

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

TESE

**CORPO E NUDEZ: A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO SOBRE LUZ
DEL FUEGO (1948 – 2018)**

GABRIELA LOUREIRO BARCELOS

Seropédica, RJ

2024



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**CORPO E NUDEZ: A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO SOBRE LUZ
DEL FUEGO (1948– 2018)**

GABRIELA LOUREIRO BARCELOS

Sob orientação da Profa. Dra.
Maria da Glória de Oliveira

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em História**, ao Programa de Pós-Graduação em História, Área de concentração: Relações de Poder e Cultura, Linha de Pesquisa: Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual.

Seropédica, RJ

2024

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B242c Barcelos, Gabriela Loureiro, 1993-
Corpo e nudes: a memória e o esquecimento sobre Lus
del Fuego (1948 - 2018). / Gabriela Loureiro
Barcelos. - Seropédica, 2024.
177 f.

Orientadora: Maria da Glória de Oliveira.
Tese (Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2024.

1. Vedete. 2. Gênero. 3. Memória. 4. Corpo . 5.
Nudes. I. de Oliveira, Maria da Glória, 1961-, orient.
II Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
Programa de Pós-Graduação em História III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO N° 966 / 2024 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº de Protocolo: 23083.061821/2024-21

Seropédica-RJ, 11 de novembro de 2024.

Nome do(a) discente: GABRIELA LOUREIRO BARCELOS

TESE submetida como requisito parcial para obtenção do grau de DOUTORA EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História - Curso de DOUTORADO, Área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

TESE APROVADA EM : 08 de novembro de 2024

Banca Examinadora:

Dra. CRISTINA SCHEIBE WOLFF, UPSC Examinadora Externa à Instituição

Dra. ANA CAROLINA EIRAS COELHO SOARES, UFG Examinadora Externa à Instituição

Dra. KARLA GUILHERME CARLONI, UFF Examinadora Externa à Instituição

Dra. MARGARETH DE ALMEIDA GONCALVES, UFRRJ Examinadora Interna

Dra. MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 11/11/2024 12:26)
MARGARETH DE ALMEIDA GONCALVES
PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR
DepthRJ (12.28.01.00.00.86)
Matrícula: 386989

(Assinado digitalmente em 11/11/2024 19:43)
MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA
PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR
PPHR (12.28.01.00.00.49)
Matrícula: 1544166

(Assinado digitalmente em 29/11/2024 19:37)
ANA CAROLINA EIRAS COELHO SOARES
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 024.049.337-01

(Assinado digitalmente em 12/11/2024 10:27)
CRISTINA SCHEIBE WOLFF
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 777.459.309-87

(Assinado digitalmente em 02/12/2024 13:59)
KARLA GUILHERME CARLONI
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 086.581.607-77

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp>
Informando seu número: 966, ano: 2024, tipo: TERMO, data de emissão: 11/11/2024 e o
código de verificação: ffd1918c57

AGRADECIMENTOS

Esta tese só foi possível graças ao apoio de minha orientadora, Profa. Dra. Maria da Glória de Oliveira. Agradeço por me aceitar de braços abertos. Por sua orientação, reconheci novas possibilidades de leitura, de escrita historiográfica e, principalmente, a perceber que parte de minha insegurança na escrita não era apenas uma característica de minha personalidade, mas, sim, um reflexo das performances de gênero socialmente inscritas e que, para romper com isso, era preciso confiar em minha própria voz.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro pelas aulas que abriram novas possibilidades de pesquisa. Minha gratidão se estende a Paulo Longarini, que sempre esteve pronto para esclarecer dúvidas e auxiliar nos trâmites burocráticos, facilitando cada passo desta jornada.

Agradeço ao Prof. Dr. Fabio Lopes, que me acolheu e me deu sugestões para reformular meu projeto quando minha jornada se iniciava e, sobretudo, por ter me apresentado a Profª. Drª Maria da Glória. Estendo meus agradecimentos à Profª. Drª Margareth de Almeida Gonçalves, cujas aulas foram fundamentais para minha escrita. Suas sugestões, assim como as da Profª. Drª Karla Carloni, durante a qualificação, foram essenciais para moldar este trabalho. Agradeço também à Profª. Drª. Ana Carolina Eiras Coelho Soares e à Profª. Drª. Cristina Scheibe Wolff, pelas sugestões apresentadas em simpósios e por terem aceitado de prontidão compor a banca avaliadora. À todas, meus sinceros agradecimentos pelo tempo despendido na leitura deste trabalho.

Sabemos que a pesquisa é uma atividade solitária e a escrita é um processo, por vezes, doloroso. No meu caso, isso foi acentuado pelo fato de conciliá-la com o meu trabalho como professora da educação básica na rede pública do estado do Espírito Santo que, no início de minha jornada, não contava com políticas públicas que estimulassem a formação de professores.

Por isso, faço um agradecimento sincero aos diretores escolares, Josemária e Glauber, que foram mais do que bons gestores, foram também, meus amigos, acolhendo minhas angústias, me estimulando a não abandonar a pesquisa e, sempre que necessário, ajustando horários para facilitar minha participação em eventos acadêmicos. Também agradeço aos meus companheiros de trabalho, especialmente a Adriana Flausino, Raiane Loriato, Mariana dos Anjos, Julio Neto e Patrícia Borges, que me provocaram risadas durante os intervalos além de me oferecerem a escuta carinhosa nos meus momentos de angústia.

Aos meus alunos, que me inspiram e se mostram curiosos a respeito de minha pesquisa, sempre levantando perguntas, mostrando-se interessados pela História, resistindo a uma educação bancária e neoliberal que insiste em lhes negar o sonho.

Aos amigos Júlia Benfica, Helena Borin, Juliano Gomes, Helessandra Gumiero, Paulo Victor Guedes, Sizenando Sanches, Pedro Piol, Chriszan Aurieme e Gabriel Carnielli, meu agradecimento por cada encontro, pelas conversas e, principalmente, pelo apoio que só uma amizade é capaz de oferecer.

À minha avó Maria Aurea Lemos Loureiro e à minha madrinha Patrícia dos Santos Loureiro, que também são minhas mães e amigas. Graças a acolhida de vocês, aos meus 15 anos, pude ter um lar repleto de amor e aprendi a valorizar a educação como possibilidade de mudança social e pessoal. Nossas conversas me permitiram sonhar em estudar em uma Universidade Federal, até então, impossível para uma menina periférica. Quando consegui a aprovação em História, não mediram esforços para que eu aproveitasse todas as oportunidades possíveis, alimentando em mim o sentimento de que a educação, para nós, mulheres, é sinônimo de liberdade.

Por fim, meu agradecimento mais profundo vai para meu amado e amigo, Marcos Vinicius Caus Couto que, desde a graduação, sempre me estimulou a continuar. E, durante o doutorado, não poupou esforços para que eu seguisse com segurança nesta jornada, me cercando de cuidados, tornando as tarefas cotidianas mais leves e, quando triste, me arrancava risadas em suas brincadeiras com Luís, Linda e Nyx, nossos gatinhos. Obrigada pelo amor, pelo carinho, por enxugar minhas lágrimas quando tomada pela sensação de que era impossível, por não ter me deixado desistir, por ter sido o principal leitor desta tese. Seu apoio incondicional foi fundamental para que eu terminasse essa jornada.

RESUMO

BARCELOS, Gabriela Loureiro. *Corpo e nudez: a memória e o esquecimento sobre Luz del Fuego (1948 – 2018)*. Tese de Doutorado em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica – RJ, 2024.

Este trabalho vislumbra traçar os caminhos da construção da memória e do esquecimento de Luz del Fuego, artista brasileira que se notabilizou como figura pública em suas atuações nos teatros de revista na década de 1950. Além da análise das disputas quanto à construção do imaginário e intencionalidades de resgate de sua figura em espaços virtuais e físicos, o discurso e os relatos de si da dançarina em suas obras literárias e em seu documentário também são objeto de investigação. Na análise das fontes *A Verdade Nua* e *Trágico Blackout*, nota-se que del Fuego compreendeu os usos da nudez para além do mero deleite do espectador, como ação política e potência de sua sexualidade. A hipótese da pesquisa é a de que Luz del Fuego elaborou sentidos para a sua nudez, fazendo dela uma experiência cotidiana, uma idealização de vivência, e não apenas um recurso artístico ou artifício de sedução. Por último, buscou-se elucidar algumas das significações dadas à nudez pública e como o resgate da memória de "corpo rebelde" possibilita a vinculação da artista às discussões e, até mesmo, à popularização de ideais feministas contemporâneos, a partir da leitura de algumas das "transgressões" possíveis ao corpo, espaço e tempo observados.

Palavras-chave: Vedete - Gênero - Memória - Corpo - Nudez.

ABSTRACT

BARCELOS, Gabriela Loureiro. **Body and nudity: memory and forgetfulness about Luz del Fuego (1948 – 2018).** Doctoral Thesis in History, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Seropédica – RJ, 2024.

This work aims to trace the paths of the construction of memory and oblivion of Luz del Fuego, a Brazilian artist who became known as a public figure through her performances in revue theaters during the 1950s. In addition to analyzing the disputes surrounding the construction of her image and the intentions behind the revival of her figure in both virtual and physical spaces, the dancer's discourse and self-narratives in her literary works and documentary are also objects of investigation. In the analysis of the sources *A Verdade Nua* and *Trágico Blackout*, it is evident that del Fuego understood the use of nudity beyond mere viewer pleasure, as a political action and expression of her sexuality. The research hypothesis is that Luz del Fuego gave meaning to her nudity, making it a daily experience, an idealization of life, and not just an artistic resource or seduction tool. Lastly, the study sought to elucidate some of the meanings attributed to public nudity and how the revival of the memory of a "rebel body" allows for the artist's association with discussions and even the popularization of contemporary feminist ideals, through the lens of certain "transgressions" regarding the body, space, and time that were observed.

Keywords: *Vedette* – Gender – Memory – Body - Nudity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -- Exposição Cem Anos de Luz del Fuego.....	30
Figura 2 – <i>Stencil</i> “Luz del Fuego é de Cachoeiro”	42
Figura 3 – Painel artístico “Luz del Fuego”	43
Figura 4 – Os 50 anos da morte de Luz del Fuego – Folha de São Paulo.....	60
Figura 6 – <i>Buzzfeed</i> BR: Luz del Fuego.....	62
Figura 7 – Edição de fotografia da artista.....	65
Figura 8 – Fotografia original de Luz del Fuego.....	65
Figura 9 – Luz del Fuego em trajes de Eva.....	89
Figura 10 – Figurinos de Luz del Fuego.....	90
Figura 11 – Capa de <i>A Verdade Nua</i> , 1 ^a edição.....	95
Figura 11 – Lilith.....	98
Figura 12 – Anúncio de Casamento.....	108
Figura 13 – Luz del Fuego e seu vestido de noiva	111
Figuras 14 e 15 – Luz em sua apresentação burlesca	122
Figuras 16 e 17 – O trânsito de passagens para o encontro com Luz.....	123
Figura 18 – Luz recepciona o jornalista.....	124
Figuras 19 e 20 – O urbano e o trabalho.....	127
Figuras 21 e 22 – A nudez em expressão divina	129
Figura 23 – Apresentação da Colônia Nudista.....	131
Figura 24 – Luz expulsa do Teatro Municipal.....	137
Figura 25 – Luz realiza atividades domésticas.....	139
Figuras 26 e 27 – Práticas naturistas na Ilha do Sol.....	142
Figuras 28 e 29 – Um intruso na Ilha do Sol.....	143
Figuras 30 e 31 – O encontro com o intruso.....	145
Figura 32 – Hélio e Luz del Fuego.....	153

Gráfico 1 – Resultados Google Trends - Buscas sobre "feminismo" - janeiro de 2011 a junho de 2022.....	50
Gráfico 2 – Resultados Google Trends - Buscas sobre Luz del Fuego e Elvira Pagã.....	51
Gráfico 3 – Edições do verbete "[Luz del Fuego]"	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I.....	28
AS FACETAS DA MEMÓRIA SOBRE LUZ DEL FUEGO	28
2.1 Memórias individuais e construção do imaginário sobre Luz del Fuego	32
2.2 A (re)construção da memória de Luz del Fuego: do regionalismo ao ciberespaço.....	43
2.3 Feminismos e símbolos de identificação: construção do imaginário contemporâneo sobre Luz del Fuego	46
2.4 Luz del Fuego: verbete da <i>Wikipédia</i> , curiosidade do <i>Buzzfeed</i> e personagem da “contracultura” pelas Aventuras na História	52
CAPÍTULO II.....	68
IMAGENS E LUZ.....	68
2.1 “A Tem a mulher culpa de lhe haver a sociedade impingido o célebre ‘sexo fraco’?”..	69
2.2 A modernidade nos palcos revisteiros	73
2.2 <i>Blackouts</i> , verdades e nudez.....	86
2.3 Encarnando Eva.....	93
2.4 A feminilidade e a arte.....	112
CAPÍTULO III	120
A NATIVA SOLITÁRIA.....	120
3.1 Em defesa do nu	126
3.2 O naturismo como possibilidade de existência.....	130
3.3 O imaginário da Ilha do Sol.....	141
3.4 Crepúsculo	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS	165

INTRODUÇÃO

“Sou considerada pelos ignorantes, claro, como leviana, exibicionista e criatura imoralíssima. [...] Justamente porque faço tudo o que tenho em mente, realizo as coisas que mais desejo, ponho em prática as teorias que julgo acertadas, é que me censuram. Tiro da vida o que ela pode dar de bom, de agradável e útil”

Luz Del Fuego, 1948.

Em uma de minhas visitas ao Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, em 2017, encontrei dois murais posicionados ao centro da sala de consulta, com fotografias que me despertaram a curiosidade. Desde a minha graduação, costumava frequentar o APEES e acabava acompanhando algumas instalações que, geralmente, resgatavam a memória política ou as famílias de imigrantes italianos e alemães que vieram para o estado no início do século XIX. Nada havia me despertado tanto interesse quanto aquela exposição.¹ Aquele espaço de consulta estava repleto de imagens de uma mulher. Era a primeira vez que uma mulher dominava uma exposição.

A mostra *Cem anos de Luz* apresentou a trajetória da artista Luz del Fuego, dando destaque à sua performance artística, à sua política naturista e à luta pelo exercício de sua liberdade. A mesa de abertura apresentava a exposição como uma forma de “contribuição de Luz del Fuego para o naturalismo e o feminismo no Brasil”.² Assim como a exposição, a imprensa capixaba também associou a figura de Luz del Fuego à “liberdade feminina”, com termos que a colocam como uma “mulher à frente de seu tempo”³ e que contribuem para a compreensão da artista como uma precursora do feminismo no Brasil.

As frases de efeito entrelaçaram-se às imagens de uma mulher desnuda, em um movimento, como sugere Warburg, provocativo que possibilita pensamento e diálogo sobre o tempo, desdobrando a linearidade histórica, em operações que, por meio das imagens, despertam fantasmas da continuidade de se fazer viver e existir.⁴

¹ Para saber sobre a exposição: <https://ape.es.gov.br/Not%C3%ADcia/exposicao-cem-anos-luz-traz-a-trajetoria-de-luz-del-fuego-para-o-arquivo-publico>. Acesso em: 2 ago. 2023.

² Ibidem.

³ Notícia sobre a exposição na imprensa capixaba. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/entretenimento/cultura/rainha-dos-nudes--luz-del-fuego-vai-ganhar-homenagem-no-es-0219>. Acesso em: 2 ago. 2023.

⁴ WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

As fotografias de Luz del Fuego irromperam no espaço e me afetaram. Estava no início de minha vida acadêmica, entrando em contato com o pensamento feminista e me despindo de grande parte das violências impostas e normalizadas que integram a construção social de “ser mulher”, que marcaram não apenas o meu corpo, mas também minha subjetividade. Minha condição de mulher, de certa forma, também se associava àquelas imagens, em uma experiência intersubjetiva, tal qual aponta Didi-Huberman, pois a instalação-objeto, pensada em sua especificidade, me permitiu interpretá-la como “uma espécie de sujeito,”⁵ permitindo reconhecer novas possibilidades em “tornar-se mulher.” Por consequência, a exposição despertou uma profunda admiração por esta artista que, ao decidir romper com algumas das normas sociais que cobrem o “tornar-se mulher”, possibilitou o desvendamento do prisma de possibilidades de que se faz a vida.

Mobilizo essa discussão sem a intenção de promover uma ode à artista, mas para esclarecer que a exposição apresentou uma forma de vida singular e, ao fazer isso, como propõe Vladimir Safatle, permite a circulação de novos afetos para além daqueles construídos pelo ordenamento definido⁶ e isso me levou a querer pesquisá-la. Adianto que, em um movimento de ingenuidade ou mesmo desejo, tomei como verdade as palavras e os textos que marcaram a exposição. Pouco tempo depois, procurando fontes e referenciais bibliográficos sobre Luz, percebi que parte das características atribuídas à artista não eram compartilhadas por ela.

Ao invés de me frustrar, fiquei ainda mais curiosa para compreender como os atravessamentos discursivos perpassavam a construção memorial sobre Luz del Fuego. Para isso, é preciso recusar o ideal do discurso como um espelhamento do real, percebendo-o como uma prática, que constrói identidades, figuras sociais e memórias que, direcionadas ao fato histórico, servem para ampliar a visibilidade ao atribuir-lhe determinados sentidos.⁷

Diferentemente do que a chamada para a exibição sobre Luz del Fuego afirma, a artista não se declarou feminista, mas isto não significa que suas vivências estejam distantes das teorias feministas. É justamente por meio do resgate e da associação da artista com o feminismo que percebi a necessidade de compreender o significado desses espaços de memória físicos e

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998, p.62-3.

⁶ SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 15-6.

⁷ RAGO, Margareth. **As marcas da pantera**: Foucault para historiadores. Resgate. Campinas, nº 5, 1993, p.28.

virtuais, percebendo como eles se relacionam com o crescimento dos debates feministas na América Latina.⁸

Ao longo da pesquisa, pensei em várias possibilidades para apresentar a *persona* que me provocou reflexões pois, mesmo que este trabalho não seja uma biografia, sua presença estará em cada linha. Escolhi um fragmento de texto presente na autobiografia *A Verdade Nua*, como epígrafe, para que a apresentação de Luz del Fuego se desse por suas próprias palavras.

O prefácio da obra apresenta o exercício da artista em elaborar uma compreensão de sua subjetividade, mesmo que isso se configure de modo complexo. Destaco que, ao fazer sua apresentação, Luz parte da visão do outro. Essa visão externa se lança sobre a sua dança, que exibe e confronta com o corpo da vedete e que, também se arriscou a escrever. Para além disso, a epígrafe também nos oferece a consciência de que ser uma mulher, que exalta a sua vontade, provoca reações. Tanto a exposição quanto o trecho de sua autobiografia, foram mobilizados por se configurarem como espaços de disputa narrativa para a construção da memória da personagem. Em ambos, encontramos em primeiro plano a intencionalidade biográfica, a apresentação da vida, da carreira e de certas ideias da artista.

Para a construção desta tese, utilizei como fontes as diferentes produções discursivas sobre e por Luz del Fuego, em espaços e tempos diversos. Entendo suas declarações, sua escrita das obras literárias *A Verdade Nua* e *Trágico Blackout* e sua atuação como produtora do curta documental *A Nativa Solitária*, como um movimento de insurgência, construído a partir de “palavras que afloram de um nó na garganta”⁹ diante dos sistemas de normas e de valores que estruturam os comportamentos e as interações sociais direcionadas aos corpos. Para isso, utilizo textos jornalísticos de diferentes periódicos, por entendê-los, dentro da ordem do discurso, como lugares de controle e de organização social, elaborados de modo a reforçar a objetividade e a impessoalidade da escrita, reforçando a ideia de “verdade” sobre os corpos e construindo sentidos sobre as ações dos sujeitos.¹⁰ Tenho como objetivo historicizar os enquadramentos utilizados para apreender a vida de Luz del Fuego, entendendo-os como espaços de memória, elaborados a partir de sentidos direcionados a seu corpo-vida.

A presente pesquisa se dá a partir de uma problematização da vivência e da construção de subjetividade de Luz del Fuego, explorando as dimensões narrativas do eu e os usos e

⁸ Como sinaliza Heloísa Buarque de Hollanda, em entrevista à rádio USP. Disponível em: <https://www.mulheresdofimdomundo.com/post/entrevista-com-helo%C3%ADsa-buarque-de-hollanda>. Acesso em: 10 fev. 2024.

⁹ ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n. 1, 2018, p.23.

¹⁰ MAROCCHI, Beatriz Alcaraz. Os procedimentos de controle e a resistência na prática jornalística. **Galaxia**, n. 30, p.73-85, 2015.

sentidos para sua imagem, socialmente elaborados e mobilizados ao longo do tempo.¹¹ Dessa forma, suas fotografias e suas declarações foram recursos dentro de processos que visam à manutenção dos valores culturais sobre a idealização da feminilidade, ao mesmo tempo em que também foram resgatadas como forma de resistência, a fim de estabelecer que, na posição de mulheres, mesmo com nossas singularidades, enfrentamos julgamentos e violências que nos aproximam. Entendo que os recursos de linguagem utilizados por Luz são uma escrita de si, permitindo “aos indivíduos efetuarem, sozinhos ou com a ajuda de outros, um certo número de operações sobre seus corpos e suas almas, seus pensamentos, suas condutas, seus modos de ser, de transformarem-se a fim de atender um certo estado de felicidade, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade.”¹²

Minha pesquisa parte da hipótese de que Luz del Fuego elaborou sentidos para a sua nudez, fazendo dela uma experiência cotidiana, uma idealização de vivência, e não apenas uma parte de seu trabalho artístico ou artifício de sedução. Embora reivindique a sedução como parte de sua relação com o corpo, apresentar-se, em alguns momentos, como corpo-fetiche, não significava ser reduzida a ele. A construção de sua nudez manifesta e artística não se deu como uma mobilização do desejo do *outro* masculino, mas, sim, como uma ação de autenticidade.

A nudez da bailarina foi mobilizada de diferentes maneiras pelos veículos de imprensa. Por vezes, foi celebrada, admirada e, em outros momentos, atacada. Apresento aqui outro fragmento de fonte que elucida o atributo de “leviana, exibicionista e criatura imoralíssima”, do qual Luz del Fuego tem consciência. Em uma das notas de fofoca sobre as celebridades, é apontado sobre um Baile de Carnaval: “É verdade que havia lá dentro, no pinoteio e no saracoteio dos frevos, mulheres tão nada vestidas como del Fuego, sem sequer o “maillot” diáfano na fantasia de Eva”.¹³

É com esse movimento individual que identificamos, no discurso do colunista, os sentidos socialmente inscritos sobre a feminilidade. A artista recusa as definições sobre os usos de seu corpo, operados pela norma patriarcal. A mulher como *outro* representa que ser mulher não é uma definição em si mesma, mas um resultado do olhar masculino.¹⁴ Judith Butler retoma a compreensão de Simone de Beauvoir de que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, como

¹¹ RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se:** feminismo, escrita de si e invenções de subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

¹² FOUCAULT, Michel. “As técnicas de si”. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos IX:** Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p.36.

¹³ TIGRE, Bastos. O Nu e a Política. **A Noite**. Rio de Janeiro, p.12, 18 mai. 1950.

¹⁴ BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo:** fatos e mitos; tradução de Sérgio Milliet. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, p. 335.

reflexão acerca das normas sociais como formadoras dos padrões de performance de gênero pois, os corpos são submetidos a enquadramentos normativos que não limitam a seus imperativos anatômicos.¹⁵

Para compreender algumas ações da artista, é necessário apresentar alguns dados biográficos. Luz del Fuego nasceu Dora Vivacqua, em 21 de fevereiro de 1917. Seu nascimento se deu durante o Carnaval; ironia ou não, foi pelo Carnaval que a artista ganhou fama. Sua família é parte da elite política capixaba, formada por imigrantes italianos enriquecidos pela posse de latifúndios no interior e estabelecida por casamentos com membros de outras famílias de grande poder político desde o período imperial, como é o caso da família Monteiro. Em terras capixabas, os Vivacquas possuíam riquezas, prestígio e poder político.¹⁶

Luz del Fuego, em suas entrevistas e autobiografia, sempre se mostrou incomodada com a ideia de docilidade feminina e com a percepção religiosa sobre as mulheres, principalmente, com o casamento. Em uma de suas entrevistas, recorda que desde a sua infância já sofria repreensões sobre o seu comportamento e, por isso, sua família a colocou em um internato de freiras. Durante esse período, afirmou que os castigos, “longe de representarem um remédio,” serviam para aumentar a sua “justa revolta contra tão inábeis mestras.” Em sua juventude, concluiu que “jamais se sacrificaria para moldar-se ao nível moral de sua mãe.”¹⁷

A biografia *Luz del Fuego: A bailarina do povo* relata que Luz sofreu abusos de seu cunhado e isso resultou em uma internação, quando tinha 19 anos, no Instituto Raul Soares, em Belo Horizonte.¹⁸ Seu irmão, Achilles, por quem sempre com quem sempre manteve troca de leituras, propôs que ela voltasse ao Espírito Santo e morasse com seu irmão Archillau que, vendo as interpretações sobre a nudez de sua irmã, que desde adolescência recusava os tradicionais trajes de banho em suas idas à praia, novamente a internou em um hospício no estado do Rio de Janeiro. É nesse momento, após sua saída do hospital, que Dora Vivacqua reencontra seu ex-namorado José Mariano e passa a viver com ele, escandalizando mais uma vez a sua família. O desejo de ser artista reacendeu. Fez aulas de dança na academia Eros

¹⁵ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e a subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p.29.

¹⁶ BARCELOS, Gabriela Loureiro. **Estado Novo em cena:** A atuação do interventor João Punaro Bley e a articulação das elites políticas no Espírito Santo (1937-1945). Orientador: Ueber José de Oliveira. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2019.

¹⁷ Atirem a primeira pedra, Revista da Semana, 1949. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=29475

¹⁸ AGOSTINHO, Cristina; PAULA, Branca de; BRANDÃO, Maria do Carmo. **Luz del Fuego:** a bailarina do povo. São Paulo: Círculo do Livro, 1994, p. 111-113.

Volvia e iniciou sua vida artística no teatro de revista. Dora Vivacqua morreu e, em seu lugar, nasceu Luz del Fuego.

Del Fuego construiu a sua fama nos teatros de revista, apresentando números nua, embora se vestisse com serpentes. Essa modalidade artística tomou os palcos, como aponta Delson Antunes, no início da década de 1920, e incorporava a valorização da participação feminina, inclusive em suas campanhas publicitárias. Esse gênero apresentava, nos palcos, fatos da contemporaneidade, em uma mistura de zombaria, paródia e burlesco, repletos de sensualidade e erotismo implícito em jogos de duplo sentido operados pela teatralidade.¹⁹

Como vedete, também se destacou em bailes no Teatro Municipal do Rio de Janeiro influenciando e despertando sentimentos contrários ou favoráveis em todos aqueles que acompanhavam as páginas dedicadas a celebridades. Cansou-se das afirmações e características que lhe eram atribuídas e, como resposta, publicou duas obras em editoras independentes.²⁰ Idealizou a criação de um partido político naturista e, por isso, foi criticada publicamente. Sua resposta foi elaborada em uma produção audiovisual, com o curta-documental *A Nativa Solitária*, apresentando os sentidos que legitimavam sua defesa pela nudez como possibilidade de existência. Negou o casamento e a maternidade, teve muitos amores, viajou pelo país divulgando suas peças e sua filosofia naturista. Sua afirmação de que “sempre viveu como quis” foi violentamente interrompida com a sua morte. Aos passar dos anos, sua existência na arte e cultura ganharam nuances especiais, sendo invocada, ora para reforçar a solidão ou a violência que se apresentam como destino para uma mulher que não se docilizou, ora para celebrar sua vida como um espelho fractal de possibilidades para vivência daquelas que se reconhecem mulheres.

Compreendo Luz del Fuego como uma das mulheres que marcaram o início dos anos 1950, adotando um comportamento em que a sua vontade e o seu corpo se relacionam com a sua percepção de mundo e sua experiência social, tirando do quarto a sexualidade, colocando-a como parte necessária para entender seu ativismo, ainda que individual. Sua trágica morte foi abordada por parte da imprensa como o destino de uma mulher que questionou o comportamento de sua geração. Assim, este trabalho é parte de um esforço, comum aos estudos de gênero, para discutir a produção social que é a identidade feminina, além de indagar os caminhos construídos e desconstruídos sobre os modelos performativos do que é ser mulher. É por meio da memória sobre Luz del Fuego e sua trajetória que pretendo discutir aqui, a partir

¹⁹ ANTUNES, Delson. **Fora do Sério:** Um panorama do Teatro de Revista. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

²⁰ FUEGO, Luz del. **Trágico Blackout.** Editora Coelho Branco, Rio de Janeiro, 1947. s/p.

do gênero, as transformações que atravessam a sociabilidade, a cultura e a(s) identidade(s) possíveis na sociedade brasileira.

Diante disso, surge a necessidade de compreender o trato do corpo de Luz del Fuego em produções acadêmicas e literárias, a fim de conhecer as análises elaboradas e os modos como apresentam a personalidade dentro das relações de poder. Há, atualmente, um crescente resgate da figura da artista em projetos culturais, inclusive em projetos voltados para apresentar criações femininas, como foi o Festival Luz Del Fuego, realizado em 2019, em Vitória/ ES, e a exposição *Cem anos de Luz Del Fuego*, promovida pelo Arquivo Público do Espírito Santo, no ano de 2017, que contava com informações bibliográficas, fotos e a exibição do filme *A Nativa Solitária* (1954). Entre as manifestações artísticas recentes no Espírito Santo, destaca-se o carnaval capixaba de 2020, no qual ela foi homenageada pela escola de samba “Chega Mais”, que trouxe para o “Sambão do Povo” um desfile sobre a trajetória da artista.

As ações acima tiveram ampla divulgação nos meios culturais da capital do Espírito Santo, resgatando a imagem de Luz Del Fuego como uma capixaba “à frente de seu tempo”, associando-a como um ícone de liberdade feminina e feminista. Embora aconteça esse resgate por meio de projetos culturais e da imprensa, temos poucas produções sobre a dançarina.

A biografia *Luz Del Fuego: Bailarina do Povo*, escrita por Cristina Agostinho, Maria do Carmo e Branca de Paula, em 1994, como uma segunda edição em 2017, configura-se como a primeira obra biográfica sobre a vedete. Sua estrutura textual mescla perífrases, imagens, notas de rodapé, recortes de periódicos, trechos das obras publicadas pela artista e diálogos ficcionais entre Luz del Fuego, familiares e amigos, construindo uma ficção biográfica romanceada que entrelaça o leitor ao possibilitar a sensação prazerosa de descobrir opiniões alheias sobre a época e a personagem. Compreendo que as autoras se esforçaram para resgatar um passado que as atravessa diretamente. O que pode ser constatado pela afirmação do prefácio, no qual identificam Luz del Fuego como um dos “assuntos proibidos de nossa infância”.²¹ Dessa forma, o imaginário sobre a vedete move a construção narrativa, que não se limita a estabelecer um mero registro linear dos acontecimentos e vivências.

Assim, quase 30 anos após a sua morte, a obra resgata a mulher Dora Vivacqua/Luz del Fuego, transitando de modo multifacetado entre a realidade e o mito que atravessam a construção da personagem. O texto escapa do processo linear, de uma acumulação quantitativa

²¹ AGOSTINHO, Cristina; BRANDÃO, Maria do Carmo; PAULA, Branca de. **Luz del Fuego: a bailarina do povo – uma biografia**. São Paulo: Círculo do Livro, Best Seller, 1994.

de acontecimentos. Por ter essa característica, o livro movimenta as construções do imaginário sobre a vedete, evidenciando os espaços, tensões e vivências de um passado não tão distante, mas que ressoa no presente e atravessa, em diferentes proporções, os leitores.

Em 2011, foi publicada a biografia *A Verdadeira Luz del Fuego*, escrita por Thiago de Menezes.²² A obra segue um modelo similar a *Luz del Fuego: bailarina do povo*, mesclando fotografias e matérias publicadas em periódicos das décadas de 1950 e 1960, embora não construa diálogos ficcionais. Apesar de carregar em seu título a idealização de uma verdade, o livro não traça um compromisso com a verossimilhança ou com o jornalismo investigativo.

