

1. Em busca do desamparo perdido

Eram meados de 2024 quando comecei sem querer uma iconografia da vulnerabilidade, ou um inventário do desamparo. Esse acervo se abriu pra mim quando decidi recolher entre narradores profissionais (também conhecidos como "gente que ganha dinheiro para contar histórias") fragmentos de filmes que tivessem tocado emocionalmente cada um deles em particular. O que eu propunha era uma busca por cenas de filmes que seguissem de algum modo reverberando na memória.

O resultado espontâneo do primeiro apanhado foi o seguinte:

. No meio da travessia de um pântano, um menino franzino descobre que foi atacado por sanguessugas. A certeza definitiva do ataque vem quando ele tenta se livrar de algo que o incomoda na sua pequena cueca branca e volta com a mão banhada de sangue.

. Uma também franzina e pequena menina órfã, sem qualquer família, carrega um gigantesco vaso de plantas por uma rua movimentada. Ao lado dela, o único adulto com quem ela ainda tem uma conexão. Um assassino sociopata de um metro e noventa.

. Um homem e uma mulher sem maiores conexões na vida tentam contar algo importante um ao outro. Sentem a última chance de algum lastro de conexão. Mas eles mal conseguem se ouvir, enquanto a casa de praia onde eles se conheceram desmorona gradativamente.

. Um imigrante oriental com o braço engessado e escoriações pelo corpo dança com o seu conflituoso parceiro em uma decadente e gasta cozinha de pensão. O toque no corpo um do outro parece ser a última chance de aconchego em uma experiência até então totalmente desencontrada e inóspita.

. Mais uma menina órfã. Seis anos, mãe e pai mortos por complicações da Aids. A menina, que nunca chorou a perda dos pais, se vê na cama dos tios depois de sair do banho com a prima. Ela começa uma brincadeira física com o tio e a prima. Cócegas, saltos, gritos, até que a menina cai na cama. E quando se levanta começa a chorar copiosamente. Escoltada pelos tios e pela prima, chora por longos minutos enquanto sobem os créditos finais do filme.

A saraivada de órfãos e de corpos pedindo acolhimento era confirmada pela impressão dos meus entrevistados de que o desamparo era um afeto-chave para decifrar a persistência dessas cenas na memória.

Numa tarde de novembro de 2025, a lista da iconografia do desamparo cresceu. Martha Ribeiro, professora do curso "Relatar a si Mesmo" no programa de pós-graduação de Artes da Cena pediu a cada aluno da turma que trouxesse um objeto que, na chave conceitual da Dona Haraway, os interpelasse. O desafio era aberto, mas o objeto devia ser ainda mais material do que o fragmento de um filme. Algo que pudesse ser levado e mostrado à turma.

Então, a lista da iconografia do desamparo cresceu:

- um pote de talco usado pela avó falecida muitos anos antes.

- uma caixa que guardava pequenos objetos de encontros amorosos que passaram.

- o pequeno gorro vermelho para cobrir cabeças de recém-nascidos transmitido por gerações da mesma família.

- a tampa de uma cerveja tomada com um amigo de infância que partiu para outro país.

- uma caixa com os últimos textos do pai falecido.

- ou muitas caixas com os textos do avô falecido.

- um protetor de dedos fraturados da escritora que ensaia o texto-resposta à última carta do pai.

- o livro de invenções que a menina abria em páginas aleatórias para ocupar as suas tardes solitárias.

Incauto, mas provocado por essa nova avalanche de fragmentos de relações perdidas, fui atrás de mais uma.

O texto que vem a seguir é o diálogo resultante dessa busca. Ele começa com uma tentativa de pergunta para a roteirista e escritora Manuela Cantuária.

2. Dramaturgia de uma conversa atravessada por um espelho

A - Manu, tem alguma cena que você lembra…

M - Tem!

A - Uma cena de um filme…

M - Tem! Tô falando que tem.

A - Deixa eu explicar…

M - Não precisa, já entendi. Tem!

A - Então tá. Conta.

M - Pera aí. Achei aqui no Youtube! Deixa eu ver se é a mesma.

A - Não!!! Para! Não vê!

M - O quê?

A - A cena. Não vê. Só lembra. E conta o que você lembra.

Pausa. Respiro. O ritmo frenético das respostas engatilhadas cede a uma imersão curiosa. Manu vai pra algum lugar que eu ainda não sei qual é. Parece longe. Aos poucos, ela vai revelando para onde foi.

M - Esse filme tem uma cena que sempre me assombrou. E eu nem digo isso num sentido negativo. Mas num sentido de que ela me toca até hoje profundamente. E que com o passar dos anos ela só ganhou mais e mais significado pra mim, como se ela fosse se expandindo mesmo. E era essa cena que voltava, e que quando eu lembrava me causava um arrepio.

E então ela revela que o assombro era feito pela sombra de um objeto. Um objeto simples, banal. Um espelho.

M - Mas não é um espelho gigante, não é um espelho diferente de um espelho de corpo inteiro que alguém poderia ter em casa. Né? É só um espelho. E não parece uma ameaça.

Entendi então que tinha uma ameaça. E mais uma vez entrava na cena o desamparo, sempre à espreita.

M - Eu tenho quase certeza, que o momento do assombro foi quando eu tinha dez pra onze anos, por aí. Então nessa nessa tarde com dez, onze anos, sozinha, na sala… Foi quando pela primeira vez eu vi o filme de cabo a rabo, né, entendendo a história, assimilando a história. Então provavelmente esse filme estava passando na Sessão da Tarde.

A - São muitas as formas de manifestação do desamparo, né? Ele não respeita nem a Sessão da Tarde.

M - Não. E foi um ano pra mim que foi muito desafiadorzinho, e solitariozinho, que eu mudei de turno na escola. Fui estudar de manhã, e meus irmãos mais novos estudavam à tarde. E a vida ficou mais difícil. Tinha que estar na aula às sete da manhã. E, sabe? Na

escola, sabe quando vai ficando mais dificinho? Vai complexificando, e eu não lembro exatamente por que que a gente… Enfim, minha mãe não está aqui ao alcance. Enfim.

Naquela tarde solitária, a companhia da Manuela era só um filme infantil. Mas que, naquele contexto, foi de fato assombroso.

M - Bom, então o filme que marcou muito a minha infância é o *História sem fim*.

História sem fim começa com Bastian, um menino de também 10, 11 anos assim como a Manuela acordando cedo para a escola. Numa das primeiras cenas, ele está sentado na cozinha para tomar café da manhã, e tenta com muito esforço abrir um pote de geleia. Ao lado dele, um pai sisudo, de terno, prepara a comida apressado. Bastian tenta contar um sonho que teve com a mãe. E aí, o desamparo já chega com tudo no segundo minuto do filme.

M - Ele está vivendo o luto da mãe dele. Ele está se sentindo muito sozinho, o pai dele é superausente, não consegue... E agora, pensando, né, basicamente o filme é sobre o Bastian.

Mais um órfão. E o Bastian abriu um canal de identificação muito direto com aquela menina sozinha em casa se refugiando na companhia do filme. Mas o filme não era o único tipo de refúgio. A pequena Manuela e o Bastian tinham ainda mais em comum.

M - A Manoelinha – meu eu criança – era viciada em ler. Eu era muito parecida com o Bastian nesse sentido, porque eu tinha o mesmo mecanismo de fuga com os livros e com as histórias. Pra mim era tipo um sonho e um pesadelo ao mesmo tempo. A ideia de você poder entrar nessas histórias tem a parte legal: "ah, eu vou conhecer esse mundo mágico, eu vou ser amiga desses personagens legais, né, viver uma aventura". Mas eu também vou ter que enfrentar esses monstros, esses desafios pavorosos, né? Esse misto de desejo e de repulsa. Esse "Deus me livre, mas quem me dera" Ou "credo, que delícia!" Pra mim é de onde vem o assombro.

O assombro acontece sobretudo porque embalada pelo "Deus-me-livre - Quem-me-dera", a Manoelinha seguiu vendo o filme.