A construção narrativa estabelece uma trajetória da artista, iniciada com a sua adolescência e finalizada com a sua morte. Romances, casos extraconjogais, rivalidade entre as vedetes e a nudez se configuram nas temáticas mobilizadas pelo autor a fim de costurar a imagem da artista. A publicação apresenta a atmosfera dos chamados “Anos Dourados”, cristalizando o impacto cultural sobre as vedetes.²³

Em 2023, foi lançada a obra *Luz del Fuego*, escrita pelo espanhol Javier Montes, que ganhou destaque no jornal Folha de São Paulo e no podcast “Ilustríssima Conversa”, com a chamada “Luz del Fuego, queer e protofeminista, é bússola para superar intolerância, diz escritor”.²⁴ Divulgada pela editora Fósforo e enquadrado pelo conselho editorial no gênero ficção, o livro constrói um imaginário mítico para a personagem, em um esforço claro para defini-la. Tal como anuncia a entrevista para o podcast, como “uma mulher à frente de seu tempo”: uma “figura mítica, atriz do teatro de revista, modelo e ativista *avant la lettre*, ela superou barreiras e enfrentou o conservadorismo brasileiro em prol da liberdade do seu corpo e de sua arte”.

Quanto às produções acadêmicas, as abordagens sobre Luz Del Fuego são rarefeitas. Encontramos menções à artista em campos de pesquisa que transitam entre história, política e imprensa, como no artigo *Luz Del Fuego: História, Poder e Político*.²⁵ Neste artigo discutem-se os impactos dos usos do corpo e dos discursos de Luz del Fuego na vida política de sua família, os Vivacqua. Para os autores, a nudez pública e artística da vedete, bem como as suas declarações sobre sua experiência sexual, impactou profundamente sua família. Há uma

²² MENEZES, Thiago. **A verdadeira Luz del Fuego**. São Paulo: All Print, 2011.

²³ Cabe salientar que o autor também publicou uma biografia sobre Elvira Pagã, uma vedete que tinha conflitos artísticos e pessoais públicos com Luz del Fuego. MENEZES, Thiago. Uma mulher chamada Elvira Pagã. São Paulo: Clube de Autores, 2014.

²⁴ Para acessar a matéria e o episódio do podcast: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/03/luz-del-fuego-queer-e-protifeminista-e-bussola-para-superar-intolerancia-diz-escritor.shtml>. Acesso em 03 set. 2023.

²⁵ ALVES, Carlos Jordan Lapa; FREITAS, Ana Carolina da Silva; COSTA, Marco Aurélio Borges da. Luz del Fuego: História, Poder e Política. **Revista Historiador**, n 8, ano 8, fevereiro 2016.

instrumentalização do conservadorismo e a suposta modernidade estabelecidos em dois campos de disputa, mantendo-se alinhado ao binarismo sexual. A família Vivacqua seria a consubstanciação do moralismo, do conservadorismo e, por isso, patriarcais, enquanto Luz del Fuego é apresentada como a ruptura, a modernidade e a emancipação feminina.

O artigo *Luz Del Fuego: celebsidade, gênero e moralidade no Brasil* (2020)²⁶ apresenta o percurso midiático da naturalista, analisando periódicos nacionais que estiveram em circulação entre 1930 e 1970. Para os autores, a artista atuou nos palcos quando transformações sobre os papéis sociais femininos aconteciam no Brasil. Tais mudanças ocorreram graças à proliferação da mídia por meio do cinema e do rádio, que não apenas contribuíram para a construção do imaginário popular, como estimularam o desejo pela vida dos artistas. Vedetes, atrizes e cantoras encarnavam outra possibilidade de feminilidade em uma sociedade marcada por valores patriarcais que, em contraste a esse movimento, continuava a idealizar o destino das mulheres ao lar, ao casamento à maternidade. As artistas, então, transitavam em outro espaço, o público e, pela mídia, promoviam modelos de comportamento e outras possibilidades de experiências femininas.

Rocha e Lana discutem a figura da vedete como objeto contrário, não apenas, ao ideal de feminilidade da época, mas também ao imaginário artístico feminino, pois ela aparecia em notícias midiáticas em temas que discutiam não apenas o carnaval e o teatro, mas também a política, a polícia e a justiça, tópicos que não correspondiam aos assuntos costumeiramente direcionados às celebridades femininas.

Os autores compreendem que a construção da imagem midiática de Luz del Fuego se iniciou com o Carnaval carioca e o escândalo de seus trajes, concordando com as fontes de periódicos consultados ao afirmarem que “a vedete tinha consciência que promovia sua própria imagem, elaborando calculadamente uma performance midiática.”²⁷ Essa interpretação é justificada pela discussão entre visibilidade e escândalo, como parte do capital cultural construído e mobilizado pelas celebridades a fim de aumentarem sua projeção.

Além disso, o erotismo em suas apresentações e em algumas de suas declarações públicas, oportunizavam as justificativas para a censura, que era respondida com declarações irônicas e ações públicas em tons de escárnio. Rocha e Lana, em sua análise, compreendem a trajetória midiática de Luz del Fuego como resultado de sua habilidade em utilizar os escândalos

²⁶ ROCHA, Everardo; LANA, Lígia. Luz del Fuego: celebsidade, gênero e moralidade no Brasil. In: E- compôs (Revisa da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), v.23, jan-dez, 2020, p. 1-26.

²⁷ Ibid., p.09.

como mecanismos de projeção de sua imagem. Haveria, assim, uma ambiguidade inerente aos escândalos, que podem tanto motivar o questionamento de normas e valores sociais, como contribuir para a violência direcionada aos sujeitos envolvidos.

De muitas maneiras, Luz del Fuego foi “domesticada”: nossa pesquisa revelou que ela foi caracterizada como exótica (vivendo sozinha em uma ilha inóspita, dedicada aos animais e à natureza), erotizada (mal interpretada na divulgação do naturismo), vilã ameaçadora à estabilidade da família burguesa (solteira, sem filhos, não cumprindo o destino “natural” de uma mulher com seu perfil, realizando shows seminua), risível (expulsa tantas vezes do Baile do Municipal, assaltada e violada muitas vezes), ocupante de um lugar de destaque (uma celebridade), mas que era constantemente posicionada fora do que poderia ser considerado “sério” (foi anulada da política formal, não foi ouvida ao denunciar crimes ambientais ou a pregar ideias progressistas).²⁸

Karla Bessa, em *Luz(es) del Fuego: rebeldia e feminismos*,²⁹ apresenta uma leitura da obra cinematográfica *Luz del Fuego*³⁰ para compreender a historicidade das práticas transgressoras utilizando as narrativas produzidas sobre e por ela. Ao abordar o desnudar e seus significados, a autora comprehende os limites do reconhecimento da vedete como uma feminista. Destaca-se que Bessa percebe a nudez de Luz como uma experiência radical do corpo e do prazer, isto é, um modo de subjetividade rebelde.

Por meio de uma discussão entre o imaginário sobre a nudez na obra cinematográfica protagonizada por Lucélia Santos e a idealização da nudez por Luz del Fuego, em seu documentário *A Nativa Solitária* e em sua obra *A Verdade Nua*, a autora chega ao entendimento de que a reinserção da vedete no panteão de mulheres, brasileiras, subversivas e inspiradoras corresponde às dinâmicas do desejo, da resistência coletiva de grupos feministas e da insurreição individual de mulheres.

Para Bessa, os agenciamentos estéticos-políticos que foram ativados pelo corpo-vida da vedete transitavam entre espaços e relações, possibilitando a experiência em territórios criativos, seja nos palcos, nas ruas da Cinelândia ou mesmo na Ilha do Sol. É por isso que Luz del Fuego deveria ser interpretada no contexto político das insurgências. Contudo, as insurreições que buscam uma liberdade idealizada e, em muitos sentidos, contrária aos valores sociais, nem sempre são libertadoras, pois, partes das experiências e “rupturas que Luz vivenciou com normas e convenções do corpo, da sexualidade, da sociabilidade, foram

²⁸ ROCHA, Everardo; LANA, Lígia. Luz del Fuego: celebridade, gênero e moralidade no Brasil. In: **E- compôs** (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), v.23, jan-dez, 2020, p. 21

²⁹ BESSA, Karla. *Luz(es) del Fuego: rebeldia e feminismos*. In: Dossiê *Imaginações Rebeldes: Disputas e Derivações da Arte: pensamento feminista*. Cadernos Pagu, vol 60, 2020.

³⁰ LUZ DEL FUEGO. Dirigido por David Neves. Rio de Janeiro: Embrafilme. 1982. 106min.

constituídas em fricções constantes, resultando em alto grau de sofrimento e violência. Não há como, nem porque romantizar uma vida rebelde.”³¹ Cabe salientar que Bessa priorizou, em sua análise, o enquadramento da vedete como uma figura disruptiva, mesmo com o acesso à obra autobiográfica de Luz, a autora optou por discutir os sentidos, a partir de fotografias da vedete e algumas declarações, para a nudez em sua arte e modo de vida, deixando em silêncio a maior parte de suas opiniões. Frente a essa lacuna, proponho uma análise das obras literárias de Luz del Fuego, compreendendo-as como parte de seu esforço para construir um relato de si mesma, entrelaçado aos espaços de memória sobre a vedete. Através das narrativas de memória, é possível entender como as configurações históricas são experienciadas na construção da subjetividade e nas relações sociais do cotidiano.

Aline Silva, em sua dissertação de mestrado, discute a construção do arquétipo da mulher-pesadelo. Para isso, mobiliza duas figuras mitológicas – Medeia e Lilith – aproximando-as à Luz del Fuego, a fim de discutir a dominação masculina, a misoginia e o patriarcado, elucidando como os discursos produzidos sobre certas figuras femininas revelam comportamentos e movimentos de mulheres que não se alinhavam em conformidade com as normas. Ao mesmo tempo, esses discursos também servem à depreciação.

Elas eram confrontadoras, sendo vistas até mesmo como violentas. Foram perseguidas, ameaçadas, exiladas, excluídas, punidas (direta ou indiretamente), representadas como não mulheres. Vivenciaram abandono, solidão. Por vezes, assassinas de crianças: Medeia dos próprios filhos, Lilith dos filhos de Eva, e Luz, por ser a favor da descriminalização do aborto – o que, em uma sociedade patriarcal, é uma prática tida como similar ao assassinato. Medeia, por amor, tenta se submeter, mas o jugo do patriarcado se mostra pesado demais e ela acaba se rebelando de quando em quando em atos cíclicos e repetitivos; Lilith jamais cogita sua submissão; e Luz del Fuego morre se rebelando até o último instante.³²

Para a autora, as personagens mobilizadas correspondem a exemplos trágicos, necessários à manutenção patriarcal, sendo usadas como exemplos de desgraça para o comportamento desviante, ironizadas, ou até mesmo apagadas, quando o patriarcado é ameaçado. Nesta interpretação, a própria História é compreendida como modo disciplinar, pois a narrativa é patriarcal. Como suporte à sua afirmativa, comprehende em Luz del Fuego a materialidade histórica do arquétipo mulher-pesadelo: “pagou com a vida. Vítima de um

³¹ BESSA, Karla. Luz(es) del Fuego: rebeldia e feminismos. In: Dossiê Imaginações Rebeldes: Disputas e Derivações da Artepensamento feminista. **Cadernos Pagu**, vol 60, 2020, p. 32.

³²SILVA, Aline Layane Souto da. **Lilith e Medeia**: mulheres-pesadelo da sociedade patriarcal. Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2021. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Regina Simon da Silva, p. 119-120.

feminicídio grotesco, vítima da fúria masculina, ela incorporou as dores e os pesares das mulheres-pesadelo, em que uma mulher é morta pelo simples fato de ser mulher”.³³

Cabe salientar que ao realizar uma revisão historiográfica dessas produções e, tenho como intenção apontar para os silenciamentos, os resgates e as possibilidades interpretativas que a personagem nos oferece. Neste caso, minha investigação comprehende as disputas e tensões que atravessam a memória da vedete, mobilizando as categorias de gênero, corpo e nudez. Logo, aquilo que é dito, lembrado e celebrado na personagem está carregado de intencionalidade.

A compreensão a respeito da performatividade feminina e da performatividade singular de Luz del Fuego é necessária para evidenciar relações complexas que atravessam sujeitos e instituições. Em contato com as obras citadas, há um conceito comum a todas: a transgressão. Acredito que a potência que a palavra transgressão evoca possibilita a admiração pelas ações insurgentes de Luz del Fuego e, por isso, deve ser operada de maneira cautelosa, levando em conta que as normas nos precedem e já nos tocam antes mesmo de compreendermos o nosso “eu”, ou seja, de construirmos nossa subjetividade.

As normas nos formam, mas apenas porque já existe uma relação próxima e involuntária com essas impressões; elas requerem e intensificam nossa impressionabilidade. As normas agem em nós por todos os lados, isto é, de maneiras múltiplas e algumas vezes contraditórias; elas agem sobre a sensibilidade ao mesmo tempo que a formam; elas nos fazem sentir de certas maneiras e esses sentimentos podem entrar em nosso pensamento, já que podemos muito bem acabar pensando sobre eles. Elas nos condicionam e nos formam, e, no momento que começamos a emergir como seres pensantes e falantes, elas ainda estão fazendo esse trabalho, estando longe de terminar. Ou melhor, elas continuam a agir de acordo com uma lógica interativa que, para qualquer um, só termina quando a vida termina, já que a vida das normas, do discurso em geral, continua com uma tenacidade que é bastante indiferente à nossa finitude.³⁴

A partir da abordagem feminista, analiso as intencionalidades, que são diversas, quanto ao resgate da memória da vedete e, com isso, identifico aquilo que se escolheu ser relembrado e o que foi esquecido. É preciso desnudar as disputas narrativas e as fricções que possibilitam as pontes entre ações individuais e as transformações nos modos de subjetivação que atravessaram gerações. Luz del Fuego não nasceu separada das normas. Antes de mobilizar a agência, seu corpo já fora atravessado pelo gênero, pela branquitude e pelo conforto da

³³ Ibid., p.120.

³⁴ BUTLER, Judith. **Os sentidos do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p.20-1.

burguesia. Logo, suas insurreições, rupturas ou transgressões, devem ser observadas a partir desses recortes.

Para pensar a posição social feminina em distintos contextos políticos e sociais, bem como as estruturas de poder que estão intrinsecamente relacionadas à construção da subjetividade, portanto, historicamente inscritas, utilizei a categoria de gênero, como propõe Joan Scott, em seu artigo “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. Para a autora, as ideias, palavras e seus significados possuem uma história e o conceito de gênero não foge a essa regra. Ao gênero, são atribuídos definições e objetivos, um desses sentidos é crucial à nossa investigação: “homens e mulheres são definidos de forma recíproca, e não se pode compreender um sem considerar o outro.”³⁵ Isso não que dizer que o conceito de gênero reforça o binarismo masculino e feminino, mas se constitui entre duas proposições. A primeira é a de que “o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” e, a segunda diz respeito a entender o gênero como “uma forma fundamental de dar significado às relações de poder” e admitir que as mudanças na organização social “sempre correspondem a mudanças nas representações de poder”.³⁶

A compreensão de gênero para Scott é discutida por Maria da Glória Oliveira, ao destacar que a construção de uma história das mulheres está intrinsecamente relacionada com os ativismos feministas e movimentos sociais por direitos civis e democráticos, que questionaram o protagonismo do homem branco cisgênero e heterossexual em sua agência na historiografia ocidental. Oliveira salienta que produções historiográficas que destacam grupos excluídos, outrora marcados como coadjuvantes, correspondem à parte do desafio epistemológico e constitutivo das lutas feministas. Segundo Oliveira, Scott observa que a história do feminismo é paradoxal, pois envolve tanto a afirmação quanto a recusa da diferença sexual. As reivindicações feministas buscam igualdade, mas partem da categoria “mulheres”, que é definida pela diferença sexual, ao mesmo tempo em que contestam os efeitos excludentes dessa construção. A autora ressalta que, para Scott, a diferença binária entre os sexos é uma construção histórica e, por isso, indissociável das relações de poder e não uma consequência natural das características anatômicas dos corpos. Assim, a solução para esse dilema não está em aceitar a diferença constituída normativamente, tampouco em substituir o binarismo por um pluralismo de diferenças, mas sim em questionar a construção normativa dos corpos

³⁵ SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, 1995, p. 72.

³⁶ Ibid, p. 86.

generificados em práticas sociais, sentidos discursivamente elaborados e tecnologias de poder.³⁷

A partir disso, podemos afirmar que nossa percepção de mundo e a própria organização do mundo social segue critérios de gênero. Butler salienta que isso não implica que vemos o mundo exclusivamente pelo gênero que nos constitui, pois o gênero “não é o que alguém é, mas um modo de interrogar os vários significados que permeiam a relação entre os sexos.”³⁸ A autora argumenta, em consonância, com Scott, que o gênero atravessa nossa compreensão de diversas áreas, como profissões, vocações e a organização dos domínios públicos e privados, afetando também a distribuição da pobreza e as desigualdades estruturais. O gênero, portanto, tem um impacto profundo em como construímos nossa identidade em relação aos outros, à linguagem e à história.³⁹

Judith Butler em *Problemas de Gênero*, argumenta que o corpo é performativo e que o gênero não é uma essência natural, mas sim uma construção social, inscrita em sistemas de poder, como a família nuclear, instituições religiosas, imprensa e sistemas jurídicos, responsáveis pela criação de representações binárias do gênero. Tais sistemas elaboram identidades como unidades coerentes, formulando uma realidade linguística e não como um processo de subjetividade singular. Isso quer dizer que “a coerência interna do gênero e a estrutura binária para sexo e gênero são sempre consideradas como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina e heterossexista”.⁴⁰

Neste sentido, somos constituídos por constrangimentos normativos e nunca estamos totalmente definidos pelos termos que regulam as relações de poder. Em outras palavras, nossas identidades de gênero são continuamente formadas e reformadas por meio de práticas sociais e culturais. Para Butler, o gênero é um produto das normas socialmente construídas e inscritas sobre os corpos, que balizam as ações cotidianas e os atos reiterados dos indivíduos, através de performances que reforçam padrões e ideais de identidade dos sujeitos como algo dado e “substancial”. É preciso, portanto, a partir da problematização do gênero, desconstruir a relação de causalidade entre o sexo, como uma “pretensa” natureza biológica e o gênero como uma acepção psíquica e cultural, que orienta tanto o comportamento, como o desejo, a partir dos

³⁷ OLIVEIRA, Maria da Glória. Fantasia, desejo e prática da história feminista como crítica. In: SCOTT, Joan Wallach. **A fantasia da história feminista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024, p. 9-10.

³⁸ BUTLER, Judith. **Quem tem medo do gênero?** São Paulo: Boitempo, 2024, p. 192.

³⁹ Ibid, p.193.

⁴⁰ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 70.

padrões heteronormativos, para elaborar a ficção da coerência para a construção da identidade. Aqueles que, de certa forma, não correspondem à coerência exigida pela performance de gênero, desestabilizando os três elementos – sexo, gênero e desejo- são punidos, por não corresponderem a “uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfícies dos corpos”, de modo que “os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a idade primária e estável”.⁴¹

Esse entendimento é fundamental para a análise de Luz del Fuego, cuja vida e carreira desafiaram certas normas estabelecidas. Sua atuação como vedete, bem como os significados por ela atribuídos à nudez, são marcados pelo performativo, por atos e gestos repetidos que constituem sua realidade, sem uma “essência interna” que o sustente. Isso quer dizer que apesar de não representar a unidade coerente exigida às mulheres, as ações de Luz del Fuego foram possibilitadas pelo próprio sistema social e valores culturais de seu tempo, demonstrando que “o gênero permanente é estruturado por atos repetidos que tentam se aproximar de um ideal de identidade substancial, mas, em sua descontinuidade ocasional, revelam a falta de uma base sólida e temporal para essa ‘base’”.⁴²

Assim, as relações de poder e afeto direcionados as mulheres que trabalhavam em espaços artísticos populares, como o teatro de revista, evidencia o caráter performativo de gênero, na medida em que as vedetes, em seus gestos, atuações e aparições públicas, seguiam os padrões de gênero, tendo corpos desejáveis e construindo performances que destacam a sensualidade, a fim de suscitar o imaginário libidinal da plateia e a ingenuidade feminina, reforçando a submissão. Luz del Fuego construiu a sua fama a partir das operações artísticas que reforçavam o caráter performativo de seu gênero, contudo, sua prática cotidiana, se distanciava desse ideal e por meio de suas declarações e obras, percebe-se que os processos de subjetividade são muito mais complexos do que a suposta unidade de padrões de comportamento insiste em reafirmar.

Pretendo, portanto, utilizar a teoria de gênero para questionar as representações identitárias enquanto essências fixas e coerentes, para isso considero as interseccionalidades de classe, raça e gênero para compreender as posições ocupadas por Luz del Fuego. Enquanto artista do teatro de revista, não estava em conformidade com o ideal de mulher “honrada” produzido pelos discursos de poder e enquadrada nos sentidos operados para o sexo, gênero e desejo. Contudo, entendo que a sua capacidade de alcançar a fama e fazer circular seus discursos

⁴¹ Ibid, p.236.

⁴² BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 243.

nos meios de comunicação foi, em parte, facilitada pelo fato de ser uma mulher branca, cuja família pertencia a segmentos da elite política e econômica, o que permitiu que ela navegassem em espaços que muitas outras mulheres não conseguiam. Por isso, é importante atentar para a atuação do biopoder sobre os indivíduos, principalmente, em sociedades marcadas pela colonialidade, pois além de seu caráter sexual, também atua a partir da racialização, manifestando-se como uma política estatal que estabelece normas regulatórias à população, exercendo controle sobre os comportamentos dos indivíduos, criando regimes disciplinares sobre os corpos. Assim, racismo e sexismo estão integrados ao biopoder, assegurando o controle sobre a vida e a morte de corpos femininos e negros, sustentando o ideal de superioridade masculino e branco.⁴³

O primeiro capítulo é dedicado ao resgate da memória de Luz del Fuego, utilizando a perspectiva teórica de Aleida Assmann, que desconstrói a ideia de uma essência fixa de memória. Para Assmann, a memória é viva, constantemente reformulada, e é um meio de produção e transmissão de conhecimento. A emergência de Luz del Fuego nos espaços de memória indica um interesse contínuo por sua figura, mesmo que a partir de perspectivas variadas.⁴⁴ Esses espaços de memória não são apenas físicos, mas também virtuais, e a materialidade das mídias memorativas torna a construção, conservação e proteção da memória coletiva um processo cada vez mais complexo. Em linha com as ideias de Pierre Levy, a construção da memória de Luz del Fuego em espaços virtuais é entendida como uma estratégia de ativismo. Levy argumenta que o essencial não é o espaço onde essas ações ocorrem, mas, sim, que elas alcancem as pessoas de alguma maneira.⁴⁵ Nesse sentido, a presença de Luz del Fuego na internet e em outras mídias digitais permite que suas ideias e legado continuem a influenciar e engajar um público contemporâneo, mantendo viva sua memória coletiva e ampliando seu impacto social.

No segundo capítulo, exploro as representações monolíticas da vivência feminina diante do cenário de modernização e urbanização das capitais brasileiras, na primeira metade do século XX. Perrot discute os processos de silenciamento sobre a agência de mulheres na história que se preocupou em privilegiar a esfera pública dominada por homens, concentrando-se em temas como política e guerras, em que a participação feminina é pouco visível. A autora também destaca que as fontes costumeiramente utilizadas nas análises históricas, geralmente, são

⁴³ FOUCAULT, Michel. **Il faut défendre la société.** Cours au Collège de France. 1976. Paris: GallimardSeuil, 1997

⁴⁴ ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultura. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011

⁴⁵ LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** Editora 34: São Paulo, 2010

elaboradas por instituições que reproduzem e reforçam normas sociais, e por isso as mulheres aparecem em menor proporção nos espaços públicos, “especialmente porque o narrador é um homem que se acomoda com essa ausência habitual, utilizando um referencial masculino universal e estereótipos generalizantes.”⁴⁶

Luz del Fuego se expressou artística e politicamente no espaço público e, por isso, utilizo como fontes alguns periódicos da época, para compreender como foram construídas as narrativas sobre a artista. Ademais, analiso a forma como Luz del Fuego elabora relatos de si mesma.⁴⁷ Entendo que o relato de si é uma possibilidade de reinvenção que questiona a subordinação lançada sobre seu corpo. Luz utilizou diversas linguagens para apresentar diferentes sentidos de si, especialmente por meio de suas relações e de reações à sua nudez. Ela reconfigurou o significado da nudez nas artes, questionando os valores sociais que tendem a considerar a nudez como amoral. Apresentou o naturismo não apenas como uma expressão artística, mas como uma filosofia de vida que abre novas possibilidades de existência. Ao discutir e viver o naturismo, Luz desafiou normas estabelecidas e propôs uma visão alternativa do corpo e da vida em sociedade.

O terceiro capítulo prossegue com a análise da produção do filme *A Nativa Solitária*, no qual Luz del Fuego utilizou imagens e discursos para promover sua colônia naturista. Este filme reforça o naturismo como uma forma de vida e resistência ao mundo moderno e urbanizado, que, segundo Luz, afastou os humanos de sua origem e do prazer das coisas simples. O retorno à natureza, defendido por Luz, é apresentado como uma alternativa ao estilo de vida advindo com a acelerada urbanização. Seus ideais também se manifestaram em sua tentativa de criar um partido político naturista, o que atraiu a atenção principalmente de mulheres, ao defender causas como o divórcio.

Por fim, o capítulo também aborda os últimos anos de vida da artista, discutindo os motivos para seu afastamento dos palcos e o aumento da censura aos espetáculos de nudez devido à instauração da ditadura militar. A análise se estende até sua trágica morte, que, argumenta-se, configura um feminicídio. Para sustentar essa perspectiva, utilizo o argumento de Rita Segato, que enfatiza como a violência contra as mulheres é uma forma de manutenção do controle patriarcal. A morte de Luz del Fuego, brutalmente assassinada, é entendida como uma reação extrema à sua transgressão das normas sociais e de gênero.⁴⁸

⁴⁶ PERROT, Michelle. **Les femmes ou les silences de l'histoire**. Paris: Flammarion, 2020, p. 20. Tradução nossa.

⁴⁷ BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

⁴⁸ SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Madri: Traficantes de Sueños, 2016.

CAPÍTULO I

AS FACETAS DA MEMÓRIA SOBRE LUZ DEL FUEGO

Pretendo, de início, desenvolver algumas reflexões acerca da memória sobre Luz del Fuego, apontando os movimentos de resgate à vivência e à expressão artística e política da vedete e como essa produção de memória se altera. Sabemos que foi há poucas décadas que estudos sobre mulheres e das relações de gênero reivindicaram espaços dentro das instituições acadêmicas. Acerca da História, o entendimento é de que articular historicamente o passado não se trata de um reconhecimento descriptivo “tal como ele foi”. Antes, trata-se de concatená-lo a partir da dinâmica do presente, despertada pela recordação em que o “anjo da história” se apresenta com sua boca aberta, seus olhos espantados e suas asas arqueadas, olhando para uma sequência de catástrofes que se sobrepõem em ruínas e fragmentos a serem reorganizados numa tentativa de reconstituição. Esse “anjo da história” não se configura como os anjos da teologia cristã – andrógenos e agêneros –, pois a narrativa histórica manteve-se atrelada a protagonistas masculinos.⁴⁹

Como sinalizado na introdução deste trabalho, o conhecimento sobre Luz del Fuego chegou a mim por meio de uma instalação artística no Arquivo Público do Estado do Espírito Santo. Embora tenha celebrado em exposição a vida da artista, desconheço qualquer movimento semelhante feito por essa instituição sobre outra personalidade feminina.⁵⁰ Isso corrobora os estudos da historiadora Michelle Perrot acerca da invisibilidade feminina nos arquivos, pois “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra”.⁵¹

A autora discute que a invisibilidade da mulher é resultado da manutenção da narrativa histórica tradicional, pois se mantém articulada à cena público-política, à guerra, aos “grandes” homens – em um movimento de constante (re)afirmação de que os grandes feitos e obras partem dos homens, enquanto as mulheres permanecem na construção e manutenção da ordem da vida privada. Há, por isto, o movimento que estimula a manutenção do “olhar de homens sobre homens, os arquivos públicos calam as mulheres”.⁵²

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

⁵⁰ Em tempo, informo que não há um registro documental disponível acerca das instalações e celebrações nesta instituição, apenas as notícias dispostas no site.

⁵¹ PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 33.

⁵² Ibid., p. 35.

Embora a exposição *Cem anos de Luz del Fuego* no APEES a aponte como bailarina, atriz, precursora do movimento nudista e escritora, quando recorri à instituição para encontrar fontes de autoria da artista, em específico os livros *A Verdade Nua* e *Trágico Blackout*, fui informada de que não havia nenhuma edição de suas obras ou mesmo cartas e registros privados doados ao arquivo. Isso ilustra uma observação de Aleida Assmann, ao afirmar que a pesquisa feminista insiste que o senso comum entende a “grandeza” como característica feita por homens para homens. A autora apresenta a percepção do poeta Thomas Gray, feita no século XVIII, de que a fama não estava ao alcance de pobres e marginais, para deslocar essa observação para atualidade e declarar que

hoje chama nossa atenção o fato de que a luz da fama nunca ou quase nunca brilha sobre as mulheres. Não importa como se chamem [...] nos anais da história a fama nunca rima com mulher. Em todas as camadas sociais a mulher constitui o pano de fundo sobre o qual a fama masculina se ergue, luzente. Enquanto as condições para a inclusão na memória cultural forem a grandeza e a canonização clássica, as mulheres serão sistematicamente vítimas do esquecimento cultural: trata-se de um caso clássico de amnésia estrutural.⁵³

Havia ali o resgate da memória da artista por meio de suas fotografias, associadas a fragmentos de textos da obra *A verdade nua* e da exibição do documentário *A nativa solitária*, idealizado por Luz del Fuego e do documentário *Tia Dora*, dirigido por Ricardo Salles de Sá.⁵⁴ A Figura 1 apresenta a construção da exposição *Cem anos de Luz*, apesar de algumas declarações discursivas da vedete terem sido mobilizadas, as fotografias da artista estavam em foco no APEES, articulando memória e afeto de modo consciente. Ao preencher a instalação com imagens, o afeto também é mobilizado, já que as imagens despertam sentidos que as colocam em movimento. Assmann elabora uma reflexão, a partir de Rousseau, para compreender a dinâmica entre afeto e memória. O afeto, é percebido pela autora, como um amplificador instrumental, em que o ideal de verdade não se resume à localização exata de um acontecimento, mas se manifesta a partir das emoções despertadas pela operação que permite a criação de sentidos entre o sujeito e o passado.⁵⁵

⁵³ ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultura. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 66-7.

⁵⁴ O documentário “Tia Dora” está disponível em: <https://vimeo.com/ricardosa>. Acesso em 03 nov. 2023.

⁵⁵ ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultura. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 270-271.

Figura 1 - Exposição Cem Anos de Luz del Fuego



Fonte: Acervo do APEES

Ao refletir sobre o resgate das imagens da artista, reconheço a nudez, a celebração da feminilidade e docilidade de seu corpo, o que leva à compreensão da noção de performatividade, apresentada por Butler. Apesar de a performatividade ser uma categoria constante nos estudos de gênero, ela é pouco comum nos estudos de memória, embora seja consenso a compreensão de que a memória está enraizada no presente, pois a recordação é um movimento que irrompe no presente, colocando-se em relação ao passado.

Sylvia Paletschek percebe a interferência mútua entre gênero e memória, compreendendo que o primeiro também é um produto da memória cultural, pois as práticas e performances são constantemente deslocadas do passado para o presente e reinscritos na memória coletiva. As memórias são, também, de gênero.⁵⁶

Assim, performance de gênero e memória são social e culturalmente condicionadas. Dessa forma, é possível articular o conceito de memória cultural de Jan Assmann⁵⁷ e Aleida Assmann,⁵⁸ com o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs,⁵⁹ que aborda a produção de memória a partir da sociabilidade e comunicação. Neste sentido, a produção de

⁵⁶ PALETSCHEK, Sylvia; SCHRAUT, Sylvia. Introduction: Gender and memory culture in Europe. In: **The Gender of Memory**: Cultures of remembrance in Nineteenth- and Twentieth- Century Europe. Frankfurt: Campus, 2008.