A - Quer contar o que você lembra do filme?

M - *História sem fim* basicamente é um filme sobre um garotinho solitário, Bastian, que perdeu a mãe recentemente. E ele encontra esse livro chamado "História sem fim", que é sobre um reino mágico que está ameaçado por uma força obscura. É uma espécie de escuridão que está engolindo tudo. Então esse reino está prestes a desaparecer. E o herói

desse livro é um menino também, que tem uma idade aí pareada com a do Bastian, que se chama Atreyu. Então a trama se passa dentro e fora do livro, né? Toda vez que o Bastian abre o livro pra ler, o filme entra na história do livro, na história sem fim. Então dentro do livro o Atreyu está lá na jornada dele pra salvar o reino.

A - O Atreyu também tá sozinho na jornada dele?

M - Eu lembro que o Atreyu tem esse amigo, que é um cachorro gigante voador e falante.

Entre dois meninos solitários – um deles orfão – e uma força obscura engolindo tudo, o cachorro falante e gigante aparece como um anteparo imenso ao desamparo reinante.

M - O cachorro é um dos personagens... não, o cachorro é o personagem mais icônico do filme. E eu esqueci o nome dele... Como é o nome dele, meu Deus?

O cachorro sem nome era também a extensão do assombro, o anúncio de uma interpelação também sem nome.

M - Tá, vamos nessa, porque quando eu falo do assombro, tem um detalhe que eu acho bem relevante: esse filme tem muitas cenas e momentos emblemáticos e gráficos e até assustadores assim da perspectiva de uma criança.

Antes do encontro com o espelho que abriu a janela para a memória da Manuela, a cena era antecipada pelo anúncio de perigos intransponíveis.

M - A construção dramática assim torna a cena assustadora antes dela acontecer. É que todos os personagens apavoram o Atreyu dizendo que ele precisa passar por esse espelho mágico, e que é uma espécie de portal. Mas que essa é a parte mais difícil, mais assustadora, e que poucos conseguem passar por essa etapa ilesos e impunes, e as pessoas enlouquecem e tal e tal.

E o risco de enlouquecer não era impalpável, algo só no campo das ideias. Antes do espelho, o Atreyu vive coisas apavorantes: uma nuvem negra engolindo tudo que via pela frente, uma esfinge pronta para pulverizá-lo, um lobo predador sanguinário... Mas nada é mais traumatizante do que a cena com o até então único parceiro dele na jornada: um cavalo branco que servia como escudeiro e confidente de Atreyu.

M - É um filme que tem muitas imagens fortes. Logo no começo do filme o cavalo do Atreyu morre lentamente afundando num pântano, é uma coisa assim traumatizante.

Falando com outras pessoas sobre o filme, a cena do cavalo apareceu em todas as conversas como um trauma geracional. O menino tenta atravessar o Pântano da Tristeza com o cavalo, que sucumbe à melancolia e vai afundando lentamente enquanto o menino tenta desesperadamente salvar o único ser que parecia verdadeiramente preocupado e cuidadoso com ele. Ao lado do Atreyu, a gente acompanha os olhos tristes do cavalo sumindo no lodo do pântano da tristeza.

E esse não seria ainda o momento mais difícil para o personagem. Nem pra Manuela. Tudo isso seria menor do que o espelho de corpo inteiro.

M - Pronto, finalmente chegamos na cena. Então o Atreyu está nesse lugar, ermo, isolado, frio. Não tem absolutamente nada em volta dele. Não tem nenhuma manifestação de vida, não tem uma árvore, não tem bicho, não tem vivalma. E tem uma neblina, talvez uma nevasca. Mas é uma sensação assim de amplidão que é bem claustrofóbica. Até o momento que o Atreyu vê o espelho. E é só espelho no meio do nada. Eu não lembro se ele está cravado numa montanha, se ele está só no meio do nada.

Na montanha ou no meio do nada, é sempre um espelho banal, que poderia estar na sala de estar de uma casa. É só um espelho.

M - E o Atreyu se aproxima do espelho, e ele encara o reflexo dele e de repente o reflexo dele começa a mudar, até virar o... E é o Bastian na casa dele lendo o livro, né? No mesmo momento que o Bastian está lendo a história, ele surge na história refletido naquele espelho.

E aí a sombra do objeto surge dos dois lados para a Manuela.

M - E e aí a gente desloca todo esse terror. Assim, eu lembro de sentir terror pelo Atreyu porque, a experiência de você se olhar no espelho e entender que você não é quem você realmente é, é assustadora. Mas pro Bastian é muito assustador também. Né? O Bastian vê o Atreyu e reconhece o Atreyu, e eles se veem.

Mas o passo seguinte à sensação de terror do Atreyu escapa à memória da Manuela.

M - E aí o Atreyu entra no espelho. Só que eu não lembro pra onde o Atreyu vai.

A pergunta que a gente guarda: o que acontece depois que ele entra no espelho?

M - E, e aí eu tenho pouca lembrança na verdade sobre a reação do Atreyu, pra onde o Atreyu vai, se o Atreyu entra no espelho, por que que ele não está naquele momento ali com o Bastian, né? Pra onde ele foi? Isso me escapa.

Como no filme, a memória da Manuela opera como uma ilha íntima de edição e corta para o outro lado da imagem.

M - Aí a gente corta pro Bastian, apavorado na casa dele, né? No mundo real, digamos. E é quando o Bastian entende que aquela história é literalmente sobre ele, que ele é o herói daquela história, né? E é quando a gente que está vendo o filme, a gente entende isso também. E esse momento é muito assustador pro Bastian, o Bastian para de ler o livro. Eu acho que ele joga o livro fora. Ele, enfim, fica muito atormentado, né? Ele acha que ele está ficando doido, e é uma experiência muito absurda pra ele.

Ao contrário do Bastian, jogar a cena fora não era uma opção para a Manuela.

M - A partir daí, essa cena passou a me assombrar quando eu batia o olho num espelho, então dava uma vontade e um medinho ao mesmo tempo, né.

Mas pra entender do que eram feitos essa vontade e esse medinho, é preciso entender do que é feito o espelho da Manuela: esse objeto poderoso carregando muitas matérias e muitas encarnações.

M - E o que é o espelho? É o outro, né? Então alguém que ela ama, olha para ela perplexa e diz, cara, que isso, eu não estou te reconhecendo. Não sei mais quem você é, sabe? É... Aí é como se essa protagonista se desse conta que ela não é aquela versão idealizada dela mesma, né?

O espelho revela um outro que não casa com a imagem imaginada de si. E essa incongruência das imagens opera um movimento na personagem. E aí o espelho que era um "outro", vira um "você". Mas um "você" em crise.

M - É o momento crítico em que você descobre quem você realmente é. Em que você encara um lado seu que até então você não tinha nem consciência que você tinha. Um lado seu que estava ali oculto, mas que de certa forma estava agindo por você, controlando as suas ações, as suas reações, a sua própria forma de ver o mundo, de ver os outros, de ver você mesmo.

O espelho agindo por você também denuncia a forma como você é visto. É em função desses olhares que esse espelho assume o controle. E entre o ver e ser visto a gramática cinematográfica se inventa.

Se um filme se estrutura por um jogo de olhares, vale voltar pra checar quem Bastian vê e, sobretudo, por quem ele é olhado. O pai, a gangue de meninos maiores, o velho da livraria... Durante os 15 minutos iniciais do filme, Bastian está sob olhares

masculinos que denunciam que ele é menor do que deveria ser. Incapaz de abrir potes, de enfrentar os *bullies*, de ler aquele livro. Ele é um corpo com uma força muito aquém da esperada.

Mas a Manuela lembra que o lado oculto revelado pelo espelho não é só fraqueza.

O espelho movimenta a sua forma de ver. Mas faz também rever a forma como você é visto. O espelho transforma.

M - Porque encarar a sua sombra é encarar a sua vulnerabilidade, a sua fragilidade, mas também a sua força, num sentido profundo.