⁵⁷ ASSMANN, Jan. **Memória comunicativa e memória cultural**. História Oral, 19(1), 2016, p. 115–128.

⁵⁸ ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultura. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011

⁵⁹ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

memória está intrinsecamente ligada às relações entre indivíduos e o contexto social que, mediante as trocas culturais e práticas cotidiana, há uma construção coletiva da memória, que não se restringe apenas ao armazenamento de informações do passado inscritas sob o jugo da ‘verdade’, as informações são operadas e constantemente reconfiguradas a partir de necessidades e perspectiva do presente. Assim, a memória cultural é socialmente inscrita, moldada pelas estruturas sociais, tradições, normas e rupturas, que são mobilizadas para orientar aquilo que se deve lembrar e aquilo que deve ser esquecido, atribuindo significantes que correspondem ao tempo presente sobre os eventos do passado.

Aleida Assmann retoma a afirmação de Pierre Nora de que “só se fala tanto de memória porque ela já não existe mais”, que, associada a uma interpretação essencialista sobre a memória, sugere que a memória deixou de existir.⁶⁰ Em contraponto, Assmann argumenta que as mobilizações em torno da memória passaram a ser mediadas por diversos sentidos e interesses, que são articulados, também, em suas relações com o poder.

Desta forma, Aleida Assmann e Jan Assmann compreendem a memória cultural como um tipo de instituição que se desdobra não apenas em palavras e constructos gestuais, mas que se exterioriza e se armazena em formas simbólicas que se estabilizam, tornando possível sua transferência de uma situação a outra e de uma geração a outra.⁶¹ Para isso, entendem que a construção da memória humana se torna possível em uma dinâmica de interações constantes, que não se limitam aos diálogos entre sujeitos, mas também entre “coisas”, símbolos externos, que podem ser objetos, lugares, paisagens, sons etc. As “coisas” não possuem uma memória própria, mas podem desencadear lembranças e sentidos aos acontecimentos, pois elas estão imbuídas de sentidos que lhes atribuímos, tanto individualmente quanto socialmente.

A essas “coisas” chamaremos de “espaços de memória”, pois concordamos com a compreensão dos autores de que os símbolos externos possuem um papel cada vez mais importante, uma vez que a construção da memória é reivindicada em espaços exclusivos, visto que há intencionalidade em escolher aquilo que será armazenado, celebrado e exposto em arquivos, bibliotecas e museus. Assim, “a memória cultural, diferentemente da memória comunicativa, existe também em forma não corporificada e requer instituições de preservação e recorporificação”.⁶²

Neste capítulo, apresentaremos os espaços de memória que se dedicaram a alguma nota informativa, homenagem e apresentação da artista. Incorporamos ao ideal de espaços de

⁶⁰ Ibid. p.17.

⁶¹ ASSMANN, Jan. **Memória comunicativa e memória cultural**. História Oral, 19(1), 2016, p. 118–119.

⁶² Ibid., p.119.

recordação os possíveis espaços destinados a instalações e celebrações, tanto físicos quanto virtuais. Discutimos, inicialmente, a mobilização do Arquivo Público do Espírito Santo com a exposição que celebrou o centenário de Luz del Fuego. Essa discussão se desdobra a partir da discussão com o artigo “O silêncio a respeito de Luz del Fuego”, um trabalho de História Oral que apresenta fragmentos de entrevistas que mobilizam o reconhecimento e a construção da memória individual sobre a artista.

Quanto aos espaços virtuais, comprehendo-os como uma extensão do arquivo; ao incluir o verbete “Luz del Fuego” no campo de busca do Google, somos redirecionados a variadas possibilidades de informações que, somadas, acabam por construir uma imagem tanto estética quanto sobre a personalidade da artista no imaginário do leitor.⁶³

Para isso, utilizamos páginas de amplo acesso nacional, como a Wikipedia, Aventuras na História, Buzzfeed, O Globo e Folha de São Paulo, além de outras com acesso regional, voltadas especificamente a informações sobre o Espírito Santo. A escolha dessas páginas foi baseada em seu amplo alcance, afinal, quando buscamos por algo desconhecido logo somos direcionados à página da Wikipedia. As páginas Aventuras na História e Buzzfeed representam novas possibilidades de acesso à informação, abordando temas como cultura pop, política e diversidade, sempre de uma maneira expressa, superficial, colorida e repleta de imagens.⁶⁴

Por outro lado, a escolha dos jornais O Globo e Folha de São Paulo foi motivada por sua contemporaneidade tanto em relação à vivência artística de Luz del Fuego quanto à escrita desta tese. Considero essas mídias como ferramentas essenciais para acompanhar as mudanças e intencionalidades no discurso sobre a artista. A essas fontes, direciono algumas questões: o discurso sobre a artista se manteve? Caso tenha se alterado, como, quando e em que medida isso aconteceu?

1.1 Memórias individuais e construção do imaginário sobre Luz del Fuego

A exposição *Cem anos de Luz* se apresentou como a consolidação do resgate regional de Luz del Fuego, já que, no século passado, a artista não havia sido visibilizada dentro dos folhetins, revistas e projetos culturais públicos do estado do Espírito Santo que celebravam as

⁶³ Para categorizar e explicar os resultados de uma procura no Google, foi criado o conceito de *PageRank*, que consiste em hierarquizar os resultados. Sua premissa parte do número de acessos de uma determinada página: quanto mais acessos, mais importante, logo, a exibição do link se apresenta na primeira página gerada após a procura.

⁶⁴ PORTAS, Isabela Afonso; SPINELLI, Egle Müller. A inovação organizacional e os novos modelos do jornalismo: os casos do Buzzfeed News BR e Vice BR. **Revista Anagrama**. Ano 12, volume 1, Janeiro – junho 2018.

personalidades capixabas que conseguiram adquirir algum destaque nacional. Destaquei, longo da introdução deste trabalho, as origens de Dora Vivacqua e os caminhos por ela escolhidos que a levaram à fama. Gostaria, dessa forma, de observar que esse apagamento da memória de Luz del Fuego no Espírito Santo se deu, em grande parte, devido às influências políticas de sua família. Não era possível que os seus irmãos, homens brancos, detentores de grande poder político e influência regional, que se articulavam a valores conservadores, permitissem a circulação de imagens e ideias de sua irmã, que pregava o nudismo como uma forma autêntica de vida e de experiência política.

A socióloga Silvana Maria Gomes da Rocha, em seu artigo “O silêncio a respeito de Luz del Fuego”,⁶⁵ procura articular o ideal imaginário capixaba. Para isso, fez entrevistas com conterrâneos da vedete acerca de sua atuação artística e política. A autora divide o seu trabalho em dois momentos: primeiro, apresentação sobre a vida da artista a partir da obra *Luz del Fuego: a bailarina do povo*,⁶⁶ um tanto romantizada e estereotipada, o que leva as autoras a reproduzirem certos adjetivos pejorativos. Destaco declarações que servem de exemplo: “Enquanto ainda não sabia como atingiria seu intento, criava problemas na escola, não fazia uso de sutiã, criava mal-estar desfilando na praia – Marataízes – trajando somente calcinha e um lenço sobre os seios”⁶⁷ e “Dora estava incontrolável e desafiava diretamente a mãe dizendo que iria encontrar um amante rico e ser famosa se tornando uma atriz”.⁶⁸

Contudo, a segunda parte de seu trabalho toma outros rumos, deixando a apreciação descritiva da artista para compreender como se deu o conhecimento dela na cidade de Cachoeiro de Itapemirim, a partir de entrevistas. A intenção da autora é evidenciar que, apesar da ausência da personagem na produção e veiculação de discursos culturais, a construção do imaginário sobre Luz del Fuego era muito viva nas múltiplas redes de sociabilidade criadas no eixo Vitória (capital) e Cachoeiro de Itapemirim (cidade de origem da artista e de grande importância para a economia regional).

Rocha se dirigiu a Cachoeiro com a intenção de entrevistar os moradores da região central para compreender como a imagem da conterrânea se manteve presente entre alguns moradores. Antes de iniciarmos uma discussão sobre o conteúdo destas entrevistas, é necessário

⁶⁵ ROCHA, Silvana Maria Gomes da. O silêncio a respeito de Luz del Fuego. In: AUGUSTO, Isabel Regina; DADALTO, Maria Cristina; SIUDA-AMBROZIAK, Renata (organizadoras). **Subjetividades em trânsito:** memória, emoção, e-imigração e identidade. Macapá/ Rio de Janeiro: UNIFAP/Bonecker,2017.

⁶⁶ AGOSTINHO, Cristina; PAULA, Branca de; BRANDÃO, Maria do Carmo. **Luz del Fuego:** a bailarina do povo. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

⁶⁷ ROCHA, Silvana Maria Gomes da. O silêncio a respeito de Luz del Fuego. In: AUGUSTO, Isabel Regina; DADALTO, Maria Cristina; SIUDA-AMBROZIAK, Renata (organizadoras). **Subjetividades em trânsito:** memória, emoção, e-imigração e identidade. Macapá/ Rio de Janeiro: UNIFAP/Bonecker,2017, p. 55.

⁶⁸ Ibid, p.56.

traçarmos algumas ponderações. A autora não explicou o método para a construção e condução de sua etnografia, tampouco apresentou os critérios de escolha dos entrevistados. Além disso, não são informadas ao leitor a construção do questionário e a ambientação das entrevistas; o que chega para nós são apenas as respostas e a interpretação da pesquisadora. No entanto, a partir de uma leitura atenta do artigo, podemos inferir algumas características dos entrevistados:

- 1- Os entrevistados eram pessoas de meia idade que viveram parte da infância e juventude enquanto a artista ainda estava viva;
- 2- A autora optou por entrevistar um homem e uma mulher;
- 3- Ambos são residentes da cidade de Cachoeiro de Itapemirim e cresceram próximos à cidade;
- 4- Ambos viveram, durante parte da juventude, no Rio de Janeiro.

Dito isso, partiremos para algumas observações. Rocha discute a resistência dos entrevistados em fornecer informações sobre Luz del Fuego. O entrevistado José Martins, quando interrogado se sabia quem era a artista, respondeu: “Aquele negócio dela daquelas apresentações [...] de andar com cobra, não é isso? Era uma mulher assim, acho que assim mais para o lado dessas boates, acho de jogos, me parece, não confirmando para você porque eu não lia: eu ouvia”.⁶⁹ Rocha insiste em saber como José Martins a havia conhecido, este logo pontua que ouvia falar da personagem pelo rádio, enquanto morava no Rio de Janeiro. Contudo, a autora aponta que, após conversar mais sobre a vida pessoal de José Martins e retomar seus questionamentos sobre a Luz del Fuego, recebeu uma outra resposta:

JM- [...] ela era de uma família muito conceituada.
SR- Mas o senhor não sabia de qual família era?
JM- Nós sabíamos que ela era dos Vivacqua [...].
SR- Desde quando ouvia falar de Luz del Fuego no Rio de Janeiro, o senhor já sabia que ela pertencia à família Vivacqua?
JM- [...] eles eram bem conhecidos, [...] falada (a família) no Espírito Santo, ricos.⁷⁰

Quero aqui fazer uma consideração: o fato de o entrevistado pontuar o Rio de Janeiro como a origem de seu conhecimento sobre Luz del Fuego pode ser interpretado como parte do pacto silencioso sobre o reconhecimento da artista como uma figura famosa do Espírito Santo.

⁶⁹ ROCHA, Silvana Maria Gomes da. O silêncio a respeito de Luz del Fuego. In: AUGUSTO, Isabel Regina; DADALTO, Maria Cristina; SIUDA-AMBROZIAK, Renata (organizadoras). **Subjetividades em trânsito: memória, emoção, e-imigração e identidade**. Macapá/ Rio de Janeiro: UNIFAP/Bonecker,2017, p. 60.

⁷⁰ Ibid., p. 61

A professora Joana Moreira também foi entrevistada e, diferentemente, de José Martins, apresentou, sem titubeios, o momento em que ouvira falar da artista: “Olha, a primeira vez na minha vida que ouvi esse nome, eu devia ter uns 12 anos. Meu pai chegando em casa e falando: ‘Tem uma Vivacqua que escreveu um livro’ (linguagem do meu pai, homem ignorante, da roça) ‘condenando roupa, e os irmãos vão comprar todos os livros para botar fogo’”.⁷¹

Percebemos que, diante do movimento dos irmãos Vivacqua em desvincular os laços familiares com a artista, o silenciamento sobre Luz del Fuego só fora bem-sucedido dentro da revista “Vida Capichaba”. Em contrapartida, a dinâmica social manteve viva, em certa medida, a memória da personagem e, principalmente, o seu vínculo com a região. Joana aponta que, quando se mudou para o Rio de Janeiro, a fim de cursar o ensino superior, foi interrogada por diversos colegas que, sabendo que sua cidade de origem era Cachoeiro de Itapemirim, associavam-na com a artista. A entrevistada afirma que as pessoas com quem convivia tinham “muita curiosidade pelo fato de eu ser de Cachoeiro, [...] de saber a respeito dela, da família [...]. Mas eu tinha pouca informação”.⁷²

Ao questionar sobre as percepções individuais dos entrevistados, Rocha encontra posicionamentos diversos. José Martins mantém uma postura julgadora sobre a personagem, demonstrando isto pelas seguintes afirmações: “o pessoal ia visitar; pegava o barco e ia para lá. Lá na ilha tinha de tudo. Bebida... tinha de tudo”; “Podemos dizer que ela era envolvida com a vida sexual ativa, entendeu? Eu não posso dizer isso”.⁷³ A partir dessas afirmações, entendemos que José Martins não se posiciona diretamente em seu discurso sobre a artista, mas baseia sua afirmação de que a Ilha do Sol era um ponto de devassidão como se fosse socialmente partilhada, posicionando Luz del Fuego como uma figura “envolvida com a vida sexual ativa”.

O posicionamento de José Martins remete ao argumento foucaultiano de que não existe um silenciamento do sexo, mas muitos silêncios que são parte das estratégias que apoiam o policiamento do sexo. Fala-se de sexo de outra maneira,

o próprio mutismo, aquilo que se recusa dizer ou que se proíbe mencionar, a discrição exigida entre certos locutores não constitui propriamente o limite absoluto do discurso, ou seja, a outra face de que estaria além de uma fronteira rigorosa, mas sobretudo os elementos que funcionam ao lado de (com e em relação) coisas ditas nas estratégias de conjunto.⁷⁴

⁷¹ Ibid., p.60.

⁷² Ibid., p.61.

⁷³ Ibid., p.61.

⁷⁴ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber.** 9^a Edição – Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019, p.30-1.

A percepção de José não é uma afirmação de que mulheres adultas compreendem o sexo como parte da vida. A expressão “vida sexual ativa” é carregada de julgamento moral, uma censura “contra a natureza” das percepções sobre a vivência sexual defendida pela artista, que não compartilha do ideal de recato e casamento. José reafirma a ideia da artista como dominada pelos desejos sexuais e pela devassidão, além de compartilhar da premissa de segredo sobre o sexo, ao afirmar que não poderia falar sobre isso.

o segredo do sexo [...] trata-se, ao contrário, de um tema que faz parte da própria mecânica dessas incitações: maneira de dar forma à exigência de falar, fábula indispensável à economia infinitamente proliferante do discurso sobre o sexo. O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim terem-se voltado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo.⁷⁵

Em contrapartida, Joana apresenta a contribuição de sua vivência na universidade como a possibilidade de reconhecer outras interpretações sobre a artista, bem distante da que fora apresentada por seu pai:

“[...] minha formação acadêmica voltei tomar conhecimento de Luz del Fuego, Dora Vivacqua, numa visão mais científica. Entender o que é o nudismo, a proposta dela, é... completamente diferente do senso comum, né? Como adulta, professora [...], eu entendo que ela foi uma pessoa que teve, embora não concorde por princípios, mas eu não posso de ver nela uma pessoa que sabe o que quer, que luta pelo que quer, que está acima de todos os padrões impostos por moral, religião, é... preconceitos. Acima de tudo isso. [...] eu entendo que é uma pessoa que soube defender o que acreditava. Meu pensamento hoje é esse”.⁷⁶

O relato de Joana é atravessado por elementos que contribuíram para a construção de sua própria subjetividade. Enquanto estudante e, posteriormente, como professora, percebe Luz del Fuego a partir de seu agenciamento político, apresentando uma descrição complexa acerca da artista, distante de uma percepção sexualizada e mais próxima da autonomia e expressividade. Além disso, a entrevistada reconhece que as interpretações que chegaram a ela estão diretamente relacionadas à moralidade cristã, entendendo que o corpo para Luz também era um mecanismo de afirmação política.

A partir do fragmento, percebo que Joana diz mais de si do que sobre a artista. Ao iniciar a sua descrição durante a entrevista, logo se posiciona: “embora não concorde, por princípio”, reconhecendo que compartilha dos valores heteronormativos sobre o controle dos corpos

⁷⁵ Ibid., p.39.

⁷⁶ ROCHA, Silvana Maria Gomes da. O silêncio a respeito de Luz del Fuego. In: AUGUSTO, Isabel Regina; DADALTO, Maria Cristina; SIUDA-AMBROZIAK, Renata (organizadoras). **Subjetividades em trânsito: memória, emoção, e-imigração e identidade**. Macapá/ Rio de Janeiro: UNIFAP/Bonecker,2017, p. 62.

femininos, ao mesmo tempo em que admira a personagem ao afirmar que “acima de tudo isso. [...] eu entendo que é uma pessoa que soube defender o que acreditava. Meu pensamento hoje é esse”.⁷⁷

As entrevistas conduzidas por Rocha evidenciam não apenas os silenciamentos, mas também demonstram que a construção da memória sobre a artista no Espírito Santo se deu em grande medida a partir da imagem extremamente sexualizada que foi difundida tanto pelas redes de sociabilidade em seu estado quanto pelo discurso produzido pela imprensa carioca contemporânea à artista. Por isso, compreender as dinâmicas sociais de grupos se tornou necessário para demonstrar como, mesmo com os esforços da família Vivacqua em invisibilizar as informações sobre a artista no seu local de origem, a memória acerca da personagem se construiu no estado capixaba.

Para melhor entender a dinâmica da memória apresentada na entrevista, utilizo o conceito proposto por Aleida Assmann de “memória funcional”, vinculada a um portador – grupo ou indivíduo – que, ademais de fazer uma ponte entre as temporalidades, também faz a intermediação de valores que resultam em identidades e normas de ação. A “memória funcional individual estabelece uma fronteira produtiva entre uma massa amorfa de elementos soltos, de um lado, e elementos selecionados, interpretados, apropriados, em suma: elementos agregados entre si no interior de uma *story*, de outro”.⁷⁸

A fim de contribuir com a discussão acerca das mobilizações de memória, Jan Assman entende as operações da memória a nível individual, social e cultural. Partindo de sua afirmativa de que a “memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo”,⁷⁹ a mobilização da memória de Luz del Fuego pelos entrevistados parte de uma interação entre a identidade construída a partir da dinâmica do tempo e espaço vivido, em que normas sociais atravessam os sujeitos, por isso encontramos os julgamentos, as análises e as mudanças de compreensão acerca da artista pelos entrevistados.

Assim, a memória pessoal é construída em nível interno e em nível social, ao mesmo tempo em que retorna para o coletivo, em uma ação que estimula sua recriação. Luz del Fuego é compreendida por ambos entrevistados como uma figura que questiona o tabu institucionalizado pela preservação da norma. Mesmo com os esforços de seus irmãos para afastar a artista de sua região e de seus laços familiares, manteve-se a memória sobre sua

⁷⁷ Ibid., p.62.

⁷⁸ ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultura. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 148.

⁷⁹ ASSMANN, J. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, 19(1), 2016, p. 116.

personalidade. A partir da compreensão de Jan Assmann de que a memória cultural constitui uma forma de memória coletiva, Luz del Fuego permaneceu presente, haja vista suas ações e seus posicionamentos serem compartilhados por sujeitos que disseminaram uma identidade coletiva, neste caso, identificada pelo marcador regional.⁸⁰

Em paralelo, a persona artística produziu sentidos e signos que foram exteriorizados, armazenados e reproduzidos em formas simbólicas, que transitam em palavras, gestos, ações e registros. Essa transição de sentidos opera em diversas situações e gerações, pois a memória “existe somente em interação constante, não apenas com outras memórias humanas, mas também com ‘coisas’, símbolos externos”.⁸¹

Apesar da problemática aqui discutida acerca dos critérios para a entrevista, comprehendo que as observações suscitadas a partir dela possibilitam o entendimento sobre as características estruturais para o “silenciamento” acerca da personagem a partir do deslocamento de sua memória em nível social.⁸² A mobilização da memória em nível individual e social se dá a partir da constante construção da subjetividade dos entrevistados. Ao apresentar os signos atribuídos à Luz del Fuego, os entrevistados apresentam a construção de sua autoconsciência, pois, ao demonstrarem o que sabem e como percebem a artista, deslocam-se para o reconhecimento de si mesmos.

Como sugere Butler, o desejo é o impulsionamento à autonomia e ao reconhecimento de si. Essa autonomia e autorreconhecimento se dão pela interpretação de sentido ao nosso corpo e o que fazemos com ele. A partir das entrevistas, visualiza-se um contraste à figura da artista como o outro necessário para a construção da identidade dos entrevistados. Ao desejar o Outro, “a autoconsciência se descobre como um ser extático, pode se tornar outro para si mesmo que, pelo princípio da superação de si mesmo do desejo, entrega-se ao Outro ao mesmo tempo em que o acusa de apropriar-se dele de alguma forma”.⁸³ A dinâmica sobre a construção da memória da artista entre os entrevistados é parte da mobilização da construção de suas subjetividades em uma relação de tensão que parte do desejo de uma autonomia e da negação do Outro.

⁸⁰ Ibid. 118.

⁸¹ Ibid. 118.

⁸² Ibid. 119.

⁸³ BUTLER, Judith. *Sujetos del deseo*. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 88.

A intencionalidade de Rocha⁸⁴ em procurar entrevistados que compartilhem laços regionais entre si e em relação à artista, mesmo que não tenha sido sinalizada em seu texto, contribuiu para exemplificar o entendimento de Butler de que a vivência e o sentimento de pertencimento a uma comunidade possibilitam aos sujeitos a construção de suas identidades, já que “as verdadeiras subjetividades vêm a se desenvolver somente em comunidades que provêm reconhecimento recíproco, pois não nos recompomos através do trabalho solitário, mas através do olhar de reconhecimento do Outro que nos confirma”.⁸⁵ Isso leva não apenas ao sentimento de pertencimento a um grupo estabelecido, mas também ao sentimento de gratificação, ao construir a autonomia de si, por estar de acordo com as condutas definidas como “aceitas”, em detrimento daquelas consideradas reprováveis pela comunidade.

A partir do microcosmos social apresentado na entrevista, nota-se a capacidade de certo grupo em criar marcadores de estigmatização para o outro. Assim, a associação da conduta da artista com a devassidão é realizada diretamente pelo entrevistado José Martins, possibilitando a construção discursiva e memorial sobre Luz del Fuego como uma espécie inferior dentro dos valores da sociedade, configurando-se sob o rótulo da estigmatização social. Por isso, torna-se necessário discutir o problema da marginalização, distanciando-se do entendimento de que se apresenta como um preconceito individual a certos sujeitos, mas como parte operações de poder.

Para a discussão que me proponho a fazer, utilizo a compreensão de poder proposta em *Vigar e Punir* e em *A História da Sexualidade* vol.1, obras nas quais Foucault, a partir da relação poder-saber, define o corpo como um objeto atravessado pelo poder e a disciplina se torna elemento fundamental para docilizar corpos e comportamentos. Dessa forma, o poder não está limitado às instituições que garantem a sujeição dos indivíduos ou se restringe à soberania do Estado, ele se configura a partir de uma multiplicidade de relações de força. Em outras palavras, o poder não emana de um único sistema, mas está presente em toda parte, manifestando-se, em proporções desiguais, nas relações entre os indivíduos e instituições. As relações de poder não se reduzem a simples funções de proibição ou repressão, se correlacionam com o desejo e, por isso, agem como produtoras na formação da subjetividade.⁸⁶ A observação proposta pelo autor evidencia que o poder não se limita ao Estado e a suas instituições, mas

⁸⁴ ROCHA, Silvana Maria Gomes da. O silêncio a respeito de Luz del Fuego. In: AUGUSTO, Isabel Regina; DADALTO, Maria Cristina; SIUDA-AMBROZIAK, Renata (organizadoras). **Subjetividades em trânsito:** memória, emoção, e-imigração e identidade. Macapá/ Rio de Janeiro: UNIFAP/Bonecker, 2017.

⁸⁵ BUTLER, Judith. **Sujetos del deseo.** Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 102. *Tradução livre.*

⁸⁶ FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1:** A vontade de saber. Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019, p. 88-90.

também às normas sociais. Os sujeitos não assistem a esse movimento de maneira inerte, mas participam dele, podendo desenvolver estratégias de resistência, tanto às instituições quanto às normas.

O corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalho, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.⁸⁷

A subjetividade é explorada nessa dinâmica em *A História da Sexualidade 1*, pois se entende que o sujeito é produzido por meio do poder, ao mesmo tempo em que também o produz. A relação entre subjetividade e poder, de acordo com Foucault, pode ser compreendida a partir do ato de confissão, que se inicia com a pastoral católica e adquire características polimorfas, atravessando as estruturas de Estado, a construção da subjetividade e as relações sociais.⁸⁸ A entrevistada Joana Moreira tem consciência disso ao afirmar que Luz del Fuego “luta pelo que quer, que está acima de todos os padrões impostos por moral, religião”.

O confessional também está presente no discurso de José Martins ao afirmar, sobre Luz del Fuego, que “Podemos dizer que ela era envolvida com a vida sexual ativa, entendeu? Eu não posso dizer isso”. A construção de seu discurso se dá como um segredo. Um segredo compartilhado, pois o diz utilizando a primeira pessoa do plural. Finaliza a sua colocação, afirmando que ele (singular) não poderia fazer tal afirmação. O entrevistado confessa a “verdade” sobre a artista e, ao fazer isso, também se torna produtor da verdade.

É por meio dos posicionamentos dos entrevistados que se percebem os atravessamentos que, pelo resgate da memória sobre a artista, operam em diferentes níveis como subjetividade, discurso, identidade e poder. A sexualidade de Luz é um marcador constante e o fato de negar a experiência sexual dentro dos valores normativos – matrimônio, recato e pudor –, provoca reações. Os discursos sobre o sexo, a partir da mobilização da memória sobre a artista, apresentam-se como exemplo para o entendimento de Foucault,⁸⁹ que considera que o sexo, nas

⁸⁷ FOUCAULT, Michel. **Vigar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 28.

⁸⁸ FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1**: A vontade de saber. Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019, p. 21-25.

⁸⁹ Ibid, p. 39.

múltiplas dinâmicas sociais, sempre se apresentou como um enigma inquietante que, ao invés de ser reprimido e escondido, é amplamente discutido. O que importa é como se fala e como se trata do sexo.

O segredo do sexo não é, sem dúvida, a realidade fundamental em relação à qual se dispõem todas as incitações a falar de sexo – quer tentem quebrá-lo, que o reproduzam de forma obscura, pela própria maneira de falar. Trata-se, ao contrário, de um tema que faz parte da própria mecânica dessas incitações: maneira de dar forma à exigência de falar, fábula indispensável à economia infinitamente proliferante do discurso sobre o sexo. O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como segredo.

Minha intenção em utilizar a entrevista é compreender o ponto de virada para a reconciliação de Luz del Fuego com a construção da memória capixaba, a partir da transição entre uma memória individual para uma memória elogiosa e legitimada por veículos que se relacionam com certas estruturas políticas do Espírito Santo. Em outras palavras, quero compreender quais são os motivos para esse resgate e para quem é direcionado. Rocha aponta que a movimentação de memória sobre a artista passou a ocupar espaço nas ruas da cidade de Cachoeiro de Itapemirim, informando que, em 2009, uma imensa imagem dela foi estendida durante os festejos de Carnaval, em frente ao Palácio Bernardino Monteiro, sede da Prefeitura de Cachoeiro de Itapemirim. Sua figura foi utilizada novamente no Carnaval, em 2015, quando foi tema para a marchinha “Cobra criada”, vencedora do concurso de Marchinhas de Cachoeiro de Itapemirim.⁹⁰

Outro exemplo de resgate da personagem é o *stencil* feito em um muro na rua Costa Pereira, localizada na região central da cidade de Cachoeiro de Itapemirim. Ele foi propositalmente construído em frente à casa da família Vivacqua (Figura 3). Um amigo residente de Cachoeiro de Itapemirim, sabendo do meu interesse pessoal sobre a artista, enviou-me a imagem do *stencil* em meados de 2017. Curiosamente, a mesma arte também é apresentada por Rocha em seu artigo,⁹¹ informando que o seu surgimento se deu no final de 2014.

⁹⁰ ROCHA, Silvana Maria Gomes da. O silêncio a respeito de Luz del Fuego. In: AUGUSTO, Isabel Regina; DADALTO, Maria Cristina; SIUDA-AMBROZIAK, Renata (organizadoras). **Subjetividades em trânsito: memória, emoção, e-imigração e identidade**. Macapá/ Rio de Janeiro: UNIFAP/Bonecker,2017, p. 64.

⁹¹ Ibid., p. 64.

Figura 2 - Stencil “Luz del Fuego é de Cachoeiro”



Fonte: Acervo Pessoal

Compreendo que o resgate memorial da artista é atravessado por uma reivindicação regional da personagem. A outrora *persona non grata* de Cachoeiro de Itapemirim se tornou uma personalidade a ser celebrada ao tornar-se parte da campanha publicitária para o Carnaval, tanto com a associação da sua imagem entre as ilustres figuras cachoeirenses quanto com a construção da marchinha “Cobra Criada”. Contudo, foi o *stencil* que mais me provocou indagações, para além do resgate regional, soa, precípuamente, como uma afronta aos valores conservadores que foram encarnados na família Vivacqua. A sua localização em frente à casa da família é provocativa e revela que, apesar dos esforços de seus irmãos políticos em desassociá-la de seu lar e de sua região, a memória coletiva, que outrora compartilhava parcialmente desse movimento, estava a celebrar a sua existência.

Armando Silva⁹² parte do pressuposto de que uma cidade se faz a partir de suas expressões. Compreendemos que o *stencil* se constitui como uma forma de evocar a cidade e sua mentalidade urbana, visto que a cidade não se reduz a construções arquitetônicas ou planos de mapas, mas está em constante movimento de autodefinição, partindo da pluralidade de todos os sujeitos que circulam em seu espaço. Em resumo, “Luz del Fuego é de Cachoeiro” é parte da construção imaginária da cidade e resgata aquela que já foi uma cidadã deste espaço, com a intenção de possibilitar uma multiplicidade de condições de expressão que se relacionem com os cidadãos, a partir da construção de símbolos que permitam uma projeção imaginária do espaço e daqueles que os ocupam.

⁹² SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

1.2 A (re)construção da memória de Luz del Fuego: do regionalismo ao ciberespaço

Alguns anos após o *stencil*, os representantes políticos da cidade de Cachoeiro de Itapemirim também homenagearam a artista. A chamada da notícia em um jornal da cidade afirma que Luz del Fuego “foi merecedora de uma série de homenagens neste mês de março. A programação promovida pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo (Semcult) abordou temas como o empoderamento da figura feminina na sociedade brasileira e o respeito à natureza, causas defendidas por Dora Vivacqua”,⁹³ resultando em uma intervenção artística na cidade com a construção de um painel, em sua homenagem, na região central da cidade (Figura 4).

Figura 3 - Painel artístico “Luz del Fuego”



Foto: Ronaldo Santos

Chamo a atenção para algumas informações importantes para a compreensão do resgate memorial acerca da personagem. No fragmento acima, a redação do jornal aponta que, no mês de março, Luz del Fuego se tornou merecedora de uma série de homenagens na cidade. As homenagens partiram da comemoração ao Dia Internacional da Mulher e a escolha da personagem reflete a ampliação de discursos sobre “mulheres” e “empoderamento feminino” que são acessados tanto pela mídia tradicional quanto pelas redes sociais e que, agora, também são incluídos na pauta política da cidade.

⁹³ Disponível em: <https://www.jornalfato.com.br/emancipacao/luz-del-fuego-enfeita-painel-artistico,295708.jhtml>. Acesso em: 10 ago. 2023.

Fato curioso é que, ainda que Luz del Fuego tenha sido considerada uma diva na década de 1950, demorou 52 anos, desde a sua morte, para que ela se tornasse “merecedora” do reconhecimento em sua cidade de origem. Cabe ressaltar que o painel não traz nenhuma representação de nudez da artista. A notícia informa que o artista visual Rudson Costa escolheu destacar elementos naturais da cidade como parte da personalidade da artista, retratando-a como uma espécie de “Mãe Natureza”.

Tanto o *stencil* quanto o painel evocam a reivindicação de pertencimento de Luz del Fuego ao centro urbano, compreendendo a artista como cidadã e como parte simbólica do espaço. A própria transição interpretativa sobre a sua memória se caracteriza como parte da alteração dos símbolos e fantasias que a coletividade opera para construir elementos representativos do espaço urbano, visto que “os símbolos mudam como mudam as fantasias que uma coletividade elabora para fazer sua a urbanização de uma cidade”.⁹⁴

A transição de significados sobre a artista a partir da constante construção da memória coletiva não se trata de um resgate ilustrativo de um passado que já se foi, que é utilizado como um suporte para ilustrar o presente, mas sim, segundo Seixas,⁹⁵ como uma necessidade de prolongar o passado dentro do presente. A memória flui e se desloca pelas temporalidades; seu ponto inicial é o presente, embora o seu “sentir” possibilite aos sujeitos flutuações em outros espaços de tempo.

Halbwachs⁹⁶ apresenta considerações preciosas para entendermos o resgate da artista. Visto que a memória está estritamente relacionada com a existência social do presente, ela possui uma potência que possibilita o deslocamento dos fatos de sua temporalidade, atribuindo novos sentidos e esquecendo outros. Em outras palavras, aquilo que é lembrado, é operado a partir de uma necessidade de sentidos às ações mobilizadas no presente. À medida que optamos por esquecer ou transmitir um fato, estamos elaborando sentidos para as mudanças percebidas em nosso meio social.

[...] A sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos, isto é, em definitivo, pelas transformações desses meios, cada uma tomado à parte e em seu conjunto.⁹⁷

⁹⁴ SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. XXVI.

⁹⁵ SEIXAS, Jacy, Alves. Os tempos da memória (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a História? In: **Proj. História**, São Paulo, vol 24, junho 2002.

⁹⁶ HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo. **Revista dos Tribunais Ltda/ Vértice**, 1990.

⁹⁷ Ibid. p. 51.

A percepção da memória, aqui utilizada, compreende a construção coletiva, ao mesmo tempo em que considera fundamental discuti-la enquanto cultura, relacionando-a com as identidades. Não há corpos e grupos uníssonos. Indivíduos são atravessados por várias identidades, que se desdobram em contato com comunidades, crenças, políticas. Outrossim, “memória é conhecimento dotado de um índice de identidade, é conhecimento sobre si, quer dizer, é a identidade diacrônica própria de alguém, seja como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração, uma comunidade, uma nação ou uma tradição cultural e religiosa”.⁹⁸

A compreensão da memória como um dos elementos constituintes da identidade também foi mobilizada por Pollak, percebendo-a como um elemento necessário à construção do sentimento de pertencimento de uma pessoa a um grupo ou a uma comunidade, além de ser fundamental para a contínua construção de si.⁹⁹

Sobre a identidade, Hall sinaliza que um dos efeitos da modernidade tardia é a quebra do ideal de identidade coeso e universal, promovendo um deslocamento das identidades centradas e compreendidas como parte da cultura nacional. Há, assim, um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo novas possibilidades de identificação, “tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas”.¹⁰⁰

Ademais, Hall comprehende o feminismo como um movimento determinante para a crise da identidade, relacionada a um arcabouço conceitual de sujeito cartesiano e sociológico. Para o autor, o feminismo questionou as compreensões de “público” e “privado” a partir de seu slogan “o pessoal é político”, deslocando questões, até então compreendidas como características do privado e da estrutura familiar, para o campo político. Além disso, o entendimento sobre a formação do sujeito passa a ser indagado, uma vez que a própria formação do sujeito se dá a partir de uma construção de gênero. De acordo com o autor, o movimento feminista politizou a construção da subjetividade, da identidade e da identificação.¹⁰¹

Anna Reading apresenta, em sua obra, os esforços do movimento feminista em politizar vivências privadas e questionar o silenciamento sobre as mulheres em variados eventos e períodos históricos. A autora realiza um compilado de produções que discutem gênero e memória, desde trabalhos que versam sobre a construção de identidades nacionais na Europa dos séculos XIX e XX, a partir da exclusão de mulheres dos museus de guerra,¹⁰² àqueles que

⁹⁸ ASSMANN, J. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, 19(1), 2016, p. 122.

⁹⁹ POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.5, n. 10, 1992, p.204.

¹⁰⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.87.

¹⁰¹ Ibid, p. 45.

¹⁰² PALETSCHEK, S. A. *The gender of memory: Cultures of remembrance*. Frankfurt: Campus, 2008.

se concentram nas narrativas folclóricas coreanas, compreendendo o folclore como uma tecnologia memorativa que permite à mulher um espaço de trânsito entre a cultura oral e a literatura.¹⁰³ Apontei superficialmente alguns trabalhos, pois, diante da diversidade de estudos, as autoras destacaram certa similaridade em suas construções, indicando a presença da memória individual e da oralidade, enquanto demonstram que, apesar da memória das mulheres ou mesmo as memórias feministas serem mobilizadas, não se analisa o papel das tecnologias mnemônicas ou mesmo os recursos tecnológicos aplicados à relação entre gênero e memória.

Reading discute os novos paradigmas nos estudos de memória, relacionando-os com os estudos decoloniais que emergiram a partir de 1990, pois analisam a memória a partir de seus movimentos, suportes materiais e mediações, permitindo o reconhecimento das formas em que as memórias, inclusive as de gênero, podem ser articuladas local e globalmente. Há, desse modo, uma multidirecionalidade na construção da memória, e isso é uma consequência do acesso à tecnologia e a seus produtos, possibilitando construções narrativas além da própria transformação e adaptação das tecnologias de memória a partir da sociabilidade.¹⁰⁴

1.3 Feminismos e símbolos de identificação: construção do imaginário contemporâneo sobre Luz del Fuego

A digitalização associada aos caminhos da globalização, embora sinérgica, acontece em uma dinamicidade desigual. Os últimos trinta anos sinalizam a necessidade de novas reflexões acerca da memória, principalmente em se tratando da percepção das dicotomias estabelecidas que se tornam mais porosas, ao passo em que também se tornam mais hiperconectadas.¹⁰⁵ A crescente digitalização, bem como o acesso a múltiplas informações, amplifica o movimento de memórias individuais e coletivas, mesclando público e privado, comunicação e cultura. Para Reading,

digitalização e hiperconectividade por meio de dispositivos móveis, internet e acesso rápido à banda larga para algumas partes da população mundial, significa que o cotidiano e mundano, bem como o dramático e violento, são registrados, capturados, carregados e compartilhados de novas maneiras: significa que arquivos que antes eram fechados e inacessíveis tornam-se abertos para quem está conectado digitalmente; Isso significa que o testemunho público de jornalistas também é domínio de qualquer pessoa com

¹⁰³ KIM, M. **The changing faces of heroines**: Korean women in folklore. *Memory Studies*, 6(2), 2013, 218–231.

¹⁰⁴ READING, Anna. **Gender and memory in the globital age**. Londres: Palgrave Macmillan Memory Studies. 2016, p. 19-36.

¹⁰⁵ Ibid 30-36.

celular. E, isso significa que ativistas feministas, bem como acadêmicos recebem novas ferramentas para lembrar o gênero e lembrar as mulheres.¹⁰⁶

Os questionamentos acerca das interações da tecnologia e da globalização sobre a memória também são encontrados em Jan Assmann. O autor discute, a partir de sua posição de egiptólogo, o possível paradoxo entre os movimentos das sociedades frente às tendências da globalização e da reorganização de suas memórias culturais. Assmann aponta que, da mesma forma que indivíduos são atravessados por diferentes identidades que os aproximam de grupos, comunidades, sistemas de crença e sistemas políticos, a coletividade também encontra essas variáveis multifacetadas, pois a memória é mesclada. No entanto, isso não torna a memória aberta e difusa, pois sempre há fragmentos que associam o resgate a sua construção a intencionalidades específicas, que se constituem a partir do tempo, e a identidades em um indivíduo, um grupo, uma geração, uma política, em um determinado constructo cultural.¹⁰⁷

A mobilização dessas discussões tornou-se necessária para a compreensão da ressignificação da memória de Luz del Fuego, dado que entendo estar relacionada com a popularização de discursos e conceitos feministas, como é percebido a partir da análise das fontes. Antes de apresentar as observações que julgo necessárias, é importante fazer uma consideração sobre a forma de apresentação das discussões e narrativas da teoria feminista, a partir da percepção de “ondas” como recurso para tratar os múltiplos movimentos, principalmente, para visualizar as disputas e trânsitos de conceitos.

Aikau, Erickson e Pierce analisam criticamente a compreensão dos feminismos como “ondas” sucessivas, pois ela limita as aproximações e divergências dentro das espacialidades e temporalidades, tornando problemática a apreensão das multiplicidades dentro do movimento, já que a própria construção de pensamentos e teorias feministas compreende uma distribuição desigual nas diferentes espacialidades.¹⁰⁸ Entendo que essa interpretação acaba por criar uma idealização dos movimentos como uma potência que surge com força, mas que se enfraquece ao longo do tempo, tensionando os movimentos como blocos que se sobrepõem uns aos outros. Ainda que entenda a problemática de perceber os movimentos feministas como ondas, o uso dessa divisão será adotado como recurso didático, já que não há outra ferramenta conceitual mais apropriada.

¹⁰⁶ Ibid, p.42.

¹⁰⁷ ASSMANN, Jan. Globalization, Universalism, and the Erosion of Cultural Memory. In: ASSMANN, Aleida; CONRAD, Sebastian. **Memory in a Global Age**: Discourses, Practices and Trajectories. Londres: Palgrave and Macmillan, 2010, p. 122-135.

¹⁰⁸ AIKAU, Hokulani K., ERICKSON, Karla e PIERCE, Jennifer L. Feminist waves, Feminist generations. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

Dito isso, a história da teoria feminista está intimamente ligada a essas interpretações e a recortes temporais.¹⁰⁹ A chamada primeira onda está relacionada ao movimento sufragista do final do século XIX, ao fim da Segunda Guerra Mundial. A segunda onda compreende as décadas de 1960 e 1970, sendo entendida como o momento de discussões teóricas acerca das reivindicações por igualdade e semelhança dentro da categoria de gênero. Há a construção da *mulher* a partir de uma percepção universalista que, nos anos 1980, com a chamada terceira onda, passa a ser entendida a partir da diferença, graças à luta pela circulação de ideias provenientes das teorias feministas que destacavam os marcadores de gênero, raça e classe. É na década 1990 que se percebe uma organização teórica voltada para a fragmentação dos sujeitos, a partir de teorias pós-estruturalistas que possibilitam a compreensão da construção da subjetividade histórica da sexualidade dos indivíduos, bem como os usos dos corpos como instrumentos possibilidadores da fluidez performativa do gênero e das estruturas da identidade sexual.

Entretanto, as discussões sobre os feminismos há muito não se restringem à academia. Com o avanço tecnológico, construiu-se, como discute Pierre Lévy, o ciberespaço, que viabiliza uma conexão comunicativa a nível mundial. Segundo o autor, o ciberespaço não deve ser concebido apenas como um material tecnológico, mas um espaço que emerge a partir do conjunto de informações e usuários, que consomem e fornecem informações. Assim como ocorre em outros espaços, há o desenvolvimento de uma cultura própria, com um “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”.¹¹⁰ A cibercultura possibilitou que teorias feministas fossem mobilizadas em fóruns de discussão, vídeos, redes sociais e páginas jornalísticas da internet, entendidas por Manso e Silva como “instrumentos de solidariedade”.¹¹¹ O acesso à internet possibilitou uma acelerada discussão sobre representações dos sujeitos, relacionando-se, inclusive, como um meio alternativo para construções de subjetividades, sexualidades e gêneros. Donna Haraway, no *Manifesto Ciborgue*,¹¹² publicado em 1985, aponta para as possibilidades de deslocamentos para além da binariedade de gêneros, dentro dos ciberespaços, ao sinalizar o entrelaçamento entre o mundo real e virtual, criando a

¹⁰⁹ HAMMINGS, Claire. Contando estórias feministas. **Revista Estudos Feministas**, vol. 17, n.1, Florianópolis, 2009.

¹¹⁰ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 14.

¹¹¹ MANSO, Almudena García e SILVA, Artenira Silva e. Ciberfeminismo o feminismo em la red: Haciendo arqueología em Internet. **Antropología Experimental**, nº 17, 2017, p. 278.

¹¹² HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue**: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

metáfora do ciborgue, uma criatura de um mundo pós-gênero, a transgressão e, por que não, uma simbiose entre o humano, o animal e máquina.¹¹³

Segundo a autora, o ciborgue é a representação máxima do animal-humano, numa máquina orgânica e não física,¹¹⁴ portanto, a vivência social e a formação como sujeito se dá a partir de uma comunicação difusa e acelerada do tecnocapitalismo, para impulsionar a troca dos valores normativos tradicionais por novos arranjos daquilo que é considerado mulher e feminino. A idealização desta figura se dá como uma possibilidade político-social para a ruptura com os limites normativos que estruturam os valores sociais, pautados em discursos deterministas biologizantes.

Cabe salientar que é a partir da interpretação do ciborgue – um hibridismo de mulher e máquina – que se passou a construir e orientar movimentos entendidos como ciberfeminismo.¹¹⁵ Estes movimentos percebem o corpo, a partir da interação com a internet, como criaturas híbridas, que se hipersexualizam ou não, que são notadas como parte de um gênero ou mesmo agênero, dentro das multiplicidades socioculturais, e têm como objetivo abrir questionamentos sobre aquilo que é normatizado. Para tanto, usam a internet como o veículo direto para a construção de artes, performances e manifestos. Dito isso, movimentos e ações de coletivos feministas na internet não são, necessariamente, ciberfeministas, mas extensões de construções teóricas que se articulam em variadas vertentes/ondas e que buscam criar redes de informações e apoio às mulheres.

Neste sentido, entendo que ações feministas se estendem e se projetam nas redes sociais, compreendidas aqui como “instrumentos de solidariedade”, formando novas construções de sujeitos dentro de comunidades virtuais, aproximando-se de outros sujeitos em espaços geograficamente distantes e linguisticamente diferentes, possibilitando novas formas de interações e trocas culturais e sociais. Também adquirem os status de “mídia”, perpetuando conceitos que servem ao mercado. Assim, diferentemente das mídias tradicionais, como os jornais – que se mantêm coesos com determinadas orientações político-ideológicas em suas publicações –, as redes sociais possuem uma dinâmica diferente, já que incluem, no mesmo espaço, sujeitos e grupos que questionam os valores normativos direcionados à construção da subjetividade e identidade e, também, aqueles que reforçam os valores conservadores, gerando constantes ataques às múltiplas vulnerabilidades sociais que atravessam os sujeitos que não se constituem “brancos, homens cisgênero, heterossexuais”.

¹¹³ Ibid., p.159.

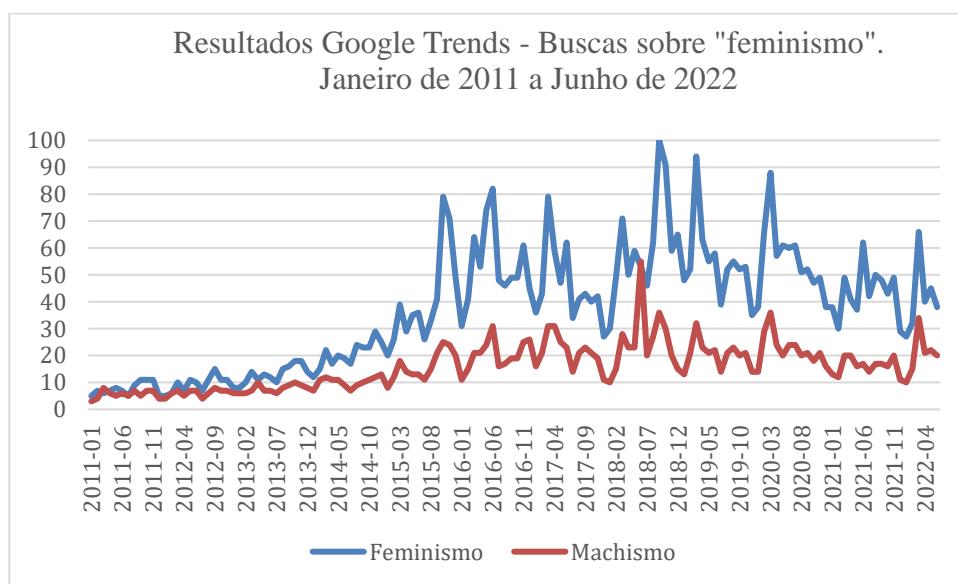
¹¹⁴ Ibid., p.161.

¹¹⁵ Como movimentos ciberfeministas, podemos citar VNS-Matrix e o manifesto de Zorra.

Apesar das discussões sobre os usos do ciberespaço pelos feminismos serem apontados desde os anos 1980 no norte global, isso não significa que acompanhamos essas transformações simultaneamente. A ampliação de acesso à internet é bem recente no Brasil, como demonstra a 1^a Edição da pesquisa F/Radar, realizada pela F/NAZCA, evidenciando que, em 2001, havia cerca de 20 milhões de usuários da internet no Brasil e, em 2006, 49 milhões. Em abril de 2011, foi publicada a 9^a Edição da pesquisa F/Radar, apontando que 51% da população brasileira com mais de 16 anos tinha acesso à internet.¹¹⁶ Os dados mais recentes no Brasil mostram que, em 2020, 81% da população com mais de 10 anos possui acesso à internet em casa.

Assim, a expansão de acesso e o uso de redes sociais se configuram em instrumentos valiosos para a difusão do pensamento feminista, como sinalizado na discussão desenvolvida até aqui. Além disso, também podemos confirmar essa informação a partir do interesse em pesquisas no *Google Trends*¹¹⁷ (Gráfico 1). Optei por utilizar os termos de busca “feminismo” e “machismo” que podem funcionar como conceitos opostos, que mobilizam a curiosidade e discussões dos usuários. Utilizei como marcador de espaço todo o território nacional e, como marcador temporal, escolhi iniciar a partir do ano de 2011, pois foi o ano em que mais da metade da população brasileira passou a ter acesso à internet.

Gráfico 1



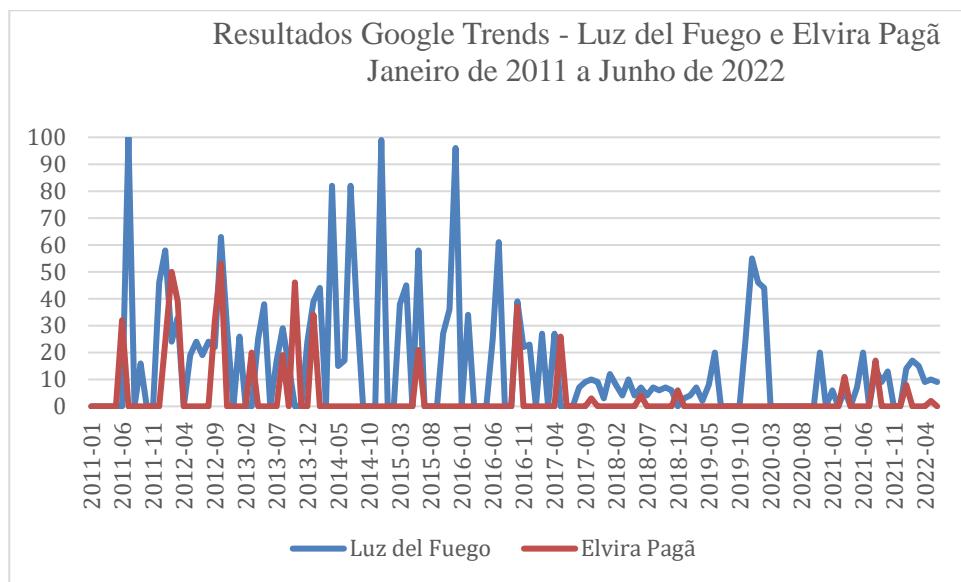
Fonte: a autora

¹¹⁶ Após o fechamento da F/Nazca, a consulta direta aos dados não é mais possível. Os dados podem ser consultados em CORREA, Fabiano Simões. Um estudo qualitativo sobre as representações utilizadas por professores e alunos para significar o uso da Internet. Ribeirão Preto: 2013. Dissertação de mestrado, apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP. Sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Kodato.

¹¹⁷ Os números apresentados na consulta Google Trends representam o interesse de pesquisa relativo ao ponto mais alto no gráfico de uma determinada região em um dado período. Um valor de 100 representa o pico de popularidade de um termo. Um valor de 50 significa que o termo teve metade da popularidade. Uma pontuação de 0 significa que não havia dados suficientes sobre o termo.

Como parte da pesquisa, incluí no *Google Trends* o termo “Luz del Fuego”, utilizando os mesmos padrões aqui apresentados (Gráfico 2). Minha investigação é parte da crescente mobilização da memória da artista por meio de instituições públicas, como o caso do APEES e de sites de jornalismo, que discutiremos a seguir. Para visualizar se há, de fato, um aumento de buscas sobre a artista e se isso pode estar relacionado ao resgate de sua memória e associação com o movimento feminista, optei por incluir em meu interesse de pesquisa a artista “Elvira Pagã”, pois se tratou de uma vedete tão famosa quanto Luz del Fuego, apontada pelos periódicos dos anos dourados como sua rival.

Gráfico 2



Fonte: a autora

Observando os Gráficos 1 e 2, percebemos que houve crescimento de interesse de pesquisa quanto ao “feminismo”. A partir de 2014, há momentos com picos de busca, seguidos de uma brusca queda. Há um comportamento similar com o termo “Luz del Fuego”, a despeito de os períodos de picos serem correspondentes aos anos de 2011 a 2016. Embora possamos interpretar que não há uma relação causal entre o interesse por “feminismo” e por “Luz del Fuego”, é intrigante visualizar que duas vedetes, igualmente famosas, apresentem resultados divergentes quanto aos interesses de pesquisa.

O fato de “Luz del Fuego” resultar em um número maior de interesses de pesquisa pode estar associado ao movimento de resgate de sua memória. Em poucos minutos de investigação sobre a sua vida, somos apresentados a uma personalidade feminina que contrasta à percepção comum sobre o modo de vida de sua época. A artista, em 1950, confrontava os ideais de

casamento e de maternidade como etapas necessárias à construção da “mulher”, celebrando a nudez e o corpo como instrumento artístico, político e erótico. Mesmo que a sua luta pela liberdade de expressão completa de seu corpo tenha sido individual, é inegável que a figura de Luz del Fuego nos inspire a rebeldia de nos livrarmos do controle sobre nossos corpos, além de oferecer possibilidades de experienciar a sexualidade e o reconhecimento do corpo feminino cisgênero, quando aprendemos, desde a infância, que há lugares que não podemos tocar. O ativismo da artista se relaciona com o entendimento de que a sexualidade é um dispositivo fundamental para a construção de nossa vida pública e privada.¹¹⁸

Paralelamente à reivindicação da artista em sua cidade e no estado do Espírito Santo, acompanhamos uma manifestação orgânica quanto à construção do verbete “Luz del Fuego” na *Wikipédia*. Logo, não poderia deixar de investigar a representação da personagem neste espaço, pois se trata de uma plataforma extremamente difundida, que permite uma consulta de rápido acesso, intuitiva e dinâmica, sobre qualquer verbete disponível.

1.4 Luz del Fuego: verbete da *Wikipédia*, curiosidade do *Buzzfeed* e personagem da “contracultura” pelas Aventuras na História

Quando ouvimos falar sobre algo que não conhecemos, por uma rápida pesquisa na internet, somos direcionados a um link da *Wikipédia*. Conectados, informados e porta-vozes de comunicação pelo compartilhamento de informações, em uma disputa pelo discurso, elencamos aquilo que consideramos extensões de nossos princípios, verdades e inspirações, para então consumi-los.

Varella e Bonaldo discutem a relevância da *Wikipédia* para a construção da História Pública a partir do trabalho de extensão, idealizado pelos autores, para construir verbetes qualificados na área de Teoria da História e Historiografia. A viabilização desse projeto, partiu da necessidade de ocupar espaços informativos de amplo acesso, relacionando o enciclopedismo virtual como uma resposta ao constante fluxo de informações. Daí a necessidade de ampliar e divulgar conhecimentos e saberes – que, em grande parte, acabam se restringindo à academia – pela elaboração de verbetes que estivessem em concordância com aquilo que é produzido em âmbito universitário.¹¹⁹

¹¹⁸ FOUCAULT, M. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

¹¹⁹ VARELLA, Flavia Florentino; BONALDO, Rodrigo Bragio. Negociando autoridade, construindo saberes: a historiografia digital e colaborativa no projeto Teoria da História na *Wikipédia*. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 40, nº 85, 2020.

A *Wikipédia* se apresenta como “a enciclopédia livre que todos podem editar”.¹²⁰ Temos uma escrita colaborativa, logo, há disputas acerca da relevância de um novo verbete ou mesmo dos textos que são escritos e reescritos. Há cinco pilares para a escrita na plataforma, sendo eles “enciclopedismo, neutralidade de ponto de vista, licença livre, convivência comunitária e liberalidade nas regras”.¹²¹

Varella e Bonaldo destacam que a “imparcialidade” do segundo pilar não se configura como um realismo ingênuo ou mesmo o negacionismo e relativismo a fatos históricos. A escrita não poderá fugir à referencialidade. O texto de apresentação do segundo pilar utiliza exemplos de negacionismo e relativismo contemporâneos, como “o Holocausto nunca ocorreu” ou “a Terra é plana”, para apontar que o princípio da imparcialidade não se configura como uma bandeira branca à relativização da ciência. “Em suma, o que vemos nesse pilar é um incentivo a uma espécie de pluralismo referencial, de acordo com o qual os verbetes deveriam ser ‘escritos’ em uma forma com a qual ambos (ou todos) os lados envolvidos possam concordar com ele”.¹²²

Possibilitando um rápido acesso, com uma dinamicidade de links que redirecionam às sessões de interesse, às referências bibliográficas e a outros verbetes que, talvez, possam ter despertado o interesse do leitor, a *Wikipédia* se constituiu como uma ferramenta fundamental para a compreensão acerca da construção e da mobilização da memória de Luz del Fuego em espaços virtuais, pois visualizaremos as tensões na construção da narrativa, nos conflitos de interesse entre editores e nas negociações de sentido em referência à representação da personalidade da artista.¹²³

O verbete “Luz del Fuego”, criado entre os dias 18 e 19 de dezembro de 2005, é considerado um artigo destacado,¹²⁴ e faz parte do âmbito de três “WikiProjetos”: Mulheres, Biografia e WP Offline. Com a construção de um complexo categorial, as edições e disputas de narrativa, desde a sua criação até fevereiro de 2022, foram observadas e, a partir delas, pude

¹²⁰ <https://pt.wikipedia.org/>.

¹²¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Cinco_pilares. Acesso em: 2 ago. 2023.

¹²² VARELLA, Flavia Florentino; BONALDO, Rodrigo Bragio. Negociando autoridade, construindo saberes: a historiografia digital e colaborativa no projeto Teoria da História na Wikipédia. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 40, nº 85, 2020.

¹²³ Para melhor compreensão sobre as tensões de narrativa quanto à construção de verbetes na Wikipédia: CASTRO, Miguel Barboza. **Wikipédia e usos da história**: a edição de uma história pública por historiadores e multidões. Dissertação (Mestrado). Orientado por: Fernando Felizardo Nicolazzi. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2021.

¹²⁴ Um artigo destacado é reconhecido pela comunidade Wikipédia lusófona como excelente, quando se cumpre com os critérios de destaque, passando por uma análise e avaliação da sua precisão, integridade do conteúdo, referências e verificabilidade da informação, estrutura e neutralidade. No momento, existem 1345 artigos destacados. Considerando que a Wikipédia lusófona possui atualmente um número total de 1.096. 336 artigos, pode-se afirmar que, de modo aproximado, 1 de cada 815 artigos permanece listado aqui como destaque.

traçar algumas informações sobre a editoração do verbete. Primeiramente, todas as mudanças na construção textual do verbete - adições e supressões – ficam registradas em uma espécie de linha temporal, que evidencia desde a disputa narrativa dos editores, as sugestões e questionamentos sobre as informações disponibilizadas.¹²⁵ A maior parte delas diz respeito à organização do texto. Há *bots* (robôs) programados para alterar informações que são consideradas como “contraditórias”. Dos 35 editores ativos, percebe-se o interesse comum em assuntos como História, Geografia, Política e Filosofia. Além disso, encontrei apenas dois perfis de editores que informam seu gênero feminino, inclusive, coube a uma delas a primeira associação de Luz del Fuego com a política.¹²⁶

O verbete sobre Luz, a princípio, limitava-se a informar que se tratava de “uma artista, capixaba, feminista”,¹²⁷ que foi “a precursora do movimento naturista”. Por outro lado, as informações sobre a construção do naturismo ganhavam muito destaque e isso é justificado pelo próprio autor que, em sua descrição no perfil de editores da *Wikipedia*, apresenta-se como conselheiro da Federação Brasileira do Naturismo. Outro fator interessante é a discussão sobre a morte da artista:

Em 1967, morre Luz del Fuego, apenas 4 anos depois da entrada do Regime Militar que *transformou o Partido Naturalista Brasileiro em um partido ilegal*. Até hoje ninguém tem certeza exata de quem matou Luz del Fuego. Oficialmente a história relata que foi um pescador de Neves - São Gonçalo (bairro da cidade que margeia o outro lado da Baía da Guanabara). Extraoficialmente, é tido como certo que a morte de Dora Vivacqua foi por motivos políticos. Seu legado permanece até hoje, e o naturismo Brasileiro tem grande orgulho de ter Luz del Fuego como uma de suas personagens históricas.¹²⁸(grifamos)

A discussão sobre a sua morte traz alguns elementos que merecem destaque. O autor já nos chama atenção pelo título da seção: “Morte Inexplicável”. Assim que iniciamos a leitura do texto, torna-se clara a intenção de relacionar a trágica morte com a deflagração da Ditadura Militar no país. O usuário André Herdy, responsável pela primeira narrativa sobre Luz del Fuego na Wikipédia, associou a “ilegalidade do Partido Naturalista” e o assassinato da artista à Ditadura:

¹²⁵ Ao longo da pesquisa, foi possível catalogar 51 editores. Dentre esses editores, 16 estavam como inativos, portanto não foi possível consultar informações de seus perfis; 35 editores possuem o perfil ativo, dentre esses editores nove não apresentam nenhuma informação sobre seu gênero e formação; 24 deles são homens.

¹²⁶ No caso do verbete “Luz del Fuego”, os *bots* alteraram algumas palavras, como foi o caso de “afluente” que foi usada no sentido de influenciar, havia sido relacionada com rios.

¹²⁷ Embora a artista não tenha feito nenhuma declaração, seja em seu livro ou seja em entrevista, que a relacionem com o feminismo.

¹²⁸ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Luz_del_Fuego. Acesso em: 10 ago. 2023.