3. Indo (e voltando) do luto à alegria da criança

Em um dado momento da nossa conversa, a Manuela lembrou de um momento de descoberta pessoal em que a força era a grande sombra.

M - Quando eu descobri que era filha de Ogum, eu fui lá ler a mitologia dos orixás. Ogum fica sete anos na guerra, guerreando sem parar, sem parar, sem parar. E ele volta para a aldeia dele, exatos sete anos depois, estuporado, exausto, a aldeia pela qual ele estava guerreando esses anos todos. E ninguém vem receber ele, ninguém vai fazer uma festa para ele, ninguém vai oferecer um agrado, uma água gelada, um refresco, um petisco, um acepipe, nada.

Ele é completamente ignorado. E ele fica revoltado, porque ele fez tudo por essa gente e olha como ele está sendo tratado. É assim que ele vê essa situação. Então aí, papai Ogum, pega a sua espada e sai degolando a aldeia inteira. Entra nas casas das pessoas, degolando, degolando, degolando, degolando, degolando, degolando.

A carnificina só é interrompida por alguém que funciona como o espelho, mudando a forma de ver e ser visto.

M - Até que chega Exu, nosso mensageiro, né, o que faz a ponte entre mundos, ou seja, do inconsciente como consciente, do divino como humano, e fala: "Pô, Ogum, essa gente estava jejuando em sua homenagem, cara. Porque todo ano, faz sete anos que você foi para a guerra, todo ano eles jejuam em sua homenagem, ficam recolhidos." Aí é nesse momento que o Ogum olha para aquela cena e vê quem ele é. Cai a ficha, né, da projeção que ele fez dos outros, dele mesmo. Ele não é um herói, mas ele é um herói. Ele não é um vilão, mas ele é um vilão. Ele é herói, ele é vilão. Ele é as duas coisas, e nenhuma das duas ao mesmo tempo. Ele é humano. Então ali ele encara a sombra dele.

A - Um outro espelho?

M - Isso. E faz todo o sentido que esse seja o momento mais desafiador da jornada do filme, como de qualquer jornada. Porque é muito difícil encarar quem a gente é de verdade. A tendência é a gente ficar refém dos acontecimentos externos e nesse lugar de "ah, o inferno são os outros", e projetando força e vulnerabilidade no outro. Ou idealizando, ou vitimizando, ou vilanizando o outro. Quando você encara a sua sombra, você se reposiciona no centro da narrativa. Né? Que no caso do filme é quase literal, é o momento que você retoma o controle da sua narrativa, né?

Mas a sensação é que esse controle da narrativa está sempre em disputa. E também é bom quando ele escapa da mão, ou quando a gente entende que ele vai escapar. Na nossa conversa, ele escapou algumas vezes.

A - É engraçado porque todo o seu relato do filme é sobre a fragilidade, o luto, a vulnerabilidade exposta... E de repente chegou o Ogumzão, forte pra caramba.

M - É engraçado que eu lembro que quando eu li, o mito acaba assim: ele enterra a espada dele na terra, né, porque eu fico falando, é muito aterrador, é muito aterrador, e ele cava lá uma cova para ele e ele se enterra vivo. Esse mito acaba assim, né.

Aterrador. A conversa com a Manuela ia caminhando para mais um luto. A gente em silêncio velando o enterro aterrador de Ogum. Até que eu interrompi o silêncio.

A - Mais um luto...

M - A gente lida com o luto o tempo todo. Saiu do útero, luto. Daquela vida que a gente tinha sossegada na barriga de mamãe. Deixou de ser criança? Luto. Deixou de ser adolescente? Luto. Pô, vou me casar? Luto. Vou ter filho? Luto de uma vida que não vai ser mais do mesmo jeito. Então mesmo em momentos felizes, o luto está sempre lá.

A - No filme, luto do começo ao fim, né. Aliás, do começo ao sem fim.

M - Bom, esse garoto acabou de perder a mãe, né? E ele tem pai que pensa exatamente assim, que o filho precisa ser mais focado, mais sério, estudar mais, seguir em frente, né? Porque não consegue acolher o luto desse menino. O pai também está reprimindo esse luto dele.