Em 1967 morre Luz del Fuego, apenas 4 anos depois da entrada do Regime Militar que transformou o Partido Naturalista Brasileiro em um partido ilegal. Até hoje ninguém tem certeza exata de quem matou Luz del Fuego. Oficialmente a história relata que foi um pescador de Neves - São Gonçalo (bairro da cidade que margeia o outro lado da Baía da Guanabara). Extraoficialmente é tido como certo que a morte de Dora Vivacqua foi por motivos políticos.¹²⁹

Uma das discussões sobre a associação da morte da artista à Ditadura foi feita por um dos editores¹³⁰ neste trecho: “Até é verdade que os militares brasileiros sempre foram imbecis e paus-mandados, mas não consigo imaginar porque Luz del Fuego teria sido assassinada por eles, ou pela Igreja. É muito mais provável que tenha sido um crime passional.”

O óbito da vedete não é um mistério e foi amplamente discutido na imprensa do Rio de Janeiro, inclusive, seus próprios assassinos foram entrevistados.¹³¹ Seu homicídio não teve motivos políticos, mas está relacionado ao imaginário construído sobre “devassidão” sexual da sua vida.¹³² A atribuição de “morte misteriosa” permaneceu na *Wikipédia* por quatro anos, sendo alterada em 01 de maio de 2009, transformando-se em uma narrativa que privilegiou descrições sequenciais de seu violento falecimento.

Ao longo de dez anos após a sua criação, o verbete permaneceu com alterações pontuais: reformulação da escrita e correção gramatical, salvo a alteração sobre sua morte. Contudo, a partir de 14 de abril de 2016, o verbete passa por uma mudança substancial, realizada por um mesmo editor – Raul Caarvalho¹³³ –, ao longo de todo o ano, como poderá ser observado no Gráfico 3.¹³⁴ É a partir deste momento que referências bibliográficas, notas, recursos iconográficos, levantamento de dados sobre a filmografia, as peças de teatro e a produção literária da artista são apresentados.

¹²⁹ Disponível em https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Luz_del_Fuego&type=revision&diff=1100249&oldid=110011. Acesso em: 2 ago. 2023.

¹³⁰ O editor em questão encontra-se inativo desde 2017.

¹³¹ Para consultar a cobertura investigativa do assassinato de Luz del Fuego: O Globo, 02 de agosto de 1967, Geral, página 1. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/.> Acesso em: 2 ago. 2023.

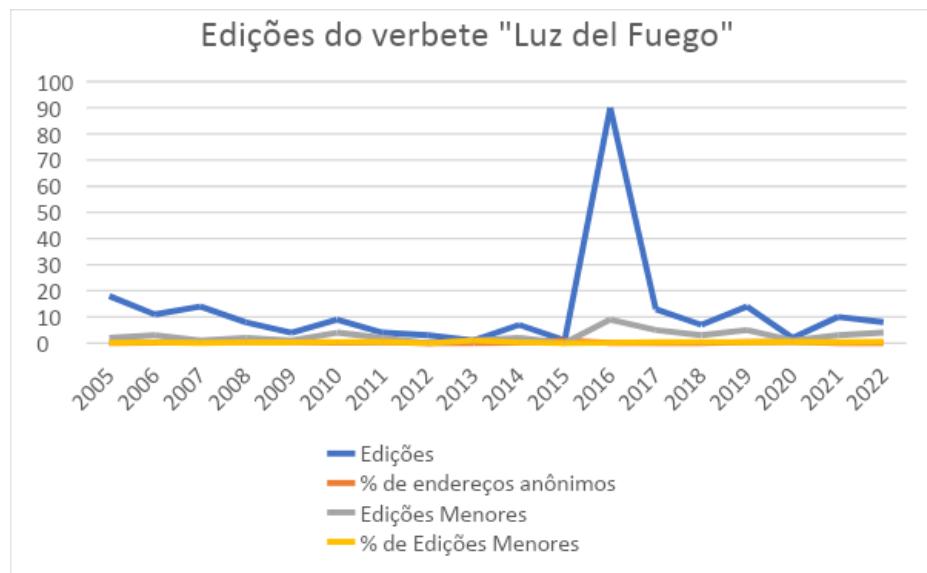
¹³² Discutiremos, nos próximos capítulos, sobre a trágica morte de Luz del Fuego e a repercussão na imprensa.

¹³³ Foi preservada a grafia do “apelido” utilizado pelo editor no verbete.

¹³⁴ Os dados utilizados para a construção do gráfico estão disponíveis em:

https://xtools.wmflabs.org/articleinfo/pt.wikipedia.org/Luz_del_Fuego?uselang=pt. Acesso em: 3 ago. 2023.

Gráfico 3



Fonte: a autora

Quanto a tais alterações, Raul Caarvalho foi o editor que mais contribuiu para a mudança de narrativa sobre a artista e, segundo as estatísticas da *Wikipédia*, foi responsável por 83,4% das edições do texto. Na aba “discussão”, visualizamos as tensões entre os editores. Uma delas se dá frente ao predomínio da narrativa de que Luz utilizava a atividade sexual como barganha por favores políticos. Essa narrativa é questionada pelo editor.

Ainda nesta seção, penso em retirar o trecho: “Luz del Fuego, porém, tinha amantes influentes — como políticos e militares —, que resolviam quaisquer problemas em que se envolvesse e, quando livre, não hesitava em se dirigir às rádios e praças para tornar públicas as pressões que sofria”. Há pouca documentação que ateste a veracidade desta informação, especialmente porque encontrei nos arquivos que a artista pagava fiança para deixar a prisão, ou seja, a história de que ela se utilizava do sexo para conseguir a liberdade parece-me mais uma lenda, tal qual aquela sobre a Ilha do Sol e alguém da Marinha Brasileira.¹³⁵

Pelo exposto, nota-se que a construção mais consubstancial do verbete foi operada por Raul Caarvalho, que iniciou e concluiu o seu trabalho como editor no site, contribuindo, exclusivamente, na construção da entrada “Luz del Fuego”. Seu perfil, que atualmente encontra-se inativo, não oferece nenhuma informação sobre o seu interesse na plataforma ou mesmo uma apresentação de sua pessoa. É importante destacar que a reformulação do verbete se deu quando se aproximava a celebração do centenário de nascimento da artista.

¹³⁵ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Discuss%C3%A3o:Luz_del_Fuego. Acesso em: 4 ago. 2023.

Para Portas e Spinelli, o avanço do acesso a tecnologias e redes sociais contribuiu para que novos processos e produtos jornalísticos ganhassem evidência. Isso está associado ao perfil de usuários que utilizam o Google, Facebook e outras redes sociais, que acabam sendo ferramentas potentes para ações publicitárias. Este público não consome o modelo tradicional de redação jornalística, embora o jornalismo considerado tradicional também tenha adotado outras estratégias para este novo mercado. Assim, a emergência de sites jornalísticos que oferecem matérias e informações com uma linguagem dinâmica e divertida possibilita que o usuário não apenas leia as informações, mas que interaja com elas.¹³⁶

Desta forma, optei por apresentar aqui a mudança de sentido na memória de Luz del Fuego em um modelo de jornalismo tradicional que utiliza as redes sociais para expandir seu acesso: a Folha de São Paulo. A escolha dessa fonte se deu por se tratar de um claro exemplo das reconstruções da memória coletiva, atribuindo à artista novas formas e significados, como sugere Halbwachs.¹³⁷ Após a discussão sobre os diferentes sentidos destinados a Luz del Fuego pela Folha de São Paulo, apresentarei como a imagem da artista foi construída em dois sites de amplo acesso, que se descrevem com outra proposta de jornalismo: o *Buzzfeed* BR e o Aventuras na História, que se afirmam como uma nova possibilidade de acesso à informação, transitando entre elementos sobre cultura pop, política e diversidade, sempre de uma maneira expressa, superficial, colorida e repleta de imagens.

A primeira reportagem, com possibilidade de acesso pela internet, veiculada na Folha de São Paulo, foi publicada em 10 de maio de 1994. Com a chamada “Luz del Fuego fez sucesso sem talento”, e sem o uso de nenhuma fotografia da artista, Luís Antônio Giron inicia suas observações acerca da obra biográfica escrita por Cristina Agostinho, que celebrava a vida da vedete, além de discutir os motivos que levaram à produção da biografia.¹³⁸

Giron apresenta alguns fatos da vida da artista e, em cada um destes, sua opinião é entrelaçada. Para o jornalista, a dançarina era uma espécie de Madonna ‘avant la lettre’ e “viveu de chamar atenção com performances escandalosas. Só mais tarde criou a justificativa epistemológica para seus atos”. Apesar da biografia da artista apresentá-la como parte de um movimento de vanguarda, tanto na arte quanto na política, Giron termina sua crítica afirmando que “a biografia deixa a impressão de que só a tramoia redime o eterno feminino. Luz era uma

¹³⁶ PORTAS, Isabela Afonso; SPINELLI, Egle Müller. A inovação organizacional e os novos modelos do jornalismo: os casos do Buzzfeed News BR e Vice BR. **Revista Anagrama**. Ano 12, volume 1, janeiro - junho 2018.

¹³⁷ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo. Revista dos Tribunais Ltda/ Vértice, 1990.

¹³⁸ Para acessar a matéria: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/10/ilustrada/18.html>. Acesso em: 5 ago. 2023.

‘truqueira’ esperta. É provável que, nos dias de hoje, essa *vamp* ofídica fosse chamada de feminista”.

O discurso do jornalista sobre Luz del Fuego é uma resposta à desestabilização que a artista fez às normas patriarcais sobre a sexualidade ao defender uma multiplicidade de usos para seu corpo, não apenas para o estímulo do gozo heterossexual, mas também como sua expressividade de arte, de política e de prazer. Afinal, no patriarcado moderno, a masculinidade heteronormativa é a individualidade detentora do domínio sexual, uma vez que “‘o indivíduo’ é um homem que faz uso do corpo de uma mulher (propriedade sexual); o contrário é muito mais difícil de imaginar”.¹³⁹

Assim, o conceito “tecnologias de gênero”, proposto por Lauretis, evidencia que os corpos são educados de acordo com a lógica binária de sexo/gênero, a fim de produzir sujeitos que sustentam as hierarquias dentro das relações sociais.¹⁴⁰ A bailarina não se sujeita por completo às normas: sua intransigência ao se desnudar se distancia da ordem moral, ameaçando as balizas sociais. O que se percebe, no texto jornalístico, é o policiamento do corpo da artista, como uma forma de regular e reafirmar as normas sociais, de acordo com Foucault, ao afirmar que

[...]cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se. Sobreleva-se ao poder público; exige procedimentos de gestão; deve ser assumido por discursos analíticos.¹⁴¹

Giron reduz a capacidade intelectual de Luz del Fuego ao afirmar que somente após a fama com suas “performances escandalosas” a artista teria lançado “justificativa epistemológica para seus atos”. O referido jornalista não apresenta ao leitor quais seriam as “epistemologias” utilizadas pela artista, entendo que o jogo de palavras operados no texto serve para reivindicar a suposta intelectualidade jornalística, investindo valor à sua declaração, esvaziando de sentidos a atuação da vedete, e até mesmo a possível relevância que o público poderia direcionar a Luz del Fuego. Outra posição dele que me despertou a curiosidade, é seu entendimento sobre o uso da artista de “tramoia para redimir o eterno feminino”. Outra posição dele que me despertou a curiosidade, é seu entendimento sobre o uso da artista de “tramoia para redimir o eterno feminino” O posicionamento de Giron reforça o *status quo* de “ser mulher”,

¹³⁹ PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. São Paulo: Paz e Terra, 2021, p.281

¹⁴⁰ LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

¹⁴¹ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. 9ª Edição – Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019, p. 27.

em que o gênero é um modelo essencial de identidade, naturalizado dentro de determinada temporalidade social. Butler desconstrói essa percepção em *Problemas de Gênero*, ao afirmar que

[...] os gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um EU atribuído de gênero imemorial.¹⁴²

Para Butler, compreender que os gêneros são instituídos por atos descontínuos, torna a essência uma ilusão: a própria ideia de identidade é parte de “uma performance em que as pessoas comuns, incluindo os próprios atores sociais que as executam, passam a acreditar e performar um modelo de crenças”.¹⁴³

Assim, quando a artista estabelece novos usos para seu corpo e verbaliza a sua compreensão do que pode uma mulher, ela exemplifica que “não se nasce mulher, torna-se”, viabilizando possibilidades de transformação dos padrões de gênero a partir da relação de seus atos individuais, oferecendo diferentes possibilidades de performance e de existência. Em outras palavras, o gênero não é passivamente inscrito no corpo nem determinado pela natureza, pela língua, pelo domínio simbólico ou pela história do patriarcado. O gênero é aquilo que se supõe, invariavelmente, sob coerção, diária e incessante, com angústia e prazer.

A reação de Giron ao reduzir a artista a uma “vamp ofídica” é ironicamente resgatada com outra chamada da Folha de São Paulo em 2017,¹⁴⁴ em que Luz aparece beijando uma de suas cobras (Figura 5). A matéria, do mesmo jornal, tece elogios a ela, trazendo os elementos mais conhecidos de sua vida, mencionando o seu sucesso nos palcos e as celebrações no imaginário cultural, como a produção do longa-metragem estrelado por Lucélia Santos, a homenagem em forma de canção feita por Rita Lee e a sua presença no “Dicionário de mulheres do Brasil”.

¹⁴² BUTLER, Judith. Atos Performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e a teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.214.

¹⁴³ Ibid., p.214.

¹⁴⁴ Para acessar a matéria: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/03/1867438-os-50-anos-da-morte-de-luz-del-fuego-a-vedete-vanguardista.shtml>. Acesso em: 6 ago. 2023.

Figura 4- Os 50 anos da morte de Luz del Fuego – Folha de São Paulo

Os 50 anos da morte de Luz del Fuego, a vedete vanguardista



NAIEF HADDAD
19/03/2017 02h08

RESUMO Luz del Fuego era o nome artístico da dançarina capixaba Dora Vivacqua (1917-67), que causou espécie na política. Partidária do naturismo, vista como precursora do feminismo e homenageada em canção por Rita Lee, ela f:



Fonte: Folha de São Paulo

O resgate da artista por alguns grupos sociais e artísticos possibilitou uma releitura do mesmo jornal, feita por Naief Haddad,¹⁴⁵ que associa suas ações a um movimento de vanguarda que inspirou outras possibilidades de vivência na sociedade brasileira. A imagem escolhida promove um diálogo direto com a matéria de Giron, que sinalizava com desdém: “é provável que nos dias de hoje essa vamp ofídica fosse chamada de feminista”.

O mesmo jornal escolheu estampar sua matéria com um beijo carinhoso de Luz em uma das suas cobras, além de afirmar, com base em entrevistas com teóricas feministas, como Lola Aeronovich, que a artista pode ser considerada uma “precursora do feminismo brasileiro” ao lado de nomes como Pagu e Leila Diniz. Haddad também descreve como se encontra o reduto da artista – a Ilha do Sol –, onde se pode ler nas paredes das ruínas de sua casa “seu corpo, suas regras”, e finaliza afirmando que “A Ilha do Sol está abandonada. A memória de Luz del Fuego, não”.

A última matéria da Folha de São Paulo assume, portanto, outra visão sobre a figura de Luz del Fuego, alçando-a à condição de “precursora do feminismo” no Brasil. Nesta matéria, há uma mudança de significado quanto ao corpo de Luz: ele assume significado para além do

¹⁴⁵ Para consultar a matéria, acessar: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/03/1867438-os-50-anos-da-morte-de-luz-del-fuego-a-vedete-vanguardista.html> Acesso em: 6 ago. 2023.

escândalo e da erotização, como fora associado anteriormente. Butler comprehende que o corpo “não é uma materialidade idêntica a si mesma ou meramente factual. O corpo é uma materialidade que assume significado [...] de maneira fundamentalmente dramática”.¹⁴⁶ O corpo assume a função de materialização contínua e incessante de possibilidades, tendo em Luz a exemplificação de que ela não é o seu corpo, mas se faz a partir dele.

Em 2016, o *Buzzfeed BR* acompanhou o resgate de Luz del Fuego em uma reportagem com a chamada “14 mulheres brasileiras que fizeram história para inspirar o nome de sua filha”,¹⁴⁷ na qual convida o usuário a conhecer personagens femininas brasileiras consideradas inspiradoras pelos autores do texto. A matéria apresenta várias personalidades, como Maria Quitéria, Dandara e Carmen Miranda, com pequenos textos informativos e belas fotografias.

Curiosamente, a fonte consultada para traçar o perfil da maioria das personagens foi a *Wikipédia* e, a respeito de Luz del Fuego, não foi diferente. Sua breve descrição também teve a plataforma como fonte e ressalta a sua vida artística, destacando os usos de sua nudez como um movimento exótico, já que ela “odiava sutiã e desfilava pela praia de calcinha e bustiê improvisados”. Em nenhum momento, é mencionada a crítica direcionada à artista por fazer da nudez um ativismo político ou mesmo a publicação de suas duas obras, embora tenham disponibilizado um link do Youtube para que o leitor também pudesse conhecer sua performance artística.

¹⁴⁶ BUTLER, Judith. Atos Performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e a teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.216.

¹⁴⁷ Para acessar a matéria: <https://buzzfeed.com.br/post/14-mulheres-brasileiras-que-fizeram-historia-para-inspirar-o-nome-da-sua-filha>. Acesso em: 8 ago. 2023.

Figura 5 - Buzzfeed BR: Luz del Fuego

The screenshot shows a web page from Buzzfeed BR. At the top, there's a navigation bar with links to 'Testes', 'TV e Filmes', 'Celebridades', 'Voices', 'BuzzQueer', 'BuzzShe', 'BuzzGeek', and 'Tasty Doma'. Below the navigation is a title '8. Luz (ou Dora)' followed by a black and white portrait of a woman with curly hair resting her head on her hand. Below the image is a link 'pt.wikipedia.org'. The main text discusses Luz del Fuego as a Brazilian dancer and feminist who often performed nude or in minimal clothing and founded the first naturist club in Brazil. It also mentions her birth as Dora Vivacqua in Cachoeiro do Itapemirim, ES, and her fondness for naturism. A blue link at the bottom reads 'Veja aqui uma das performances dela.'

Fonte: *BuzzFeed*

Outro portal que também apresentou uma matéria sobre Luz del Fuego foi o “Aventuras na História”, com uma chamada que se assemelha ao *Buzzfeed* BR. Marcela Rosa Mastrocola entende, a partir de entrevistas do redator-chefe do portal, que as redações preenchem uma necessidade de capital cultural da classe média, nova classe trabalhadora e nova classe alta, que veem no domínio de conceitos e informações sobre determinados personagens uma possibilidade para uma construção rápida de conhecimento.¹⁴⁸

¹⁴⁸ MASTROCOLA, Marcela Rosa. Aventuras na História: intermediários culturais, mercado editorial e mercado de consumo. **Revista Anagrama**. Ano 2, Edição 1, Setembro - Novembro, São Paulo, 2008.

A matéria sobre a artista foi publicada em 2019, escrita por Dimalice Nunes, com a chamada “Luz del Fuego: Contracultura e tragédia”, apresentando ares sensacionalistas. A construção do texto sinaliza que as informações sobre a artista são escassas e se baseiam na biografia de Cristina Agostinho, obra que foi usada como principal recurso para a produção da matéria.¹⁴⁹

Dimalice Nunes apresenta elementos da vida da bailarina que não foram abordados nos outros espaços aqui analisados, como: seus relacionamentos amorosos, violência doméstica, violência sexual e sua passagem por uma instituição manicomial. Embora a chamada mencione a “contracultura”, a jornalista, em nenhum momento, explica os motivos que levam a relacioná-la a este movimento. Por outro lado, a sua morte foi bem explorada no texto, sugerindo que seu assassinato tenha acontecido por conta de seu ativismo ecológico.

A partir das fontes aqui discutidas, é possível relacionar a reinvenção da memória e a mudança de sentido às ações da artista como resultado de um movimento voltado para produções de conhecimento sobre as histórias dos sujeitos que estiveram, por muito tempo, à margem, por questões de raça, gênero, classe e sexualidade. Apresentar a vida de uma artista que rompeu com certos valores normativos contribui para o entendimento de que, tanto no passado quanto no presente, há movimentos que possibilitam experiências de vida, culturais, sexuais e sociais que não se encaixam com as normas de gênero estabelecidas.

Em contrapartida, também podemos relacionar este resgate da artista como parte do engajamento neoliberal em criar a noção de inclusão de grupos marginalizados. Como afirma bell hooks, “grupos dirigentes masculinos têm conseguido cooptar as reformas feministas, colocando-as a serviço dos interesses do patriarcado supremacista branco e capitalista”.¹⁵⁰ A mercantilização do feminismo atua de maneira genérica e esvazia conceitos fundamentais da teoria, convertendo-os em “marcas” que se associam à produção de bens de consumo que correspondem a modos de vida. Bacellar atenta que, nos grandes centros urbanos da América Latina, há uma proliferação de eventos feministas, além de músicas, filmes, exposições e artigos usando slogans como: “girl power”, “lute como uma garota”, “meu corpo, minhas regras”. Assim, o discurso relacionado com essa difusão de produtos é vazio ao tratar da multiplicidade de sentidos e da interseccionalidade que acompanham as reformulações teóricas. Em virtude disso, essa difusão mantém a tônica dominante do feminismo liberal, marcado pelo ideal

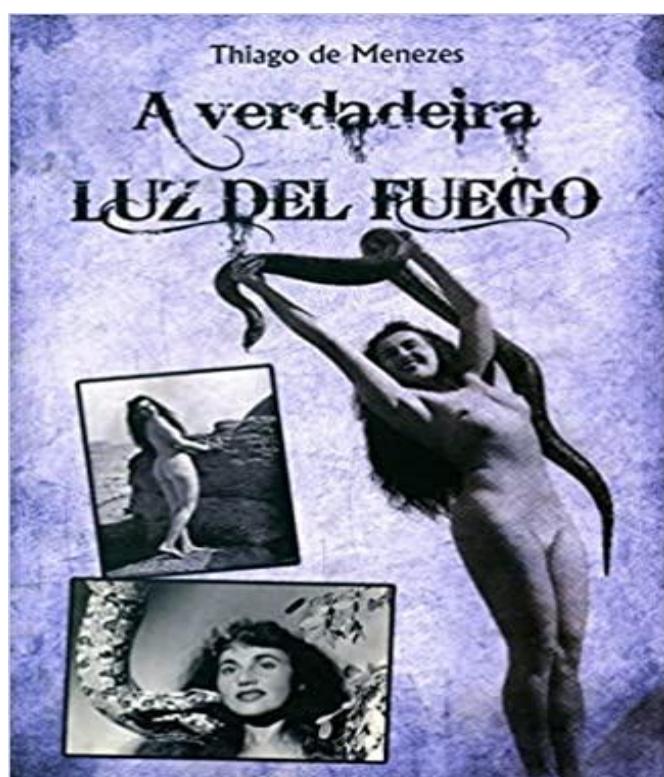
¹⁴⁹ Sobre a matéria: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-quem-foi-luz-del-fuego.phtml> Acesso em: 4 ago. 2023.

¹⁵⁰ hooks, bell. **Teoria feminista:** da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 138.

universal de mulher, desconsiderando os privilégios de raça, de classe, de heterossexualidade e de cisgeneridade.¹⁵¹

Podemos articular esse resgate ao conceito elaborado por Mirian Goldenberg do “corpo como capital” na sociedade brasileira, em que o corpo apresenta uma dualidade: ao mesmo tempo em que é fonte de sofrimento (quando não se encaixa em um padrão estético), também é de prazer (quando há cuidado sobre ele). A autora indica que, ao longo do século XX, o ideal de liberdade corporal foi compartilhado, especialmente, entre as mulheres, reforçando a busca por conquistar um corpo que estivesse de acordo com os padrões estéticos veiculados nas mídias.¹⁵² Dessa forma, o resgate da artista também serve para reafirmar os ideais de beleza, já que ela possuía um corpo magro, curvilíneo e branco, embora suas fotografias tenham passado por processos de edição de imagem, adequando a estética de seu corpo a padrões atuais, exemplificado aqui na ausência de pelos pubianos (Figuras 6 e 7).

Figura 6- Edição de fotografia da artista



Fonte: Reprodução da obra de Thiago Menezes

¹⁵¹ BACELLAR, Camila Bastos. À beira do corpo erótico descolonial, entre palimpsestos e encruzilhadas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p.216.

¹⁵² GOLDENBERG, Mirian (org). O corpo como capital: gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015, p. 09-31.

Figura 7 - Fotografia original de Luz del Fuego



Fonte: Reprodução de fotografia da artista na obra de Agostinho, p.232

Os usos da memória de Luz del Fuego dialogam com os usos do feminismo no neoliberalismo. A artista, uma mulher branca, proveniente de uma família de classe alta, serve como um bom exemplo para os usos, como sugere bell hooks, da manutenção do patriarcado capitalista e da supremacia branca como ferramentas úteis à mercantilização do pensamento feminista, dando a impressão de que alguém pode participar do “bem” que estes movimentos produzem sem ter de se comprometer com uma política e uma prática transformadoras efetivas do meio social.¹⁵³

O que vemos nesse resgate é o uso da memória da artista como um modelo de empoderamento, tanto na construção da linguagem das matérias quanto nos usos de seu nome em eventos como o “Festival Luz del Fuego”.¹⁵⁴ A respeito do festival, que teve sua primeira edição em 2019, em São Paulo e, desde então, acontece anualmente, também no Espírito Santo, há chamadas que destacam “shows de mulheres poderosas” com o objetivo de “potencializar a presença feminina na indústria da música no Espírito Santo”.

¹⁵³ hooks, bell. **Ensino a transgredir:** a educação como prática de liberdade. São Paulo: Editora Martins fontes, 2013, p.98.

¹⁵⁴ O anúncio do “Festival Luz del Fuego” é impulsionado em anúncios patrocinados no Instagram e em sites como G1 e Catraca Livre. Para acessar as matérias sobre o festival: <https://catracalivre.com.br/agenda/festival-luz-del-fuego-online-shows-mulheres/> <https://g1.globo.com/es/espírito-santo/noticia/2021/06/06/festival-luz-del-fuego-reune-artistas-capixabas-em-apresentacoes-virtuais.ghtml>. Acesso em: 7 ago. 2023.

Sirilatha Batliwala atenta que, apesar do conceito de empoderamento ter se construído pela mediação do conceito “conscientização” de Paulo Freire e o de “subalterno” de Gramsci, para uma possibilidade de luta coletiva contra a opressão de classe, raça e gênero, a fim de uma redistribuição de poder, justiça social e equidade, ele foi esvaziado, a partir dos anos 1990, com a apropriação do neoliberalismo, que o tornou um conceito individualizante, com jargões como “se empodere”. Para Batliwala, a conceituação teórica feminista sobre empoderamento foi “sepultada sem cerimônia”.¹⁵⁵

Berth defende que essa visão superficial sobre o “empoderamento” se descola da proposta do feminismo do Sul global, visto que leva ao entendimento de que o empoderamento feminino se dá pela superação individual de certas opressões, mas sem romper de fato com as estruturas opressoras.¹⁵⁶ Apesar dos valores normativos e morais da sociedade direcionarem às mulheres uma posição subalterna, isso não faz com que a apreensão e significação de valores como o poder tenham sentidos diferentes.

hooks é categórica ao afirmar que, embora as mulheres não possuam o poder que é normalmente exercido por grupos masculinos, os valores culturais da sociedade, inclusive o sexism, é absorvido e compartilhado: “a maioria das mulheres é ensinada desde a infância a crer que dominar e controlar outras pessoas é a expressão básica de poder”.¹⁵⁷ Dessa forma, grupos de mulheres que não pertencem à burguesia, e que exercem várias formas de poder, como o primeiro sentido de “empoderamento” – que destina esforços a uma emancipação coletiva –, não exercem fascínio entre aqueles que creditam o empoderamento a uma forma de sucesso econômico e individual, pois a forma de poder que muitas mulheres burguesas compreendem é o controle sobre terceiros.¹⁵⁸

Assim, a vinculação de uma memória elogiosa da artista, usando fragmentos de seus textos e de suas fotografias, serve para o reforço do ideal de empoderamento vinculado à independência da mulher, tanto econômica quanto sexual, como se partissem de uma iniciativa individual. Bhabha indica que, cada vez mais, há uma associação da cultura nacional a partir das minorias destituídas, promovendo deslocamentos e disjunções de sentidos que não relevam a totalidade das experiências de grupos minorizados, se é que isso é possível.

Para Bhabha, o capitalismo possibilitou um distanciamento da “comunidade imaginada”, como propôs Benedict Anderson. Logo, existem variadas possibilidades de

¹⁵⁵ Ibid., p. 563.

¹⁵⁶ BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019, p. 31.

¹⁵⁷ hooks, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 134.

¹⁵⁸ Ibid., p. 137.

sentidos que são retiradas dos diversos grupos sociais, inclusive dos minorizados, para promover mecanismos de reprodução social que não objetivam um ideal de modernidade e progresso, mas, sim, uma difusão de ideais.¹⁵⁹

Dessa forma, os diversos sentidos de existência do indivíduo elaborados em uma vida capitalística, não fornecem, em si mesmos, uma estrutura própria de identificação cultura, política. O indivíduo, imerso nesse sistema, constrói seus afetos e sua subjetividade pelas intersecções entre sexualidade, classe, gênero e raça. bora não forneçam, em si mesmos, uma estrutura própria de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões como a sexualidade, a classe, o gênero e a raça.

Percebo que o imaginário sobre Luz del Fuego é mobilizado com a intenção de promover uma identificação entre as reivindicações feministas, operando uma caracterização de sua personalidade e de feitos em vida, como um recurso para popularizar o ideal de emancipação das mulheres. Sua imagem também colabora com as percepções sobre os usos do corpo a partir da autonomia das mulheres sobre os desejos sexuais, desde que eles estejam relacionados à heteronormatividade.

Compreendo, dessa forma, uma ligação entre os usos do corpo pela artista com o ideal normativo da feminilidade associado ao “ser desejável”, evidenciando, consoante Foucault, que se trata de um poder que é lançado sobre o corpo e o sexo, pois “não fixa fronteiras para a sexualidade, provoca suas diversas formas seguindo-as por linhas de penetração infinitas. Não a exclui, mas inclui no corpo à guisa de modo de especificação dos indivíduos. Não procura esquivá-la, atrai suas variedades com espirais onde prazer e poder se reforçam”.¹⁶⁰

¹⁵⁹BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 24-6.

¹⁶⁰FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. 9ª Edição – Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019, p.52.

CAPÍTULO II

IMAGENS E LUZ

Se, no capítulo anterior, investiguei os espaços de recordação sobre Luz del Fuego, observando as influências e as disputas em relação ao imaginário construído sobre a artista, neste capítulo, procuro direcionar meu olhar para o primeiro plano: o que Luz tem a dizer sobre si? Para isso, utilizo suas duas obras: o romance *noir Trágico Blackout* (1947), que se passa no Rio de Janeiro, em meio à Segunda Guerra Mundial, e a obra autobiográfica *A Verdade Nua* (1948). Em ambos os livros, compreendemos o esforço da artista em tomar a narrativa sobre os seus processos, tanto subjetivos quanto artísticos e políticos, com os usos de seu corpo e a divulgação de suas ideias.

Como uma artista que movimentou os teatros de revista da década de 1950, com seus espetáculos burlescos, apresentando-se em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, Luz não estava isenta de críticas sobre sua atuação nos palcos e fora deles. Procuro discutir neste capítulo, os sentidos direcionados a corporeidade feminina a partir da relação entre as estruturas institucionais e os contextos sociais amplos. Para isso, comprehendo a partir de Butler, que a discussão sobre o corpo não pode ser feita sem considerar o que sustenta esse corpo, bem como a relação desse corpo com os discursos que o sustentam e a ausência dele. Assim, o corpo deve ser compreendido como um conjunto dinâmico de relações, em movimento, e não uma entidade isolada, afinal, os sentidos direcionados a ele dependem de estruturas institucionais e de mundos sociais mais amplos que fazem com que suas ações sejam sempre condicionadas, o que remete ao “caráter histórico do corpo”.¹⁶¹

Assumindo que o gênero é performativo, “um certo tipo de representação”, ele não se inscreve apenas sobre o que fazemos com nosso corpo, mas sobre como “o discurso e o poder institucional nos afetam, nos restringido e nos movendo em relação ao que passamos a chamar de a nossa ‘própria ação’.”¹⁶² Compreendo a iniciativa de Luz em “tomar a palavra” e apresentar outras possibilidades de fazer sobre o corpo, representadas em suas obras literárias e em seu curta-metragem como recursos de linguagens que elaboram sentidos para as suas subjetividades, concebendo outros contornos identitários.

Para apresentar os enquadramentos deslocados para e por Luz del Fuego, julgo necessário discutir, ainda que brevemente, as experiências de mulheres da elite e classe média,

¹⁶¹ BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p.71-2.

¹⁶² Ibid., p.71.

que assim como a vedete, se encontravam diante de um no cenário de mudanças necessárias à modernização da capital carioca encontraram novas possibilidades de experiências, que podem nos oferecer caminhos para compreender a construção de sua carreira artística.

2.1 “A Tem a mulher culpa de lhe haver a sociedade impingido o célebre ‘sexo fraco’?”

Com a urbanização, a entrada do capital estrangeiro, o estímulo à vinda de imigrantes europeus para a construção e o embranquecimento do novo Brasil, novos grupos sociais surgiram. A classe média ganhou mais espaço, embora ainda fosse preciso construir fronteiras imaginárias que delimitassem a hierarquia social. Para isso, a distinção das mulheres da classe média e das elites eram necessárias à modernidade; sua adequação às normas disciplinares servia à hierarquização, assim como a posição econômica e social de suas famílias. Mulheres “de família”, brancas, frágeis e honradas, serviam para marcar o “lugar da mulher” e a idealização da “mulher de respeito”.

Diante de tantas mudanças em busca da adequação à modernidade, as referências e os padrões de conduta das mulheres das classes privilegiadas mudaram. As figuras da “matrona sisuda” e da “sinhazinha”, que representavam a vulnerabilidade feminina, com desmaios e sua aversão ao sol em prol do recato do lar, não se encaixavam no novo modelo. Médicos e higienistas estimulavam as saídas de casa, o contato com a natureza e a prática de exercícios físicos em prol da saúde.¹⁶³

Apesar da valorização da vida doméstica, a vida urbana possibilitou uma aproximação entre as classes mais ricas por meio de serões e de jantares. Em uma espécie de apreciação pública, a arquitetura das casas, a mobília, o cardápio, os convidados e, principalmente, o comportamento dos integrantes circulavam em burburinhos da alta sociedade. Nestas situações, o comportamento feminino já não era avaliado apenas pelo seu círculo familiar; a opinião e avaliação dos outros de sua classe também eram critérios determinantes para o seu sucesso.

A educação passou a ser reclamada às mulheres, já que um maior nível de instrução possibilitava o efetivo exercício da maternidade para a construção da civilidade dos rebentos da Nação, além de acompanhar os ditames do liberalismo e da modernidade. As jovens das elites estudavam em colégios tradicionais, dirigidos por freiras. Para a classe média, escolas

¹⁶³ PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2023, p. 476.

normais foram construídas nos centros urbanos, que admitiam suas alunas após análises criteriosas sobre a família, a saúde, a idade, a inteligência e a personalidade.

A construção dos papéis sociais femininos encontrou na escola um novo alicerce. Com a educação formal, as mulheres viam reforçados os ideais de recato e de submissão aos homens. Não poderiam concorrer intelectual ou profissionalmente com eles, sua função se limitava a regenerar a sociedade, construindo seus lares, cuidando de seus maridos e filhos. A explosão da Segunda Guerra Mundial somou-se às transformações urbanas, provocando alterações significativas nas estruturas sociais, econômicas e culturais das cidades. A classe média passa a interpretar o trabalho feminino como um meio para a família alcançar bem-estar social diante da necessidade enfrentada.

Em periódicos de grande circulação no Distrito Federal, encontramos posicionamentos conflitantes quanto à relação entre a feminilidade e o trabalho. A coluna “De mulher para a mulher” da revista O Cruzeiro se apresenta como uma janela em que podemos espiar a dinâmica e os conflitos de interesses acerca dos papéis femininos da época. No texto “O trabalho feminino”, assinado por Maria Teresa, encontramos a uma breve apresentação deste “novo problema” social – o trabalho da mulher –, seguido de um extenso trecho de uma carta enviada por uma leitora, que escolheu como sua assinatura a alcunha “A Guerrilheira”.

O fato de a mulher invadir a fábrica, a oficina, as repartições públicas não apareceram assim sem mais nem menos, por um capricho de indivíduos. Foi a sociedade, em seu processo de desagregação, em seu processo de pauperização, que levou a mulher à procura de trabalho [...] O caso da mulher brasileira não difere, em geral, do caso da mulher nos outros países. Os visitantes do Brasil colonial afirmam, quase unanimemente, que nunca viram a cara das mulheres porque elas não podiam aparecer em público. Dessa formação viemos pela vida a fora. A finalidade da mulher é casar, é “casar bem” e ter filhos. Mas não estamos soltos no espaço. Dependemos das nossas condições e das que são impostas de fora, e, assim, rompendo os casulos de ferro, lá foram as mulheres aparecendo professoras hoje, amanhã poetisas sem público, depois, datilógrafas e escriturárias e, numa onda, médicas, advogadas, engenheiras... Há as que sabem e as que não sabem, as que sabem pouco e as que sabem muito, as capacíssimas e as incapazes. Como entre os homens. [...] Tem a mulher culpa de lhe haver a sociedade impingido o célebre “sexo fraco”? Não. Tem o mérito de resistir a todos esses preconceitos. E já se concede à mulher o direito de fazer ciência, ir à guerra, jogar “box”. Não que a sociedade goste disto (o lugar da mulher é no lar) mas porque isto lhe é imposto, à sociedade, pelas condições econômicas e políticas.¹⁶⁴

A colunista Maria Teresa, após lançar mão da carta-manifesto, finaliza sua coluna propondo uma reflexão às leitoras: “De certo modo, ‘guerrilheira’ tem razão – muita razão, sob

¹⁶⁴ O CRUZEIRO. O trabalho feminino. Edição 0045, Ano 1943.

um determinado ponto de vista. Será esse o da maioria? Deixo à perspicácia das leitoras a resposta.”

Fato é que, independentemente dos valores tradicionais, as mudanças advindas com a guerra, lançaram à mulher de classe média, e até mesmo à da elite, a necessidade e/ou a oportunidade do trabalho formal. Instruídas, poderiam exercer atividades laboriosas. O magistério e a enfermagem se estruturavam como profissões femininas ideais, pois além de exigirem, uma reputação ilibada à mulher que pleiteasse o cargo, apresentava-se ao imaginário social como uma extensão das características “naturais” femininas que tanto prezavam na maternidade, por intermédio do afeto, do carinho, da correção e da educação.

Por outro lado, “com a guerra chegando ao fim, vemos um verdadeiro oceano de planos para a felicidade dos povos. Mas o segredo do equilíbrio social estará muito na maneira com que se há de encarar a parte do trabalho feminino no mundo de amanhã.”¹⁶⁵ Essa indagação orientou a discussão da colunista Dinah Silveira de Queiroz, em *O Cruzeiro*, que destaca a influência estadunidense na cultura brasileira e admite que, embora este povo fosse “feliz”, é preciso reconhecer os defeitos desta nação. Ainda que escreva no plural, Queiroz aponta apenas um defeito: a mulher.

Em defesa de seus argumentos, a autora aponta que a participação feminina deveria ser admitida exclusivamente por sua individualidade, já que a natureza as dotou com um forte “senso de responsabilidade”. Considera como grande problema as organizações femininas, que vigoram nos EUA e que “felizmente nunca vingaram no Brasil”. E adverte acerca da rápida ascensão das mulheres no Brasil, que “talvez rápida de mais”, levou a “desajustamentos nas famílias” por estimular a “incompreensão de certas mulheres – que se esquecem de mais de que são mulheres.”

Mesmo que revelasse seu descontentamento com o novo cenário, a autora reconhece que a participação feminina é necessária para o “reestabelecimento do mundo” destruído pela “dominação masculina” por meio do “fascismo – invenção do orgulho do homem”. Conquanto advirta que essa participação deve ser conduzida a partir do ideal de feminilidade: “que nos chamem para junto, para ouvir nossos conselhos, para consertar os estragos que fizeram. Eles, os donos da terra... E nós acudiremos, de todos os lados, para ajudá-los. Mas a nossa maneira, bem entendido, suavemente. Seremos colaboradoras e não generais.”

A partir destes fragmentos, percebemos que as mulheres conquistaram relativa autonomia ao adentrarem nos espaços de trabalho. Com isso, novos sentidos e experiências

¹⁶⁵ O CRUZEIRO. Minhas irmãs e o mundo. Ano 1945. Edição 013.

tomaram as dinâmicas sociais, inclusive, na própria construção da subjetividade das mulheres. Sabemos que os direitos conquistados por grupos minoritários são constantemente ameaçados e, neste cenário, não seria diferente. Com o fim da guerra, ocorreram rearranjos políticos com impactos diretos nas nações. A sociedade brasileira se redemocratizou, inaugurando um novo cenário político, ideal ao liberalismo e à entrada de capital estrangeiro. Em contrapartida a essas mudanças, a imprensa apresentava os conflitos no que se refere à modernidade e à mulher, prezando pelo resgate da idealização tradicional feminina, o que interferiu diretamente na experiência cotidiana e laboral das mulheres de classe média.

As senhoras que trabalham fora de casa, ainda quando mantenham a reputação ilibada (e são inúmeras as que assim procedem) são forçadas, por carência do tempo, não só a descurar os seus deveres de donas de casa, como sobretudo a evitar, de qualquer modo, o não raro a preço de estorvos graves de saúde, a concepção. Ora, dada a imensa extensão do nosso território e a insignificância da nossa população, sente-se até a evidência que, para segurança e grandeza do Brasil, precisamos muito mais de mães do que de funcionárias. E como, em proporção de quase 100 por cento, são as brancas que assim restringem a natalidade, o nosso povo vai, dia a dia, ficando mais moreno.”¹⁶⁶

O fragmento acima expõe a perspectiva social negativa no que concerne à ascensão das mulheres brancas ao trabalho formal. O trabalho incorria em riscos, individuais e sociais. Individual pois a reputação e honra da mulher seria colocada à prova, por estar longe de seu lar e exposta ao contato com homens que não os de seu círculo privado. Mesmo quando honrosas, o exercício laboral prejudicava a sua principal função, o cuidado com o lar e com a família.

Quanto ao risco social, em uma sociedade racista, as mulheres em trabalhos formais eram aquelas que gozavam dos privilégios da branquitude. Isso prejudicava o projeto identitário nacional, já que essa mulher poderia utilizar de diversos meios para impedir a concepção, tornando o Brasil cada vez “mais moreno”. Evidenciando que mulheridades diversas, em uma sociedade formada por imperativos racistas e pela concentração de renda, tinham violências diversas.

As complexidades das relações de gênero escancaram os abismos sociais da época. De um lado, a visão de que as mulheres – quando brancas – deveriam priorizar sua função reprodutiva em detrimento de seus próprios anseios. Pela influência na construção da opinião pública, acabavam limitando suas oportunidades de satisfação pessoal ou de melhor bem-estar social, adquirido pela independência financeira. De outro, a questão racial se colocava como uma das justificativas para a maternidade, ao justificar o compromisso de mulheres brancas

¹⁶⁶ O CRUZEIRO. De mulher para a mulher, 1943, 0044.

com a nação por meio da natalidade. As mulheres brancas eram colocadas em uma posição de privilégio – mães da nação – em relação às mulheres não brancas, cujas identidades e experiências eram frequentemente ignoradas.

2.2 A modernidade nos palcos revisteiros

A exigência de ares de modernidade na construção da brasiliade cristalizou conflitos acerca da construção de novos sentidos e da perpetuação de antigos valores sociais. Ao longo deste capítulo, utilizei periódicos de grande circulação para compreender as expectativas e conflitos quanto aos segmentos sociais, com destaque para a construção de um ideal feminino em uma sociedade impactada por aceleradas mudanças. Os periódicos também possibilitam uma leitura acerca dos impactos da modernização no cenário cultural brasileiro pelas críticas quanto aos espaços de arte – teatro, cinema – e sua influência no cotidiano e modo de vida da sociedade.

Dentro da diversidade de gêneros teatrais, há o Teatro de Revista, que emergiu ainda no final do século XIX, embora tenha ganhado contornos de brasiliade no início do século XX. Enquadrado dentro da categoria teatro popular porque, apesar das improvisações, mantinha uma estrutura dramática preestabelecida, não era aclamado pela elite intelectual brasileira, afinal, seus esquetes eram marcados pelo alto grau de improvisação. Segundo Veneziano, as peças revisteiras não podem ser entendidas como um gênero literário, mas como um apêndice da literatura dramática, que se prolonga e se modifica ao longo do próprio espetáculo, em um exercício de efemeride, pois se faz dependente da própria realidade a que se refere.¹⁶⁷

Em suas revistas, quanto ao cotidiano, ao cenário político e às influências externas, utilizavam o entretenimento para refletir e até mesmo alimentar as mudanças advindas com a urbanização e modernização das capitais e do próprio Estado brasileiro no contexto do entreguerras. Com espetáculos de música, dança, comédia, erotismo e crítica social, tentavam capturar o espírito do tempo em que tradição e modernidade se chocavam.

O teatro revisteiro representava a efervescência das mudanças do século XX. Era ali que intelectuais populares, como Pixinguinha, criaram, adaptaram e executaram suas performances, sempre de olhos atentos às percepções e reações do público. Para Tiago de Melo Gomes, o teatro revisteiro se fazia a partir da polissemia de artistas e da própria plateia. O público tinha

¹⁶⁷ VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP editora, 2013, p. 16-7.

a possibilidade de interpretar, de diferentes formas, aquilo a que assistia nos palcos, tornando este gênero teatral um retrato da “cultura de massas”.¹⁶⁸

Veneziano¹⁶⁹ aponta que, na primeira década do século XX, o Teatro de Revista mantinha-se com o foco na palavra e não na representação física. Trocadilhos e alusões erotizadas se davam no texto e nos improvisos. A figura masculina, especialmente a do comediante, era a grande estrela dos espetáculos. As mulheres – coristas – atuavam como coadjuvantes. A disposição da corporalidade feminina no cenário revisteiro estava mais exposta do que nos anos anteriores, embora o pudor fosse mantido. Com meias grossas e decotes discretos, a sensualidade era insinuada verbalmente e reforçada pelo figurino, que não a expunha completamente.

Para a autora, durante a *Belle Époque*, ocorreu um gradual “recuo do pudor”, que se acelerou no período do entreguerras, consolidando-se nos anos de 1930. O teatro de revista, que outrora era sutil, tornou-se mais direto e divertido, incluindo mais números musicais e dançantes. A presença de duas companhias revisteiras estrangeiras – Companhia de Revista Ba-Ta-Clan e a Companhia Velasco – contribuíram com as mudanças do teatro revisteiro nacional, ao oferecerem espetáculos com cenários complexos, acabamento de luxo dos figurinos e papéis femininos marcantes.

Contudo, não podemos reduzir as mudanças do gênero apenas às influências internacionais. Há também a potencialidade de nossa própria cultura popular por meio da figura do Carnaval. Para Veneziano,¹⁷⁰ o Carnaval foi paulatinamente incorporado ao Teatro de Revista, tornando-se um elemento vital para os contornos de brasiliade, afastando sua origem francesa.

O Carnaval trazido aos palcos serviu para promover uma maior identificação do público com o teatro. Com o luxo, a beleza e a serpentina, propagou-se o carnaval das elites, distanciando-o das práticas zombeteiras que eram uma marca do Entrudo português,¹⁷¹ cujas marcas remontam ao período colonial. Para Colaço, a presença do Carnaval no Teatro de

¹⁶⁸ GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco:** identidades sociais e massificação da cultura no teatro revisteiro dos anos 1920. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

¹⁶⁹ VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ “Uma das mais antigas formas de brincar carnaval no Brasil é o entrudo: o primeiro relato que se tem dele remonta ao Pernambuco de 1553. Trazido para cá por imigrantes portugueses, ele é caracterizado pela brincadeira de sujar uns aos outros com polvilho, pó-de-sapato ou farinha de trigo e de atirar limões-de-cheiro (limões recheados de águam urina ou outras coisas) em familiares e vizinhos. Rapidamente, o entrudo virou sinônimo de carnaval no Brasil.” DINIZ, André. **Almanaque do Carnaval:** A história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro. Zahar, 2008, p.17.

Revista também serviu ao propósito de civilidade e modernidade, servindo aos desejos de uma parcela social brasileira que desejava um Carnaval “moderno”, neste sentido europeizado, caracterizado pela elegância e distanciamento das “brincadeiras de mau gosto”.¹⁷²

O objetivo era fomentar no público o riso sobre “as troças e os mascarados que se deliciavam em atormentar os passantes e a vizinhança, os desfiles de negros que cantavam em línguas africanas estranhas” e, em suma, “toda uma série de práticas consideradas indignas de ocupar as ruas, mesmo em dias de alegria e permissividade.”¹⁷³ Nesta atmosfera, as revistas serviram tanto ao embate sobre algumas brincadeiras do carnaval como à divulgação dos festejos, colocando-se como divulgadoras das marchinhas e dos maxixes carnavalescos.

Dessa forma, a participação feminina ganhou mais visibilidade. As vedetes e as *girls* deveriam ter corpos desejáveis para executarem os números dançantes e cativar a plateia. O nu artístico passou a ser celebrado, as meias grossas foram trocadas pelos seios expostos. A sexualidade e o erotismo deixaram de ser um jogo de palavras insinuante entre artistas e plateia, e passaram a ser apresentados em cena, de modo a colocar em evidência o desejo. Veneziano percebe que este movimento tornou mais exigente o padrão de beleza, pautado em corpos magros e curvilíneos, impactando não apenas as artistas do teatro revisteiro, mas toda a sociedade.¹⁷⁴

A repercussão do teatro revisteiro pode ser percebido na coluna “Página da cidade”, assinada por Álvaro Sodré, na revista Fon Fon, ao discutir sobre os cafés cantantes que também eram espaços artísticos e de sociabilidade, frequentados por pessoas de diferentes classes sociais:

Uma sala quase sempre pequena; um balcão de mármore, um caixearinho magro de pastinhas, um senhor gordo em mangas de camisa e bigodes muito grandes na caixa. A um canto, um piano muito velho e muito fanhoso esparramado furiosamente pelos dedos calejados de um pianista de alta escola; no fundo, um palco, sem arte, sem gosto, sem forma definida. [...] No palco há sempre uma bailarina de pernas gordas que toca castanholas, a mulata de colo nu que se requebra nos maxixes sobre dois tamancos barulhentos; há o mulato de lenço vermelho no pescoço metido a apache, a cançonetista romântica, o fado, a canção, a modinha, o fandango, a copla, tudo aparece, à luz da ribalta, aos do piano que geme[...]¹⁷⁵

¹⁷² COLAÇO, Vera Regina Martins. **Das ruas para a cena:** Os diálogos entre o carnaval e o Teatro de Revista. XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: Conhecimento Histórico e diálogo social. Natal. 2013.

¹⁷³ CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia:** Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. SP: Companhia das Letras, 2001, p.25.

¹⁷⁴ VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

¹⁷⁵ Revista Fon Fon- Ano 1924\Edição 00030 (1).

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=50341>. Acesso em 15 fev. 2024.

A coluna de Sodré possibilita compreender as transformações no teatro revisteiro, em que os espetáculos, até a primeira década do século XX, consistiam em sequências de quadros. Nestes quadros, os eventos eram introduzidos e comentados pelos personagens principais das peças, numa tentativa de explicação para o público. Geralmente, havia um enredo cômico, com elementos como um personagem desaparecido ou um marido infiel. Isso levava os personagens principais a percorrerem discursivamente a cidade, justificando os desfiles das personagens ao longo da trama.

Com as rápidas transformações do período entreguerras e o êxito das companhias estrangeiras na Capital Federal, o teatro de revista carioca adotou novas estratégias. Gradualmente, o fio condutor das peças desapareceu e elas se tornaram uma sequência de quadros sem conexão aparente. A musicalidade, a dança e o erotismo ganharam destaque, tornando-se essenciais para o sucesso do gênero revisteiro. O uso de humor paródico, o desfile de corpos femininos e a importância dos números musicais transformaram esse tipo de teatro em uma verdadeira arena para a circulação da rica produção musical da época, destacando-se especialmente por seu constante debate sobre as questões da atualidade.¹⁷⁶

A descrição de Sodré permite percebermos o teatro de revista como um espaço de sociabilidade e de construção de identidade. Além da função de diversão, tal gênero também possibilitava a visualização das disputas sociais – classe, raça e gênero – por meio das colunas críticas aos espetáculos:

No palco, os números se sucedem aos aplausos repetidos. Muitos são bisados com entusiasmo. Outros se repetem dezenas de vezes às instâncias da plateia. A mulatinha do maxixe é o ‘capricho’ da sala. Sempre que volta à cena, traz um vestido diferente, cada vez mais simples. Por fim, é um ‘véu difamo da fantasia sobre a nudez forte da verdade.’ E ela dança e canta e se requebra numa provocação que a sala inteira aplaude. Horas perdidas, a assistência vai diminuindo aos poucos. O palco escurece, emudece o piano. As artistas saem acompanhadas, sempre à distância, pelos apaixonados platônicos. [...] Os derradeiros farristas caminham lentamente, arrastando os passos, rua a fora, polindo as lajes das calçadas, inocentes e inofensivas, castigada pelos pés de todos os malandros que andam soltam pelas ruas.¹⁷⁷

Ao leremos a coluna “Página da Cidade”, de Álvaro Sodré, publicada em julho de 1924, podemos ser induzidos a pensar que as regras de convívio de um passado escravocrata tão

¹⁷⁶ VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

¹⁷⁷ Revista Fon Fon- Ano 1924\Edição 00030 (1).
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=50341>.
Acesso em 17 fev. 2024.

recente se desmoronavam rapidamente, afinal, homens e mulheres negros compunham o espetáculo, não apenas como artistas, mas com os ritmos afro-brasileiros, ou mesmo, pela celebrada presença feminina nos palcos. Em uma leitura mais atenta, a branquitude e a heteronormatividade herdadas da colonização são imperativas no texto, reafirmando a objetificação dos corpos femininos e, principalmente, do corpo da mulher negra, reduzido à sexualidade exacerbada, como “a mulatinha do maxixe” que “se requebra numa provocação que a sala inteira aplaude”.

Os teatros e casas de espetáculos revisteiros presentes em toda a Capital Federal, desde o centro até o subúrbio, atraíam diariamente milhares de pessoas de diferentes classes sociais, graças à variedade de preços dos assentos e atos oferecidos. Assim, os contrastes de identidades e diferenças sociais não se limitavam apenas aos palcos ou às crônicas teatrais, mas se estendiam também à própria plateia, refletindo a formação da identidade brasileira. Embora o cenário artístico popular contasse com a presença de artistas negros, o que contribuiu para a construção do mito da democracia racial, não podemos interpretar esse movimento como uma aceitação plena dos corpos negros, já que uma grande parcela da sociedade brasileira desejava expurgar esses corpos e sua cultura.

A coluna *Looping the loop*, da revista Careta, publicada em agosto de 1921, exemplifica como o racismo e o discurso de ódio estavam presentes nas páginas dos periódicos de grande tiragem. Cabe salientar que a Careta se anunciava como um editorial satírico, direcionado à elite ilustrada, que desejava um jornalismo elegante, mas que logo se tornou popular, sendo encontrada nos engraxates, nos barbeiros e nos consultórios. Para Werneck Sodré, a revista conjugava textos ágeis e ácidos com imagens, tornando-se umas das expressões de modernidade artística e intelectual do Rio de Janeiro.¹⁷⁸ Com essas características, a dita modernidade discursiva do periódico, também servia à desumanização dos corpos negros.

Nos Estados Unidos, país de filhos da Eva branca que Deus criou no Paraíso em tempos imemoriais, o solo reproduz em grande escala como o do Brasil o tipo intermediário entre o animal da selva e o macaco a que os zoólogos contemporâneos classificando entre os bípede racionais derem o nome de negro. O asseado povo *yankee*, percebendo que esse ramo da espécie humana trazia no sangue um mau cheiro insuportável, resolveu de um modo radical sanear o solo e para chegar o mais depressa possível ao fim desejado foi enforcando no primeiro lampião de esquina que encontrava a todo o indivíduo de pele escura que lhe passava ante os olhos [...]¹⁷⁹

¹⁷⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1966.

¹⁷⁹ Looping the loop, Careta, nº687, 20 ago., 1921.

O texto acima se inicia com uma longa e perversa discussão sobre os negros e a construção nacional dos EUA e do Brasil. Por meio do discurso, desumaniza e inferioriza as populações afrodescendentes, em um exercício de dominação que parte do passado colonial e escravocrata, rejeita o reconhecimento deste grupo como humano, reduzindo seus corpos ao animalesco e ao horror, a fim de justificar as violências discursivas, físicas e até mesmo homicidas. Com a linguagem, reflete a construção ideológica da branquitude como norma e superioridade, em uma classificação binária para reforçar a hegemonia branca e justificar a violência vil contra as pessoas negras.

Sem assinatura, a coluna *Looping the loop* segue em tom de anedota sobre os supostos estranhamentos dos americanos com um deputado positivista brasileiro que cantarolava um samba durante sua hospedagem nos EUA. A cantoria do samba “Esta nega que me dá, eu não sei pro que será” é usada como recurso alegórico no texto para retomar a discussão sobre as políticas imigratórias no Congresso brasileiro e a recepção de imigrantes afro-americanos. O texto se finda de forma violenta:

Ora, não há motivo algum que justifique qualquer compaixão para com os pretos. Deus criou uma só Eva. Esta, porém, era branca. Logo, todo indivíduo que não tiver pele ebúnea não é filho de Deus. É bem possível, agora que existe uma Eva negra. Esta, no entanto, só pode ter sido criada pelo tinhoso. E é mesmo. A prova irrefutável disso é o cheiro de enxofre que os negros trazem na pele. Sendo assim, cada negro que um branco matar é mais um degrau que se sobe na escada do céu.¹⁸⁰

Ao mergulharmos nessas fontes, encontramos as bases das estruturas sociais da sociedade brasileira: para o branco, atribui-se a pureza e a aproximação com o divino; para o negro, a impureza e o diabólico. Assim, o racismo está intrinsecamente ligado a outras formas de opressão, como a misoginia. Para Lélia Gonzalez, o racismo é um fenômeno estrutural e sistêmico, sendo fundamental para a ideologia da hierarquia e do branqueamento que sustentam as relações sociais. Contudo, a produção cultural negra não é descartada, e, sim, apropriada pela branquitude; desejada e sexualizada pela masculinidade.¹⁸¹

Publicações como as de Careta não são raras e representam o desejo racista de tornar o Brasil branco, estendendo a violência escravista do passado colonial ao projeto de modernidade. Ao mesmo tempo, encontramos publicações que criam a ilusão de uma democracia racial, em

¹⁸⁰ Looping the loop, Careta, nº687, 20 ago., 1921.

¹⁸¹ GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro, 2020, p. 232-241.

que haveria uma convivência plena e uma igualdade de condições para todos os que aqui viviam.

O que se percebe é que, neste contexto de modernidade, havia posições antagônicas em relação à construção de brasilidade que não poderiam ignorar as heranças de uma colonização patriarcal e racista. Em um mesmo espaço geográfico e de tempo, a dita intelectualidade brasileira produziu discursos de ódio, como vimos em “Looping the loop”, e discursos que se dizem tolerantes ou mesmo celebrativos à miscigenação, embora isto não signifique que não fossem cruéis. Em nosso tempo, já sabemos que o resultado desta disputa levou à construção do mito da democracia racial.

Desta forma, a intelectualidade brasileira esforçou-se para construir a representação de um Brasil privilegiado e celebrativo, em nosso imaginário social, tendo o Teatro de Revista como um dos palcos para as discussões relativas às permanências e às mudanças enfrentadas pela sociedade que deveria olhar para o futuro, ao mesmo tempo em que servia ao apaziguamento dos atritos e dos desgastes sociais por meio do riso.

Süsskind discute a construção simbólica da identidade brasileira nos teatros por ser um espaço seguro para as representações edílicas e fantasmáticas da sociedade, em especial, o teatro revisteiro. Este mantinha um intenso diálogo entre cultura popular e elite, em um esforço para a sublimação da violência racial, absorvendo as características que outrora eram associadas à representação do negro no imaginário social – como o erotismo e a malandragem, que passaram a ser branqueadas em prol do discurso de uma sociedade utópica: sem classes e sem raça.¹⁸²

Neste sentido, ao costurar, por meio das fontes narrativas contemporâneas – ao mesmo tempo divergentes –, sobre as relações raciais e de gênero, torna-se evidente a complexidade das relações sociais e pessoais na construção da brasilidade, marcadas pela dialética da ordem e desordem. Tal dialética serviu a Roberto DaMatta para a construção do conceito de “triângulo ritual”,¹⁸³ a fim de explicar as heranças do passado, a recepção às mudanças e as relações entre sujeitos na construção social brasileira.

¹⁸² SÜSSEKIND, Flora. **O Negro como Arlequim:** teatro e discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

¹⁸³ Para o antropólogo Roberto DaMatta, o triângulo ritual consiste em “uma configuração social fundada em três momentos rituais que seriam, de fato, modos privilegiados pelos quais o universo brasileiro poderia ser percebido e dramatizado por nós, brasileiros. Teríamos então os ritos da ordem, da desordem e os ceremoniais ‘neutros’ das religiões, em que se indicava um lugar fora do mundo ou no outro mudo. Estava diante de espaços sociais e ideológicos onde podia rir e ‘brincar’, ser sério e ‘legal’, e ainda ser neutro e renunciar a favor dos pobres, oprimidos e marginais, dos santos, de Deusa e da Igreja. Estava também com uma configuração social total que instituía três éticas simultâneas, porém distintas, pois Carnaval, rituais da religião e ritos cívicos guardam uma absoluta equivalência entre si no mundo cotidiano brasileiro, sendo na sua excepcionalidade festiva apenas uma

Proponho, então, compreender as relações entre palco, plateia e recepção da crítica a partir da ótica da desordem, estendendo as percepções de DaMatta quanto ao Carnaval para o teatro de revista. Assim, como no ritual carnavalesco, que suprime as diferenças entre atores e espectadores, o espetáculo revisteiro também desafia as lógicas da casa – ordem – e rua – desordem –, ao reforçar certos valores e aspectos da vida pública. Concomitantemente, possibilita a sátira, o riso e o gozo com provocações sobre padrões de comportamento social. O espetáculo, portanto, encarna a mistura e as confusões das regras normatizadoras, encenando a construção relacional da sociedade, “onde o básico valor fundamental, é relacionar, juntar, confundir, conciliar. Ficar no meio, descobrir a mediação e estabelecer a graduação, incluir (jamais excluir).”¹⁸⁴

A dinâmica relacional impede discursos homogêneos e possibilita certa multiplicidade ética, cujos valores não se compartilham em absoluto. Os sentidos de ser se inscrevem sobre os corpos que, embora já nasçam dentro de marcadores de hierarquia, encontram, nas relações em múltiplas esferas, zonas intermediárias de conflitos historicamente lançados em que a prática de graduações permite o surgimento do exótico. Para DaMatta, o fato de vivermos em um universo social dividido, impede a visualização de mudanças radicais de nosso comportamento como parte de mudanças políticas, morais ou ideológicas.

Para a construção de zonas intermediárias, o surgimento e a admiração do exótico nos palcos, retomo a discussão sobre as vedetes. Apesar dos padrões e valores sociais, o palco permitia outras possibilidades de experiência a diversos sujeitos. Assim, tornar-se vedete constituía a possibilidade de ascensão à fama e independência para muitas mulheres, ao mesmo tempo em que alimentava o imaginário erótico, movimento de desafio à ordem social. Por intermédio dessa dinâmica, as vedetes atravessam os palcos e adentram ao imaginário social, provocando críticas, questionando valores ou mesmo sendo usadas como exemplos para reforzá-los.

Neste sentido, Neyde Veneziano propõe percebê-las não como apenas um elemento do espetáculo, mas como um “sistema vedete”, construído à medida que o teatro revisteiro se tornava amplamente popular. Tornar-se vedete era um processo arriscado e imprevisível, já que muitas jovens eram abordadas por empresários e estimuladas a participar do mundo dos espetáculos, idealizando a fama. Inicialmente, eram designadas como *girls*, bailarinas que atuavam nas filas, anteriormente conhecidas como coristas. As mais destacadas ascendiam à

manifestação de um espaço social dividido pela casa, pela rua e pelo outro mundo.” In: DA MATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p.89.