A - Mas a solução do filme não tá no ataque ao pai repressor...

M - Não. O herói não tem que destruir inimigo nenhum. Não é sobre destruição, é sobre criação, é sobre criar uma nova realidade, criar uma nova história.

A resolução do filme acontece quando o Bastian consegue dar um nome pra princesa da Fantasia que está agonizando.

M - E o que é que é dar nome? O que é dar nome? É conteúdo inconsciente que emergiu pra consciência, agora eu consigo dar nome pra isso, né?

No momento climático do filme, Bastian rompe as fronteiras entre os mundos, grita "Moon Child" batizando a princesa e salvando ela e o mundo da fantasia da morte. Mas Manuela estava atenta ao risco dessa resolução.

M - E é engraçado que da perspectiva crítica eu poderia implicar: dizer, "ah lá vai o garoto, o cara, salvar uma princesa, porque a mulher é sempre frágil". Chato isso. Ok, da perspectiva crítica faz sentido, porque a perspectiva crítica é voltada pro nosso contexto externo, né?

Mas no filme, a Manuela vê exatamente o contrário. É o feminino capaz de resgatar algo perdido no Bastian.

M - Então o Bastian quando perde a mãe, ele ganha esse feminino ferido. A mãe era quem proporcionava esse acolhimento do lado de fora. Ele agora precisa resgatar esse feminino do lado de dentro. Então não é ele que está salvando a princesa, essa princesa está salvando ele também.

A - E tudo isso numa tarde de semana dos seus 11 anos solitários...

M - Sim. O que você falou sobre ser num momento propício, né? Mas eu também acho que uma pessoa, sei lá, adulta em momento completamente outro da vida, poderia esbarrar nesse filme e se identificar profundamente, né? Com essa solidão, com esse luto, com essa criança ferida que continua com a gente. É lindo porque as histórias também são espelho.

A - E se der certo, algumas transformam...

M - Né. Toda transformação essencialmente tem essa sensação de perda, que não necessariamente é uma perda concreta. Você perde no concreto, ganha no simbólico. Deixou de ser criança, mas agora você pode acessar essa criança ainda dentro de você. Né? E por aí vai.

O balanço entre perdas e ganhos tem no filme um personagem que encarna esse movimento: o dragão cachorro que recolhe o Atreyu mergulhado no pântano da tristeza depois da perda do seu cavalo branco. O imenso cachorro peludo também reaparece no

fim do filme como a encarnação do sonho desejado por Bastian rompendo definitivamente as barreiras entre o mundo da fantasia e da realidade.

Mas a nossa conversa ia chegando ao fim sem que a Manuela conseguisse lembrar o nome do imenso cachorro peludo. Até que um rasgo de luz interrompeu a nossa despedida.

M - Mas nossa, falando demais, história sem fim mesmo, mas enfim, filmaço. Tipo, bati o olho no cachorro, no Falkor…, Falkor! Caralho! Lembrei do nome do cachorro! Cara, a alegria da criança!

A criança estava acessada e, naquele instante, alegre. Era um momento propício pra, por hora, interromper a nossa conversa sem fim.

Referências da disciplina

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Tradução de Bhuvi Libânio. Recife: Cepe, 2020.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no chthluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

LE GUIN, Ursula K. The carrier bag theory of fiction. *In*: LE GUIN, Ursula K. **Dancing at the edge of the world**: thoughts on words, women, places. New York: Grove Press, 1989.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. Tradução de Luciana Chieregati e Vivian Chieregati Costa. Introdução de Juliana Fausto. Posfácio de Luciana Chieregati. São Paulo: n-1 edições, 2021.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**: relatório para uma academia de psicanalistas. Tradução de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

RIBEIRO, Martha. Interromper o espetáculo: o gesto político e estético das emoções. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], v. 13, n. 27, p. 49 – 72, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/41744. Acesso em: 07 mar. 2026.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

Submetido em: 23 mar. 2026 | Aprovado em: 1 ago. 2026