¹⁸⁴ DA MATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 97.

posição de vedetinhas, acompanhando a vedete principal em suas performances, formando um séquito.¹⁸⁵

Algumas dessas vedetinhas progrediam para o posto de vedete de quadro, realizando suas próprias performances acompanhadas por outras vedetinhas, ainda que não fossem a estrela principal da companhia. A posição subsequente era a de vedete do espetáculo, o posto mais almejado. A vedete principal da apresentação, juntamente com o cômico, constituía a dupla principal da revista e era uma das maiores atrações. Seus nomes deveriam ser destacados nos cartazes, embora isso nem sempre ocorresse. Quando uma vedete alcançava reconhecimento e notoriedade, era apresentada como a Estrela da Companhia, adquirindo o direito de ter seu nome em destaque nos cartazes.¹⁸⁶

Assim sendo, a carreira de uma vedete era caracterizada por uma hierarquia bem definida e uma progressão baseada em sucessivas conquistas. Embora parecesse um sistema marcado pelo mérito, é importante que se percebam as movimentações e ascensão à fama nos palcos revisteiros a partir dos atravessamentos sociais que possibilitariam a estas mulheres o acesso a aulas de dança e de canto e bons empresários. Em uma sociedade marcada por abismos sociais, não é surpresa identificar que as vedetes que se tornaram estrelas para além do palco revisteiro, nas rádios, com as marchinhas e, posteriormente, no cinema e na televisão, possuíam algumas características em comum: eram provenientes da classe média e brancas.¹⁸⁷

Lea Maria Leal aponta para o sucesso de algumas vedetes afro-brasileiras em distintas companhias. A presença negra nos teatros brasileiros tornou-se mais evidente a partir da década de 1920, quando companhias estrangeiras começaram a apresentar coristas negras, referidas como *black girls*. Não tardou para que as companhias nacionais incorporassem artistas negras, que, além de enfrentar os estigmas sociais quanto à posição de vedete, participavam de um universo predominantemente branco, o que tornava a possibilidade de ascensão e de reconhecimento artístico ainda mais difícil.¹⁸⁸

Para Tiago de Melo Gomes, a construção textual e cênica revisteira foi marcada pela reestruturação de identidades dentro das aceleradas transformações da modernidade. Em suas análises das peças encenadas, percebe que as personagens femininas exemplificavam a diversidade de identidades e conflitos entre um passado idealizado e as mudanças sociais que

¹⁸⁵ VENEZIANO, Neyde. **O sistema vedete**. Repertório, Salvador, ano 14, n. 17, p. 58-70, 2011.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Podemos citar como exemplo as vedetes Vírginia Lane, Elvira Pagã, Margarida Max e Luz del Fuego.

¹⁸⁸ LEAL, Lea Maria S. O desenho precursor de uma performance negra no entreato do Teatro de Revistas branco (1920-1930). PÓS: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 23, set-dez. 2021.

atravessavam as capitais. Entre poucas roupas, glamour, danças e cantorias, as vedetes encarnavam figuras antagônicas: a sedutora, portadora de vícios e imoralidades; ou mesmo a moça ingênua e esposa amorosa. As vedetes compunham as mudanças da modernidade.¹⁸⁹

Para o autor, a personagem “mulata”, simbolizava as permanências do comportamento social passado. A composição cênica dessas personagens se realizava como um mundo à parte, no qual “a busca pela respeitabilidade se fundava em padrões não burgueses, o trabalho regular não era a regra, a vida poderia ser ganha pela astúcia e os padrões sexuais eram bastante relaxados, se comparados às rígidas normas exigidas na sociedade burguesa.”¹⁹⁰

Em meio a diversidades e a diferenças sociais que atravessam a construção do sucesso e da fama no sistema-vedete, havia a leitura social sobre as mulheres que compunham este espaço. Ao longo deste capítulo, discutimos as dificuldades enfrentadas pelas mulheres ao adentrarem no mercado de trabalho; no caso daquelas que desejavam seguir carreiras artísticas, os confrontos eram ainda mais complexos. Abraçar o mundo dos espetáculos poderia representar a emancipação econômica e liberdade sexual e, ao mesmo tempo, o confronto com o estigma social, visto que se apresentar no palco era considerado uma variante da prostituição.¹⁹¹

Segundo Brandão, a aproximação entre ser atriz e prostituta se fortaleceu no imaginário social, principalmente, nos espetáculos em que o corpo da artista desempenhava um papel crucial na comunicação com o público, como era no teatro de revista, boates e cafés dançantes. Essa aproximação é, de certo modo, compreensível, pois o corpo das atrizes era o espaço de expressão e representação, servindo como vitrines para a construção dos jogos sensoriais entre plateia e palco, em uma comunicação direta e transgressora, mediada pela carne, em que os corpos em cena projetavam as angústias e prazeres da vida social.¹⁹²

As vedetes encarnavam valores antagônicos, sendo ojerizadas pelos valores patriarcais, pois não eram o modelo de mãe e esposa. E quando tentavam encaixar o matrimônio em suas vidas, eram rechaçadas pelos representantes morais – Igreja e sociedade. Um exemplo disto foi estampado em notícias que mostravam o “Protesto contra os casamentos pomposos de atrizes

¹⁸⁹ GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco:** identidades sociais e massificação da cultura no teatro revisteiro dos anos 1920. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p.203-223.

¹⁹⁰ Ibid., p. 250.

¹⁹¹ ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de Bulhões (org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX.** São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008.

¹⁹² BRANDÃO, Tania. Os grandes astros. In: FARIA, João Roberto (org.) **História do teatro brasileiro**, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 455-477.

no Outeiro da Glória – Ontem foi Marlene, hoje Virgínia Lane e amanhã poderão ser Luz del Fuego e Elvira Pagã.”¹⁹³

Ao mesmo tempo, eram celebradas em seu erotismo, causando admiração e desejo no público. As vedetes eram atrações luxuosas, com seus figurinos bem-acabados e repletos de plumas, despertando a sensualidade e, consequentemente, a liberação de desejos suprimidos no cotidiano social. Em seus números, podiam parodiar comportamentos e provocar risadas. Muitas vedetes alcançaram a fama, seja por suas técnicas de bailados, de atuação ou de canto. Outras, decidiram explorar ainda mais seus corpos em espetáculos, utilizando a nudez como recurso artístico, como foi o caso de Elvira Pagã e Luz del Fuego.

Ser vedete não era apenas um papel, mas um estado especial que permeava a vida social e íntima dessas mulheres, permitindo que fossem donas do palco, da sensualidade e da risada, pois seu objetivo era a provação do público, transmitindo uma alegria exuberante, afastando a realidade cotidiana e proporcionando a sensação de que a vida valia a pena ser vivida.¹⁹⁴

Nesta perspectiva, a vedete permite conciliar valores opostos. A nudez operada em cena, promovia um estado de comunicação a permitir o sentimento de continuidade para além do fechamento em si mesmo. Ao brincar com a obscenidade e parodiar certas normas sociais, desordenava não apenas o coletivo, mas a própria construção de si.¹⁹⁵ Talvez por isso, uma das vedetes conhecidas pela nudez – Luz del Fuego –, tenha decidido experienciá-la fora dos palcos, tornando-a um ato político e, ainda, aventurar-se na escrita de si. De algum modo, sua memória não se manteve restrita ao teatro revisteiro, mas irrompe no tempo presente e se reconstrói. Em uma dessas rememorações, sua figura me atravessou, despertando a curiosidade sobre sua vida, sua arte, suas contradições. Em um país patriarcal, onde a violência contra as mulheres é imperativa, a persistência de fazê-la memória, provoca a inquietação para conhecê-la.

Luz, em seu processo de assujeitamento, entendido aqui “tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito,”¹⁹⁶ negou as exigências morais de sua família e “resolveu abandonar a sua cidade para viver no Rio”. Antes de adentrar no espaço artístico, passou por sua “primeira tragédia” no círculo social em que vivia, onde foi “rudemente desprezada por haver massacrado a flor de sua inocência, compreendeu que a vida

¹⁹³ Pacotilha: O Globo, Edição 281, 1953.

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123846&pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22¶=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=3616>. Acesso em 15 mar. 2024.

¹⁹⁴ VENEZIANO, Neyde. **O sistema vedete**. Repertório, Salvador, ano 14, n. 17, p. 58-70, 2011.

¹⁹⁵ BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p.41.

¹⁹⁶ BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p.10. 2019c, p.10.

para ela estava definitivamente perdida.”¹⁹⁷ Essa passagem evidencia como o sentido de honra da mulher estava diretamente ligado à abstenção sexual. No binarismo de gênero, patriarcal, uma mulher que recusasse a ingenuidade e inocência, exigidas a uma jovem solteira, enfrentava juízos excludentes, sinalizando a precarização de certas vidas.

“O que lhe restava fazer? Meter um tiro no ouvido? Não, absolutamente. A vida é ingrata, mas ainda possui os seus encantos [...] esses encantos que Luz del Fuego quis aproveitar. Depois da tragédia, começou a sentir mudanças radicais em sua vida.”¹⁹⁸ O fragmento surge como um exemplo sobre como o gênero produz as normas necessárias ao reconhecimento, mas também viabiliza a violência direcionada àqueles que, de certa forma, não se enquadram no reconhecimento. Entendo que a decisão de Luz del Fuego em aproveitar os encantos da vida por meio da arte se configura em uma recusa à restrição dupla da performance de gênero, como salienta Butler, e que não deve ser entendida como um movimento puramente individual, mas como a possibilidade de um modo de vida que vislumbra “descortinar um futuro no qual possamos viver novos modos sociais de existência.”¹⁹⁹

Compreendo que sua iniciativa de relatar a si mesma é parte do esforço para se reconhecer como sujeito, encontrando o próprio caminho a partir das normas. Por isso, o relato que faz de si é sempre parcial e influenciado por elementos que não podem ser totalmente explicados, não sendo capaz de definir o que a tornou quem é. Suas explicações e sentidos narrativamente elaborados são constantemente sujeitos a revisões. Partindo do pensamento butleriano, investigo aqui as operações de escrita em Luz del Fuego, não apenas como uma possibilidade de se construir como sujeito, mas também como um esforço para significar sua memória, diante das normas que servem à manutenção da ordem social.

Para compreender as disputas de narrativa e a construção da imagem e da personalidade de Luz del Fuego nos círculos sociais, utilizarei alguns periódicos de grande circulação que abordam notícias nas referidas cidades em que a artista se apresentava. A escolha dos periódicos foi feita por contemplarem informações sobre personalidades famosas e críticas aos espetáculos do teatro de revista. É válido enfatizar que também utilizei como critério de escolha o tempo de

¹⁹⁷ Atirem a primeira pedra, Revista da Semana, 1949. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=29475

¹⁹⁸ Atirem a primeira pedra, Revista da Semana, 1949. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=29475

¹⁹⁹ BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembléia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p.66.

circulação dos periódicos, com objetivo de selecionar aqueles que já estavam estabelecidos quando a artista alcançou a fama e até a sua morte.

É significativo enfatizar que não tenho a intenção de historicizar a imprensa dos chamados “anos dourados”, mas utilizá-la como recurso para a compreensão da dinâmica entre a artista e o discurso sobre ela durante o período de sua vida artística. Pelos retalhos dessa disputa de narrativas, procuro tecer uma apresentação do corpo social em que indivíduos, grupos sociais e instituições estabelecem dinâmicas de poder a partir das normas que, de certa maneira, precedem o indivíduo, embora atuem sobre toda construção de pessoa, interferindo sobre nossa impressionabilidade. Neste sentido, a partir dos relatos sobre a vida-arte de Luz del Fuego, questiono as delimitações discursivas dos lugares ocupados pela artista e os significantes elaborados sobre ela, pois as convenções e as formas de vida institucionalmente elaboradas pelo movimento do poder, estão agindo antes mesmo da construção do “eu”, ao mesmo tempo, a ação direcionada a Luz, ou a qualquer outro indivíduo, é parte das condições de possibilidade para a constante formulação da subjetividade.²⁰⁰

Sobre as fontes, a obra da artista e as matérias dos periódicos utilizam textos e imagens, construindo sentidos e (re)significados que são lançados ao corpo e à nudez experienciada e politizada por Luz del Fuego. A compreensão da dinamicidade do poder por meio dos discursos torna evidente a sua vinculação. Não há como separar o corpo social do poder, estando ele presente em todas as esferas sociais, embora se estabeleça de maneira desigual e móvel, em concordância com Rabinow,²⁰¹ em sua interpretação do pensamento foucaultiano e exemplificada com a colocação de Foucault sobre como o poder é experienciado em todas as esferas do corpo social,

[...] como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais [...] O poder está em toda parte, não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares.²⁰²

²⁰⁰ BUTLER, Judith. **Os sentidos do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 17-36.

²⁰¹ DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2012, p.243.

²⁰² FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. 9^a Edição – Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019, p.100-1.

A recusa de Luz del Fuego em atribuir à sua nudez apenas o deleite do espectador, o que é dito e compreendido como verdade quanto ao dispositivo de sexualidade, também é questionado. Para Foucault,²⁰³ o poder disciplinar lançado aos corpos e, consequentemente, à sexualidade, evidencia um jogo perverso entre poder e prazer. Ao mesmo tempo em que o poder lança sobre o sexo uma perspectiva útil e conservadora, sendo estes conceitos estimulados pelas confissões e saberes científicos que se revestem de moral, ele também se expande, com a vigilância e a confissão, despertando a curiosidade. Há o prazer em exercer o poder disciplinar, pela fiscalização e pelo julgamento do comportamento desviante da verdade compreendida nos valores morais de determinado tempo e espaço.

Tais considerações são importantes para o exercício de compreensão dos discursos feitos sobre a artista e por ela. Contudo, a partir da compreensão de Teresa de Lauretis,²⁰⁴ ficou claro que a construção da relação entre discurso e poder, realizada por Foucault, não comprehende a sexualidade de maneira “gendrada”, isto é, como tendo uma forma masculina e feminina, mas sim de uma maneira comum a todos. E nós sabemos que esse estatuto universalista, de uma ação e experiência humana, parte do masculino.

Lauretis explica que tanto a subjetividade quanto a experiência feminina constituem-se a partir de uma relação direta com a sexualidade. Dessa forma, as experiências e as vivências que deslocam os corpos para o que se entende como feminino são constituídas a partir de signos e representações construídas por práticas e discursos que são (re)criados e operados no corpo social. As instituições sociais e culturais utilizam esses discursos para construir homens e mulheres. Cabe salientar que a busca pela real verdade serve a essa dinâmica de produção de tecnologias de gênero e que grupos e classes dominantes possuem um “peso” maior ao construí-las.²⁰⁵

2.2 *Blackouts, verdades e nudez*

“Já o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça”.²⁰⁶ Essa frase marca a célebre obra de Marc Bloch e também a todos que adentram ao ofício da História. Utilizo-a em minha tese para explicar como encontrei a

²⁰³FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. 9ª Edição – Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019, 50-55.

²⁰⁴ LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 136-143.

²⁰⁵ LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 136-143.

²⁰⁶ BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 54.

obra de Luz del Fuego. Tanto nos artigos acadêmicos em que pesquisei quanto nas biografias que li sobre a artista, todos eram categóricos em afirmar que as obras escritas por ela eram raras e de difícil acesso. Foi por meio de um exercício de resgate de memória por um grupo de pessoas fascinadas pela arte burlesca e pelos anos dourados, marcados por grandes bailes, vedetes e teatro de revista, no Brasil, que encontrei as duas obras da artista.

Esse grupo mantém um blog, “Os Albertos apresentam”, em que resgata personalidades brasileiras que se aproximaram da arte burlesca, do faquirismo e da dança com serpentes.²⁰⁷ O projeto não se limita ao virtual, pois também são organizados eventos e performances em um pequeno bar, em São Paulo. Bastou enviar um e-mail apresentando o meu projeto de pesquisa para receber as obras escaneadas e um pedido de que não postasse os arquivos em plataformas de acesso ao público. Sabendo da dificuldade em se encontrar algum exemplar das duas obras da artista, optei por fazer uma breve apresentação.

Trágico Blackout foi o primeiro livro publicado por Luz del Fuego. Trata-se de um romance que se passa durante a Segunda Guerra Mundial, na cidade do Rio de Janeiro. O título faz referências aos exercícios nos momentos de *blackout* e de alarmes da cidade, uma atividade comum em ocasiões de guerra. Há dois personagens centrais: um homem marcado por um estigma social, a hanseníase; e uma prostituta que encontra redenção ao se relacionar com este mesmo homem. Sobre a obra, a vedete declara que, ao publicá-la, sua sensação foi a mesma de quando se despiu diante do primeiro homem. “É a voz do íntimo que aqui se desnuda.”²⁰⁸ A artista afirma que sua intenção com a obra é apresentar sua própria interpretação quanto a prostituição, pois não se trata de imoralidade: “vulgarizo o que a História guarda nos seus arquivos empoeirados e só surge em raro volume especializado que os comodistas não procuram...”²⁰⁹

Cabe destacar alguns elementos da construção narrativa de *Trágico Blackout*. O livro foi publicado em 1947, em uma edição simplória e sem paginação. O texto inicial consiste em uma nota da autora e, em seguida, apresenta dois textos explicativos sobre a prostituição e as mulheres lésbicas. Esses textos figuram como uma defesa para a escolha da temática. A obra transita entre os diálogos sobre as experiências sociais e individuais das personagens e pensamentos da heroína. O eixo principal gira em torno de Paula, uma mulher que passou a se prostituir ainda na adolescência, após iniciar sua vida sexual. Na medida em que avançamos a leitura, fica claro que o adentrar de Paula à prostituição se deu por não se encaixar nos valores

²⁰⁷ Disponível em: <http://osalbertosapresentam.blogspot.com/>. Acesso em: 3 jul. 2023.

²⁰⁸ FUEGO, Luz del. **Trágico Blackout**. Editora Coelho Branco, Rio de Janeiro, 1947. s/p.

²⁰⁹ Ibid.

de honra necessários à mulher. Não é dito se Paula é negra ou branca, ela é uma mulher. Contudo, logo nas primeiras páginas, fica claro que se trata do estereótipo da mulher universal, ocidental, civilizada e branca.

Ouso dizer que Paula é um fragmento de Luz del Fuego. Essa é a única personagem que se mantém constantemente referenciada na construção da narrativa. Ao lermos um diálogo, identificamos seus pensamentos e suas falas. Já a definição de seu interlocutor é, deveras, ausente. Além disso, a personagem compartilha com sua criadora do estímulo à rivalidade feminina ao não aceitar que um “tipo esquisito de mulher, oxigenada, magra, a saia preta rematando uma blusa berrante, os lábios avivados pelo tom cíclame com que um ‘rouge’ da mesma cor marcava o rosto profundamente anêmico, para além da linha da pintura, e no rir deselegante a miséria dos dentes”,²¹⁰ desperte desejo sexual.

Paula rechaça o ideal familiar moral, repudia a subordinação dos latinos frente aos estadunidenses. Reconhece que sua profissão é uma marca da degeneração social. A prostituição é o laço que une Paula a outras mulheres – Capitu, Glória, Celina e Betina. Capitu é uma mulher negra e confidente de Paula, Glória é uma mulher branca e lésbica, já Celina e Betina são personagens do passado de Paula. Apesar dos problemas narrativos, identifiquei que a obra se desloca em eixos sobre a moralidade, a sexualidade e o corpo.

Já a obra *A Verdade Nua* é uma espécie de autobiografia, mas que não realiza uma abordagem linear sobre infância e acontecimentos. Embora apresente opiniões e reflexões sobre normas e valores sociais, o grande exercício da obra é apresentar uma defesa de ações e posições de Luz. Em meio a isso, encontramos fragmentos da infância e juventude da artista. Não há informações concisas sobre os números de exemplares, tampouco sobre as edições. Encontrei duas edições, sendo a primeira publicada no ano de 1948 e, a segunda, em 1950. Observou-se que a edição de 1950 apresenta um reordenamento das fotografias que compõem grande parte da obra.

Deve-se reforçar que, nenhuma das publicações, inclui informações sobre a editora. A organização do texto é simples, não há paginação, ainda que tenha um índice ao final da obra. Se incluirmos a capa, o livro conta com setenta páginas, organizadas em seções. São elas: “Duas Palavras”; “O Espírito”; “O Sol”; “Minha Religião”; “O Pudor”; “O Corpo”; “O Preconceito, Reminiscências e Bailados”. Entre cada seção, há uma articulação entre imagem e texto, totalizando vinte e três fotografias. Apenas três não apresentam a artista e, sim, suas cobras.

²¹⁰ FUEGO, Luz del. **Trágico Blackout**. Editora Coelho Branco, Rio de Janeiro, 1947. s/p.

A composição fotográfica da obra apresenta Luz del Fuego em destaque e, praticamente, sozinha. Por mais que a seção final apresente as composições coreográficas da artista, sua última fotografia não consiste em uma divulgação de seus espetáculos, ou mesmo um retrato de suas apresentações no teatro.

Figura 8 - Luz del Fuego em trajes de Eva



Fonte: A Verdade Nua

Luz está sorridente, em seu figurino de tule, com folhas bordadas estrategicamente posicionadas em seus seios e quadris, com uma serpente de tecido que se enrosca em seu corpo (Figura 8). Devo salientar que, ao apresentar essa imagem, não pretendo recuperar a discussão já feita sobre o polêmico traje de Eva, mas compreender a intencionalidade da pose e da disposição dessa fotografia em sua obra. A seção “Bailados” comportou outras fotografias que apresentavam a artista em seus figurinos que remetiam a manifestações nacionais, com releituras de trajes indígenas e do frevo (Figura 9).

Figura 9 - Figurinos de Luz del Fuego



Fonte: A Verdade Nua

A Figura 8 é a única fotografia em que Luz expõe a nudez de sua genitália, ao projetar suas costas para trás, mantendo o seu quadril no eixo. Partindo do pressuposto de que cada fotografia e sua posição carregam a intencionalidade da escrita, pode-se fazer a observação de que a bailarina utilizou essa imagem para reafirmar sua posição de liberdade, defendida em seu prefácio. Por outro lado, podemos interpretar essa imagem como uma abertura ao posfácio “Mulher Nua”, escrito pelo político, líder do Partido Integralista, Plínio Salgado. Não encontrei nenhum registro de menções, declarações ou encontros públicos entre Luz del Fuego e o político, tampouco algum pronunciamento da artista sobre o integralismo.²¹¹

Diante disso, aponto algumas possibilidades interpretativas para a escolha de Plínio Salgado para assinar o posfácio de sua obra. A primeira delas consiste na relação do político com a produção artística e literária brasileira. Cabe recordar que Plínio participou da Semana de Arte Moderna. Apesar de não ter sido um dos organizadores, aproximou-se do movimento ainda em 1922, chegando a apresentar seus poemas no segundo dia da Semana.²¹² Há algumas aproximações entre o anseio pela modernização da sociedade brasileira e da criação de um ideal de brasiliidade, uma marca do movimento modernista, com a perspectiva de nacionalidade dentro do pensamento de Plínio Salgado.

²¹¹ Consultei periódicos, publicados entre a década de 1940 e 1960, disponibilizados pela Hemeroteca Digital, são eles: O Careta, Diário da Noite, Diário de Notícias, Letras e Artes: Suplemento de A Manhã, O Cruzeiro. Também foi consultado, na plataforma de assinantes do jornal O Globo.

²¹² VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **Ideologia curupira:** análise do discurso integralista. São Paulo: Brasiliense, 1979.

Quando, na década de 20, Plínio Salgado aludia à nacionalidade, enquanto caminho imprescindível para alcançar a universalidade artística, o elemento particular nunca se banha de concretude histórica; é antes uma estratégia ideológica, cujo significado está sintonizado com a ideia totalitária (defendida com afínco alguns anos depois) da prevalência irreflexiva da nação. [...] Vemos, pois, que a axiologia irracionalista dos camisas-verdes já está plenamente configurada nos textos modernistas sobre a literatura dos anos 20.²¹³

A afirmação de Velloso encontra reflexo no quadro “Especial” do Diário de Notícias, com o texto “Modernismo”, de Mario de Andrade. Este escrito se configura como um manifesto de defesa ao movimento, após afirmações do crítico Ascendino Leite de que o modernismo brasileiro era uma criação exclusiva de Graça Aranha. Andrade foi categórico ao dizer “a verdade é que, com Graça Aranha ou sem ele, o Modernismo se desenvolveria no Brasil, como influência de um estado de espírito universal.”²¹⁴ O escritor paulista, inclusive, minimizou as ações e os discursos políticos de Plínio Salgado para apontar que, em sua produção literária, já havia sinais de que o movimento seria revolucionário e libertário, como podemos ver no fragmento abaixo.

[...] Creio ser prematuro decidir desde já o que vai ficar dos oito anos de vida ativa do Modernismo, mas se permanecerem dessa fase que foi eminentemente de ordem crítica, que foi de pesquisa e experiência, que foi um movimento preparatório destruidor de tabus, treinador do gosto público, arador dos terrenos, se restarem na permanência da literatura nacional três nomes que sejam, o Modernismo já terá feito mais que lhe competia. Porque, conscientemente ou não (em muitos conscientemente, como ficará irresponsivelmente provado quando se divulgarem as correspondências de algumas figuras principais do movimento), o Modernismo foi um trabalho pragmatista, preparador e provocador de um espírito inexistente então, de caráter revolucionário e libertário. Bons ou não, certos ou não em sua orientação revolucionário, os livros do Sr. Plínio Salgado, como a ‘Bagaceira’, denunciavam já uma arte dirigida em sentido social, propagadora de ideias.²¹⁵

Cabe destacar que a leitura do integralismo como um movimento fascista, logo, violento, como temos hoje, ainda não era uma construção intelectual que circulava entre os meios de comunicação no final da década de 1940. Essa afirmativa não é um ato de defesa para Luz del Fuego, mas parte do contexto de publicação de sua obra. Fato é que Plínio Salgado regressou ao Brasil em 1948, após viver durante o Estado Novo em Portugal. O periódico Diário da Noite anunciou seu regresso, em uma pequena chamada, que também pontuava algumas

²¹³ Ibid., p. 87.

²¹⁴ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Mário de Andrade. Modernismo. 07 jan. 1940, página 8.

²¹⁵ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Mário de Andrade. Modernismo. 07 jan. 1940, página 8.

atuações do político em Portugal e na Espanha, países que, nessa época, viviam ditaduras fascistas com os regimes de Salazar e Franco.²¹⁶

Outra possibilidade interpretativa consiste nas relações e dinâmicas familiares de Luz del Fuego. Como apontado na introdução deste trabalho, sua família tinha grande peso político no cenário brasileiro e ter uma irmã bailarina e idealizadora da nudez como expressão artística e filosófica não era bem recebido. Seus irmãos – Archilau e Atílio Vivacqua – foram deputados federais e senadores pelo estado do Espírito Santo na década de 1930 e, mesmo após a ditadura do Estado Novo, retornaram ao cenário político nacional, na década de 1950. Quero destacar que Archilau Vivacqua iniciou sua vida política ligando-se à Ação Integralista Brasileira, organizando encontros do partido no Espírito Santo. O texto de Plínio Salgado em *A Verdade Nua* também pode se apresentar ao nosso imaginário como um artifício provocativo da autora à sua família, ao utilizar o discurso de personagem celebrado em seu núcleo familiar, como um mecanismo para legitimar suas ações a este mesmo núcleo.²¹⁷

Não há como afirmar com exatidão os motivos para a composição do posfácio, o que podemos compreender a partir dele é que a notícia sobre a expulsão de Luz del Fuego do Teatro Municipal, em pleno baile de carnaval, constituiu-se como o catalisador para a defesa da artista por Plínio, por meio da construção textual que se apresenta em uma interlocução fictícia com a bailarina, ao mesmo tempo em que apresenta a compreensão da construção da identidade nacional, como podemos observar no fragmento a seguir.

Ora, assim pensando (ou não pensando coisa alguma como é mais provável em pedagogia puramente intuitiva) a garota do Municipal teria resolvido mostrar, em todo o esplendor de sua carne jovem, o verdadeiro motivo que reunia, naquele tempo de pudicícia carnavalesca, os pais, os rapazes e as moças de família. Inverteu ela, assim os papéis. [...] Núa, inteiramente núa, como Frinéia, diante dos juízes de Atenas, a nossa patrícia dançando o samba e rebolando as curvas afrodisíacas, exclamava em linguagem coreográfica: - Acaso é a castidade que vos reúne aqui? Porventura estas músicas lascivas vos sugerem, ó velhos de Babilônia, ideias e pensamentos arcangélicos e visões puríssimas Empireo? E vós, Adonis e Narcisos, travestidos de roupas femininas, alimentais fantasias, menos lubricas do que as de Heliogabalo ou de Calígula quando clingiam as roupagens de Vênus ou de ninfas, de tal maneira alucinados pelo fascínio das formas opostas ao seu sexo, que procuravam identificar-se cerebralmente com elas? E vós, Faunos e Sátiros espiritualmente caprípedes farejando os perfumes mesclados ao odor dos suores femininos, pretendei renovar a façanha de Santo Antônio no deserto, a resistir varonilmente às tentações envolventes? E vós, Virgens que ledes os

²¹⁶ DIÁRIO DA NOITE, “Chega hoje ao Rio o sr. Plínio Salgado”, 5 nov. 1948, p. 14.

²¹⁷ BARCELOS, Gabriela Loureiro. **Estado Novo em cena:** A atuação do interventor João Punaro Bley e a articulação das elites políticas no Espírito Santo (1937-1945). Orientador: Ueber José de Oliveira. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2019, p.94-95.

romances analistas e as poesias eróticas da nossa época e assistis aos filmes longos beijos que galvanizam as plateias escuras e povoadas de tatos sutilíssimos estais aqui por acaso para rezar ave-marias ao ritmos das músicas bárbaras? [...] Tudo em vós, ou explicita, ou implicitamente, são pensamentos voluptuosos, em cuja correnteza boia as formas corpóreas esplendentes e vivas, com maciezas ondulantes e curvas harmoniosas de Astartéas ou masculinidades ostensivas ou equivocas de Narciso ou Ganimedes [...] Ouso dizer-vos, senhores, senhoras, rapazes e mocinhas o que nem por sombras podereis supor... É o seguinte: esta nudez completa, sem disfarces, é mais casta e mais pura do que as vossas roupas e as vossas atitudes.²¹⁸

As fontes possibilitam a compreensão de que, apesar dos posicionamentos políticos de Plínio Salgado serem minimizados ou relativizados pela imprensa ou por cânones da literatura brasileira, como no exemplo de Mario de Andrade, o líder integralista ainda gozava de prerrogativas no meio político e cultural brasileiro. Contudo, nos periódicos consultados, a obra *A Verdade Nua* recebeu pequenas menções, como um apêndice à apresentação da artista. Com relação à crítica sobre a obra, encontrei apenas dois artigos que emitem uma opinião.

O primeiro deles, publicado em 1955, diz respeito à participação de Plínio Salgado. A nota utilizou a ironia para descrever que “a peça literária mais sensacional que a última campanha revelou não foi o manifesto de D. Alzira Vargas, nem a carta do deputado Brandi ao Sr. Jango Goulart: foi o prefácio que o Sr. Plínio Salgado escreveu para o livro de Luz del Fuego. Que mimo!... Quem havia de dizer?!”.²¹⁹ A segunda menção, também escrita de forma irônica, aponta para a proibição da venda do livro, em 1956, por um juiz de menores da cidade de Campinas. O autor finaliza a nota em tom de ironia, afirmando que o magistrado “dá mostras de conhecer não só o Código Penal, como também literatura, de vez que o romance citado é uma das piores coisas já publicadas entre nós.”²²⁰

Aparentemente, o fato de o integralista ter contribuído em *A Verdade Nua* foi utilizado pelos seus adversários nas eleições presidenciais de 1955. Isso contribuiu para uma relativa divulgação da obra, levando à censura de sua divulgação, seis anos após a sua última edição.

2.3 Encarnando Eva

“A mulher viu que a árvore era boa de comer, sedutora de se olhar, preciosa para agir com clarividência. Apanhou um fruto e dele comeu, deu-o também a seu homem que estava com ela, e ele comeu”.²²¹ A seguinte passagem de Gênesis, discute a mulher que ainda não tem

²¹⁸ SALGADO, Plínio. *A mulher nua*. In: FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

²¹⁹ CARETA, 1955, página 15.

²²⁰ REVISTA DA SEMANA. Notas. 18 de fevereiro de 1956, p. 30.

²²¹ BÍBLIA – Tradução Ecumênica da Bíblia. São Paulo: Loyola, 1994, Gn 3, 6.

nome. Até este momento, ela é o conforto e companhia para o solitário Adão, criada de uma de suas costelas, revelando que sua formação é derivada da obra completa do Criador. Em sua incompletude, anseia por aquilo que desconhece e, estimulada pela serpente, prova do fruto proibido e o oferece, em um gesto de sedução, a seu inocente companheiro que, prontamente, o aceita.

A sedução, dentro do discurso, possibilita a Adão as características de passividade e de ingenuidade. Para Eva temos o perigo e a perversão. Se deslocarmos o olhar, poderíamos interpretar que Adão, vendo que uma criatura derivada de seu corpo, teve o desejo e a coragem de acessar aquilo que o Criador conhecia, mesmo não sendo feita à sua imagem e semelhança, e, não aceitando permanecer na ignorância, também acessa o conhecimento.

Essa interpretação é impossibilitada, pois o texto bíblico direciona a culpa para Eva, quando o Criador questiona a Adão: ““Comeste da árvore da qual eu te havia prescrito não comer?” O homem respondeu: ‘A mulher que puseste a meu lado, foi ela quem me deu do fruto da árvore, e comi’”²²² Martha Robles discute o mito de Eva, e como somos atravessadas por ele, por meio da construção do imaginário social sobre a mulher: arrastada pela culpa de ter cedido ao desejo, de provocar o pecado no ingênuo Adão e, penalizada pelo Criador, acabou perdendo o paraíso. A autora aponta que, mesmo diante da debilidade em Eva, seu mito também provoca a busca pela liberdade, por meio do conhecimento.

É ela, em seu renascimento como a primeira mulher representativa, quem explora uma experiência vivificante e profana, mas autenticamente sua. É Eva também que carrega a peculiaridade de dispor de um caráter pensante que, mesmo predisposto ao emprego de artimanhas e com poder suficiente para escolher por sua própria força moral, desobedece a ordenação divina e assume o direito de viver entre o bem e o mal [...].²²³

É com esse mito fundador, baseado na culpa pela degradação e pelo sofrimento da humanidade, apartada do paraíso, que o patriarcado ocidental se fundamenta. Parte de nós, mulheres, já conhece a culpa de uma vida em martírio, distante do paraíso, por meio de nossas famílias; outras passam a conhecer a culpa da degradação humana quando vivenciam as experiências sociais em lugares para além do núcleo familiar. Todas, em algum momento, percebem que seus corpos carregam a insígnia do primeiro pecado daquela mulher que ousou conhecer.

Luz del Fuego comeu do fruto e questionou seu mundo a seu modo. A Eva conhecida por nós e por ela – profana, pecadora – foi acolhida, ressignificando o mito judaico-cristão,

²²² BÍBLIA – Tradução Ecumênica da Bíblia. São Paulo: Loyola, 1994, Gn 3,11-12.

²²³ ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. São Paulo: Aleph, 2019, p. 39-40.

tornando-o sua inspiração, sua arte e seu ganha-pão. Em sua obra autobiográfica, a artista movimenta um jogo de palavras e imagens que transfere à sua construção de identidade artística e, em certa medida, pessoal a reencenação do mito de Eva, como se pode observar na figura abaixo.

Figura 10 - Capa de *A Verdade Nua*, 1^a edição



Fonte: Acervo Pessoal

A figura mitológica de Eva é constante na construção artística de Luz del Fuego, causando uma provocação sacro-profana aos valores cristãos que, historicamente, fundamentaram o ideal de fragilidade, passividade e submissão como características ontológicas à feminilidade. A construção desse ideal de feminilidade se deu na Europa e, dentro do sistema moderno de colonialidade, se estendeu para o Sul Global e, aqui, seja na década de 1950 ou em 2023, foi lançado aos corpos femininos – e com a artista não foi diferente.

Gerda Lerner aponta que a construção da narrativa cristã sobre Eva colaborou para justificar as ideias misóginas, como as de que as mulheres possuem uma inferioridade nata, o que tornaria seu intelecto mais fraco e suas ações mais sujeitas às emoções e, por consequência, às tentações sexuais.²²⁴ A autora evidencia que místicas medievais, como Hildegarda de Bingen, mobilizaram as imagens de Eva e Maria, que se fundem em uma mulher vestida de sol,

²²⁴ LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista:** a luta de 1200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal. São Paulo: Editora Cultrix, 2022, p. 72.

simbolizando o aspecto feminino do Divino. Eva seria uma espécie de presságio de Maria, o símbolo da “humanidade divina.”²²⁵

Como sugere Lerner, a construção da consciência feminista se deu ao longo de séculos, devido ao silenciamento e apagamento da memória de e sobre mulheres, por isso, as mulheres acabam em um movimento constante de “recriar a roda”. O mesmo ocorre com o mito de Eva. Muitas feministas reivindicam o mito para enfatizar o papel de Eva como uma figura alegórica de questionamento ao patriarcado, uma vez que Eva é a primeira mulher a desafiar a autoridade masculina em sua busca pelo conhecimento, mesmo que isso tenha significado desobedecer a Deus. Eva deixa de ser a vilã responsável pela queda da humanidade e passa a ser símbolo de coragem e de liberdade, por isso, encarnar este símbolo tornou-se tão caro à artista. Luz del Fuego, mesmo sem se identificar como feminista, estabelece um movimento similar, ao interpretar Eva como um símbolo de resistência feminina.

Contudo, o recente romance biográfico *Luz del Fuego*, escrito por Javier Montes, elabora um vínculo da artista com o mito de Lilith. Montes costura uma aproximação da artista com imagens famosas: míticas como a heroína hindu do Mahabharata, ou reais como a dançarina hindu Nala Damajanti e o filósofo Rousseau, por meio de uma conexão semiconsciente com uma imagem primordial – Lilith –, “um arquétipo gravado em fogo na consciência da humanidade [...] uma mulher anterior inclusive à imagem evidente de Eva”.²²⁶ Mesmo sem afirmar diretamente uma conexão idealizada da artista com a figura de Lilith, ao longo das três páginas em que se situa a discussão, o autor estabelece vínculos entre a apresentação de ambas.

Como aponta Laraia, a mobilização do mito de Lilith corresponde a narrativa patriarcal judaico-cristã que comprehende a mulher como uma ameaça à ordem. O autor caracteriza a interpretação da tradição judaica sobre Lilith como fascinante pois, a figura mitológica teria sido a primeira mulher criada por Deus, antes de Eva, como parte de um casal primordial, feito com o mesmo material divino. Contudo, Lilith rejeitou a submissão sexual a Adão, recusando -se a se posicionar de forma passiva no ato sexual. Tal ato foi interpretado como insubordinação a seu irmão-companheiro e a seu criador, levando-a fugir para o Mar Vermelho, deixando Adão ressentido ao ponto de pedir intervenção divina. O criador atende aos pedidos de sua criatura favorita e enviou três anjos – Sanvi, Sansanvi e Samangelaf – para trazê-lo de volta ao Éden. A mulher insubmissa, recusa a proposta, determinada em manter sua independência, aceitando o

²²⁵ Idem, p.182.

²²⁶ MONTES, Javier. **Luz del Fuego**, São Paulo: Fósforo, 2022, p.35.

seu destino como uma figura demoníaca. A transformação de Lilith em um demônio feminino, rainha da noite e consorte de Samael, senhor das forças do mal, simboliza a punição divina por sua recusa em se submeter à ordem patriarcal, ao mesmo tempo em que preserva sua imagem como uma figura de poder e autonomia.

Javier Montes, em seu romance, estabelece vínculos entre Luz del Fuego Esses a partir da personalidade indômita de Lilith, que exigiu ser tratada com igualdade por seu companheiro, que, incapaz de se reconhecer em sua companheira, procura o Pai. Este prontamente atende ao seu pedido, dando a ele, uma nova mulher, mais dócil e submissa. O autor comprehende em Lilith a negação ao controle, a negação aos valores da burguesia – classe social de origem da artista –, ao afirmar que Lilith viu “seus direitos pisoteados por um casal ao mesmo tempo pequeno-burguês e invasor que finge, com insuportável, ultrajante e angustiada beatice, esquecer o caráter usurpado da parcela adquirida à força a preço de banana”.²²⁷

Podemos interpretar que Montes, mobiliza a figura de Lilith em concordância com debates teológicos modernos, que associam a serpente foi uma forma tomada pela mulher primeva, em uma ação de vingança, disfarçou-se de serpente e ofereceu “à loira e tola Eva – Lilith, A Sem-Filhos, A Divorciada, aquela de cabelo preto muito comprido – sua invenção imbatível e patenteada: aquela primeira Tentação [...] a que resumo e contém todas aquelas que mais tarde virão atormentar todos nós, os filhos e filhas de seu ex.” Quero destacar que a descrição imagética de Lilith feita por Montes corresponde ao quadro de John Collier (Figura 13), onde vemos uma mulher nua, com longos cabelos acobreados, enrolada em uma serpente, abraçando seu próprio corpo e seu rosto é marcado por uma expressão de deleito consigo mesma.²²⁸ Não bastando a nudez e a serpente, Montes esforça-se para aproximar ainda mais a figura mitológica com Luz del Fuego, destacando discursivamente que Lilith tinha longos cabelos pretos. Apesar do autor elaborar leitura de rivalidade entre as figuras de Lilith e Eva, estruturalmente, ambas cometem atos de desobediência e foram igualmente punidas.

²²⁷ MONTES, Javier. Luz del Fuego, São Paulo: Fósforo, 2022, p.36.

²²⁸ COLLIER, John. Lilith. 1892. Óleo sobre tela, 194 x 104 cm.

Figura 11 - Lilith



Fonte: www.artuk.org

Por se tratar de um romance biográfico, podem-se relevar os anacronismos ou mesmo as aproximações, no mínimo, poéticas para não se dizer problemáticas feitas pelo autor. Entretanto, não posso deixar de apontar que o mesmo sujeito que apresenta a artista no programa “Ilustríssima Conversa”, podcast da Folha de São Paulo, um veículo de imprensa tradicional do Brasil, como “uma protofeminista e uma *protoqueer*”, reforça estereótipos misóginos direcionados à mulher, seja pela mulher vingativa, movida por suas emoções, que não pensa ou não se importa com as possíveis consequências, pela rivalidade feminina, numa disputa pela idealização da feminilidade rebelde entre Lilith e Eva, ou pelo apelo a piadas

comumente exploradas no cenário Hollywoodiano, das décadas de 1990 e 2000, da mulher loira desprovida de potencialidades cognitivas medianas, o que no senso comum caracterizamos como “loira burra”.

Essa breve discussão acerca da apresentação inicial de Luz del Fuego por Javier Montes, possibilita questionamentos no que se refere à afirmação de “protofeminista” e “protoqueer”, feitas pelo autor. Como supracitado, a discussão feminista ganhou mais espaço a partir da década de 2010. Por consequência, o capitalismo passou a adotar o feminismo liberal ou corporativo, segundo François Vergès,²²⁹ utilizando conceitos políticos e identitários tão caros aos feminismos, de maneira superficial, direcionando-os para o consumo de produtos que servem a diferentes públicos que, de certa forma, são atravessados pelos debates e pautas feministas.

Ademais, mantendo minha observação de que há, de fato, uma intencionalidade da artista em resgatar o mito de Eva como um movimento provocativo às normas de gênero da sociedade brasileira. Tais normas foram formadas pela colonialidade, utilizando, como um dos suportes, a tradição cristã. Assim, pensar em instituições – familiares, governamentais, ou privadas – em uma sociedade marcada pela colonialidade, é reconhecer a constante presença de discursos religiosos que marcam sua dominação. Dessa forma, não nos surpreende que a figura de Eva se configure como um espectro em torno da personalidade midiática de Luz del Fuego. Inclusive, sendo essa imagem mobilizada, não reforça a subordinação feminina, como foi o caso da nota escrita por Bastos Tigre, em 1950.

Aquela mulherzinha tretosa e sensacionalista que dá costela ao diabo para ter o nome nos jornais, armou novo escândalo, agora em Belo Horizonte, teimando em dançar nua numa das ‘boites’ da cidades. [...] É verdade que havia lá dentro, no pinoteio e no saracoteio dos frevos, mulheres tão nada vestidas como del Fuego, sem sequer o “maillot” diáfano na fantasia de Eva. Mas nestas não havia o propósito, a intenção de escandalizar. A nudez quase integral que exibiam era inocente e pura, sem outro intuito que o de prestar uma homenagem à Beleza, no templo auriflamante de Momo [...].²³⁰

A partir desse fragmento, fica claro que Luz Del Fuego era uma figura polêmica e, embora gozasse de fama nos teatros de revista e nos periódicos, por vezes era excluída de ambientes sociais. Poderíamos entender esse episódio pelo fato de se tratar de uma artista que quis adentrar a um baile de carnaval vestida de Eva, praticamente nua, no início dos anos 1950. Mas o fragmento nos informa que havia ali outras mulheres com a nudez semelhante à de Luz

²²⁹ VERGÈS, François. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu, 2020.

²³⁰ TIGRE, Bastos. O Nu e a Política. A Noite. Rio de Janeiro, p.12, 18 mai. 1950.

Del Fuego, que eram aceitas nos bailes de carnaval, enquanto aquela que fazia da nudez uma extensão de seu modo de vida era, por vezes, impedida de entrar nos bailes.

É relevante destacar que a nudez feminina permitida e desejada nos festejos de Carnaval, era operada por corpos brancos. Em uma matéria publicada em Revista da Semana em 1954, expõe a imagem e os nomes de duas jovens negras que, durante o carnaval, foram levadas a Delegacia de Costumes e Diversões de São Paulo, por terem resolvido “descer as roupas” e exibir “a simplicidade de Eva antes de aparecer a cobra de Luz del Fuego.”²³¹ Assim, fica claro que a nudez feminina que incomoda e desestabiliza é aquela que, em seus limites, questiona a colonialidade do poder e a objetificação construída por padrões normativos que definem os ideias de beleza e o comportamento exigido a diferentes corpos femininos.

Cabe ressaltar que, mesmo com as mudanças políticas e a construção de narrativas emancipatórias, o discurso de subordinação das mulheres desloca-se de marcadores religiosos para o científico, principalmente pela psicanálise, servindo a este propósito: a manutenção das estruturas de dominação. É necessário destacar que, em consonância com narrativas científicas que subjugaram mulheres, os valores religiosos ainda hoje se apresentam como entraves à emancipação.

À vista disso, comprehende-se que a subordinação e a dominação das mulheres se constituem como ferramentas necessárias à manutenção da biopolítica nas estruturas do Estado, para tornar os corpos femininos economicamente ativos e socialmente dóceis. Não obstante, necessita do ideal disciplinar, direcionado aos corpos individuais e coletivos. Como sugere Foucault,

[...] as disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação, durante a época clássica, desta tecnologia de duas faces – anatômica e biológica –, individualmente e especificamente, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida, caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima para baixo.²³²

Embora Foucault afirme que o biopoder não pretende mais a morte e sim o controle da vida, em sociedades formadas e mantidas pela colonialidade, há uma política de morte direcionada a corpos minoritários. Achille Mbembe,²³³ ao construir o conceito de necropolítica,

²³¹ REVISTA DA SEMANA, Edição 00007, 1954. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_05&pasta=ano%20195&pesq=%22Luz%20de%20Fuego%22&pagfis=12634

²³² FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2012, p. 15.

²³³ MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

compreende que Estado e instituições utilizam a morte de determinados grupos, considerados como ameaça. No Brasil, estes corpos são negros, indígenas, mulheres, crianças, PcDs e LGBTQIA+, com a violência ainda podendo ser potencializada pela classe social.

A leitura proposta por Achille Mbembe possibilita interpretar a construção da narrativa presente na obra *Luz del Fuego* como um reforço à colonialidade do poder, que persiste através de estruturas e hierarquias que moldam as relações de poder, de modo que há uma perpetuação da dominação e subordinação.²³⁴ Montes, um autor espanhol, residente em Madri, reforça a leitura do Norte global sobre o Sul global “exótico”. O autor deixa clara a percepção de exotismo à *Luz del Fuego*, principalmente no que diz respeito a seu questionamento acerca da imposição de padrões de vestimenta e comportamento. Em meio à aproximação com Lilith, o escritor celebra o comportamento “indômito” da artista, ao mesmo tempo em que sinaliza que sua busca pela felicidade resultou em sua morte.

A descrição de sua morte e do estado de seu corpo é adornada com tons gráficos: “Luz del Fuego foi eviscerada antes de seu cadáver ser jogado na baía de Guanabara: para que não flutuasse quando suas entradas inchassem debaixo d’água”.²³⁵ Sobre as possibilidades explicativas sobre a morte da artista, estas são apontadas e categorizadas por Montes em apenas um parágrafo, iniciando com uma “interpretação moralista”, na qual a mulher libertina paga seus excessos com a vida. Segue com uma “interpretação sociosentimental” sobre seu espírito indomável e a dificuldade de compreensão sobre suas ações por outro corpo social, resultando em sua morte. Por fim, a “interpretação alegórica” que, para o autor, constitui-se na pior dentre todas, mostra que o crime em tela comprehende um assassinato metafórico do prazer e da beleza, pelo tempo e pela morte.

Quero pensar que o autor não se esforça a compreender que, para muitos, a morte se configura como uma reafirmação de valores e normas defendidas pelo Estado. Sua percepção universalista permanece entrelaçada à individualidade, levando-o a construir uma interpretação pessoal para o assassinato de Luz, em um movimento que mobiliza a busca pela felicidade pessoal como o potencializador de desfechos trágicos.

A verdade é que eu teria preferido que Luz del Fuego morresse tranquila de morte natural, já velhinha, sem pagar por supostas culpas ou purgar pecados hipotéticos. Não compartilho o desdém estético que alguns sentem pela felicidade, esse interessantíssimo tema literário. ‘Todas as famílias felizes se parecem, mas as infelizes o são cada uma à sua maneira’: repete-se exaustivamente há um século a frase de Tolstói, no início de Anna Karenina,

²³⁴ MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

²³⁵ MONTES, Javier. **Luz del Fuego**. São Paulo: Fósforo, 2022, p.38.

outra história de leviandade castigada. Bem, acho que os termos deveriam ser invertidos: todas as famílias infelizes é que são semelhantes, enquanto as felizes o são cada uma à sua maneira original. Para mim, pelo menos, famílias e protagonistas como a que nos ocupa agora são mais excepcionais, mais dignas de reflexão e estudo.²³⁶

O autor constrói um paralelo obtuso, utilizando substantivos abstratos opostos como a felicidade, o prazer e a dor para justificar o assassinato cruel de uma mulher. Encontramos a romantização da morte da artista, relacionando-a com a busca por sua liberdade, tal qual uma personagem fictícia de um romance. É um esforço – seja ele inconsciente ou consciente – para neutralizar a violência máxima sobre um corpo subalterno. Não obstante, a descrição gráfica do corpo morto de Luz del Fuego também se configura como um aviso àquelas mulheres que fogem à obediência e castidade, abraçando sua sexualidade e tornando suas posições públicas.

A colonialidade como fator determinante para a construção das normas sociais da sociedade brasileira não é considerada pelo autor. Há uma difusão de estereótipos tanto sobre as mulheres quanto sobre a sociedade brasileira, quando o ideal de felicidade em Luz del Fuego transita para o país, pela afirmação do autor de que “mesmo os países mais felizes que conheci foram muitas vezes também aqueles que viram de perto e conviveram mais com a tristeza. ‘O samba é o pai do prazer/ o samba é o filho da dor’, como cantam no Brasil”.²³⁷

Após esses apontamentos, considero que a aproximação estabelecida por Montes de Luz del Fuego com uma Lilith indomável, vingativa e individualista, possibilita diferentes interpretações, que perpassam a celebração de uma vida até a explicação para o seu trágico fim. Na tradição judaico-cristã, seja como Lilith ou como Eva, o fato é que sempre que desviamos do destino esperado, enfrentamos, em diferentes medidas, as consequências de nossa indocilidade.

Embora hoje o catolicismo tenha perdido grande parte de seus fiéis, durante a vida de Luz del Fuego correspondia à religião de 93,7%²³⁸ da população brasileira, sendo uma das principais bases de valores familiares e sociais. Nos anos de 1950, os valores e dogmas do catolicismo, com destaque para a compreensão da mulher na sociedade, contribuíram para a construção da opinião pública do que se poderia ou não fazer enquanto mulher. Essa percepção do ideal cristão sobre a feminilidade, principalmente quanto ao destino da mulher se reduzir ao casamento e a maternidade, está presente na construção de Luz enquanto mulher e artista, afirmindo em sua obra que “apesar de ser uma menina aluna de colégio religioso, estava

²³⁶ MONTES, Javier. **Luz del Fuego**, São Paulo: Fósforo, 2022, p.39.

²³⁷ Idem, 39.

²³⁸ IBGE - Censo 1940-200.

constantemente a matutar nas coações a que submetem a nós mulheres no que concerne ao casamento”.²³⁹

Em sua obra, Luz del Fuego dedica um capítulo para discutir sua interpretação da religião. Logo no primeiro parágrafo, estabelece de antemão uma defesa para a possível incredulidade divina que seu discurso quanto à religião poderia trazer, afirmando que “o Deus que sempre imaginei não é esse que se vê em imagens pelas igrejas, travestido das mais variadas fantasias [...] Que existe sob vários nomes, dos Passos, do Bom Fim, da Lapa. Não, o meu Deus é diferente: sua imagem está construída dentro de minhalma”.²⁴⁰ Após essa colocação, a artista inicia a sua percepção quanto aos atravessamentos de classe dentro da religiosidade.

Sempre descri dos ceremoniais complicados dos padres. Não acreditei jamais nos fradecos. E isso porque não acredito em bondades que se vendam, em caridades que se compram. Os defuntos pobres não são dignos das encomendações complicadas. E por quê? Não há dinheiro que pague o padre oficiante? Então que se vá morto para o inferno, e atravesse o Estige o mais rapidamente possível, sem perturbar o monsenhor barrigudo que ainda se acha arrotando o apetitoso jantar, palitando os dentes e gozando as piadas safadíssimas das revistas eróticas.²⁴¹

Neste fragmento, a artista percebe a relação entre a Igreja Católica e o capitalismo, mesmo que não discuta a atuação da instituição Igreja, mas a de seus representantes. A construção de sua percepção em relação à disparidade social no acolhimento e conforto religioso se inicia com questionamentos e migra para a sátira sobre a imagem do padre. Abandonando a idealização social em relação às características de um sacerdote, Luz provoca ao apresentar a sua idealização: um padre que se sensibiliza a caridades compradas, cuja vida cotidiana possui marcadores de dois pecados capitais: Gula e Luxúria.

A percepção individual da artista a respeito da posição da Igreja em uma sociedade elitizada, também foi observada nos estudos de Heleith Saffiotti.²⁴² Para a autora, a Igreja católica, como instituição social, apresenta algumas transformações que são necessárias para a sua adaptação e manutenção de poder em um mundo instável e com aceleradas mudanças. Contudo, a autora sinaliza que este processo de ajuste da Igreja frente ao tensionamento do tempo presente é construído de modo lento. Assim, a Igreja Católica compreende um conjunto

²³⁹ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² SAFFIOTTI, Heleith Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis, Vozes, 1976, p. 49.

de comportamentos ou disputas narrativas que outrora eram inovadores, quando estes já foram absorvidos e incorporados às relações sociais.²⁴³

A autora percebe a atuação da Igreja a partir de sua relação com a manutenção do capitalismo, colocando-se como agente mediador de tensões sociais, a fim de retardar as mudanças. Dessa forma, ao manter esse posicionamento, a Igreja garante o seu *status quo*, bem como a manutenção de uma posição de poder social e político, adequando o seu corpo doutrinário às expectativas sociais presentes, sacrificando a doutrina cristã sempre que as condições para a preservação de seu status o exigirem.

Luz também apresenta reflexões sobre os atravessamentos da moral cristã no que diz respeito às relações de gênero, principalmente àquelas que são desviantes. É notável destacar que não é a intenção da artista estabelecer uma análise social, mas, sim, defender suas concepções e apresentar a sua interpretação individual de mundo, como podemos observar no fragmento abaixo.

[...] É difícil observar se um religioso desses apegar-se a socorrer uma alma que necessite de seu amparo; não vejo e não sei de casos de um padre que se dedique a aconselhar uma dessas pobres mulheres, a firmar o propósito de reconduzir ao bom caminho um degenerado social, um decaído moral, um desamparado das luzes da educação física e fisiológica conjuntamente. Um exemplo que cito apenas, é o desamparo que a igreja determina nos casos de prostituição. Como no fato que citei ocorreram centenas de outros, os sacerdotes estão proibidos de levar socorro da extrema unção às casas ditas de tolerância, maternidades, prostíbulos E antes, o religioso não possuía meios para intentar uma ‘salvação’ dessa desviada? O que fez praticamente, a não ser um ou outro sermão dominical onde mais se combatem ideias políticas do que se intenta abrir os corações como Cristo abria aos seus discípulos, dos leprosos aos adúlteros, dos ladrões aos ateus e aos assassinos? Eu já atingia os quinze anos. A minha personalidade não sofria as transformações comuns à idade. Conservava as minhas ideias: apenas elas sofriam a evolução lógica da minha observação que sempre se aprimorava cada vez mais.²⁴⁴

A discussão sobre a prostituição aparece na obra como exemplo para ilustrar a compreensão da artista sobre a atuação religiosa e a função da igreja, quando direcionadas a uma classe de mulheres. Há um claro incômodo no que tange à recusa dos sacerdotes em oferecer um conforto espiritual a este grupo determinado. O que salta aos olhos na obra é que, por mais que Luz comprehenda que parte do discurso social direcionado a ela lhe atribuisse características que a descreviam como “leviana” e “imoral”, ela corrobora e reafirma o senso

²⁴³ Um claro exemplo dessa operação foi a declaração dada pelo Papa Francisco, em 23 de janeiro de 2023, em que reforça que a homossexualidade se constitui como um pecado, mas não deve ser tratada como crime. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/papa-francisco-diz-que-homossexualidade-e-peccado-mas-nao-deveria-ser-crime/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

²⁴⁴ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

comum ao direcionar às profissionais do sexo características como “degeneradas sociais, decaídas morais, desamparadas das luzes da educação física e fisiológica conjuntamente”.²⁴⁵

Cabe salientar que, em *Trágico Blackout*, apesar de se tratar de um texto romântico, com muitas falas que possibilitam reflexões sobre identidades e sociedade entre as personagens, há também dois textos iniciais, que marcam uma espécie de esclarecimento para o leitor sobre determinados comportamentos, experiências e modos de vida das mulheres, escritos como um recurso explicativo. Seus respectivos títulos são: “A mulher, a prostituição e sua origem” e “A mulher lésbica e sua origem”.

Utilizando uma abordagem pseudocientífica, Luz apresenta a prostituição, em sua origem na antiguidade, compreendendo como sinônimos à prostituição: relações sexuais fora do casamento e rituais religiosos. Em meio às costuras narrativas, mobiliza conceitos próprios para definir as etapas ou estágios da prostituição: Hospitaleira, Sagrada e Legal. Para a vedete, a prostituição legalizada se dá em espaços físicos e sociais definidos, desse modo, perseguidos. Essa perseguição moral às prostitutas possibilita a criação de mais uma classe, definida como “prostituição familiar”, embora não seja explicado do que se trata.

A existência destes dois textos serve como um recurso explicativo sobre a suposta origem de certos comportamentos desviantes das mulheres. Ao iniciarmos a leitura do romance propriamente dito, percebemos que serve como uma defesa para o modo de vida da protagonista. Luz concebe os dilemas individuais da personagem principal, Paula, a partir da sua relação com a prostituição, pois, mesmo que recusasse o casamento e as idealizações de um amor heroico, intimamente deseja um relacionamento amoroso. É por meio da prostituição que Paula constrói vínculos, seja com a figura do homem misterioso em pleno *blackout*, seja com suas duas colegas de apartamento e profissão – Celina e Betina – que também formam um casal romântico.

Embora discuta a prostituição e sexualidade lésbica na obra, Luz del Fuego salienta a compreensão de que a prostituição é um marcador corrompido da sociedade, reforçado pelos valores preconceituosos que não progridem. A autora mobiliza a valorização da virgindade como um desses valores que associa a integridade da “formação anatômica” da mulher, que exige “a castidade para apenas um dos sexos”.²⁴⁶

Quanto à sexualidade lésbica, Luz afirma que Safo de Mitilene inventou o amor lésbico, “proclamando-o superior a qualquer outro”, tornando-se uma “doutrina [...] tão bem infiltrada

²⁴⁵ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

²⁴⁶ FUEGO, Luz del. **Trágico Blackout**. Editora Coelho Branco, Rio de Janeiro, 1947. s/p.

que as discípulas, após a sua morte, prosseguiram naquele ideal erótico filosófico, que passou aos nossos dias não sem sucesso em tantas partes do vasto orbe”.²⁴⁷

A sexualidade lésbica não é tratada pela vedete como um marcador da desordem social, mas como uma reação à negação masculina. Luz del Fuego reforça o imaginário heteronormativo sobre a sexualidade lésbica, associando-a à rejeição do sexo oposto.

Sáfo de Mitilene foi quem inventou, então, o amor lésbico, proclamando-o superior a qualquer outro. Descendente de família rica, não se prostituiu por dinheiro, casando-se com Cércalo, opulento mercador da ilha de Andro, e teve uma filha que batizou com o nome de Cleide. Enviuvando, apaixonou-se loucamente por um homem que a desdenhou. Então, dispôs-se desiludida, a apregoar o princípio de que cada sexo deveria encontrar em si mesmo os próprios gozos. Seus discursos e poemas atraíam muitas mulheres para a fidelidade às suas ideias. Platão e Ateneu afirmam que Safo era linda, segundo Horácio era máscula havendo os que a descreveram pequena, delicada e morena.²⁴⁸

Essa “explicação” sobre a lesbianidade fundamentada a partir da possível frustração, física e/ou emocional, que se origina da rejeição masculina, é machista, pois se configura a partir de um referencial universalista masculino, em que a experiência sexual se dá pela genitalização do desejo, direcionado ao falo e à penetração. Partindo da premissa de que a sexualidade é também construída socialmente, uma possível frustração com os homens pode até ser incluída, mas não por ser motivada como uma reação à rejeição masculina, mas sim pela frustração em viver em uma sociedade patriarcal, definida por uma heterossexualidade cisnormativa compulsória. Luz del Fuego parece não perceber que a atração, o amor e o desejo de uma mulher por outra não parte do corpo masculino.

Sobre a heterossexualidade compulsória, Adrienne Rich comprehende que o regime heterossexual é mantido de modo a sublimar outras possibilidades de vivências e de identidades sexuais. Há, à vista disso, um reforço à lógica binária sexual por meio do amor romântico heterossexual, “irradiada na jovem desde sua mais tenra infância por meio dos contos de fada, da televisão, do cinema, da propaganda, das canções populares e da pompa dos casamentos, é um instrumento já pronto nas mãos do proxeneta”.²⁴⁹

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Revista Bagoas**, n.05, 2010, p.1986, p.31.

Quanto ao casamento, a relação de dogmas religiosos não é discutida, embora Luz, ao afirmar que nunca idealizou o casamento, entendendo-o como uma instituição em que transições entre famílias são realizadas pois “o ideal burguês do casamento é um ideal falido”. E falido porque quase sempre “o casamento é arranjado pelos pais, ou por terceiros que se assanham com proventos descabidos; não existe, via de regra, amor, substitua-o a ambição”.²⁵⁰

A reflexão oferecida diz respeito a sua vivência. Podemos compreender que sua rejeição ao casamento estava intrinsecamente ligada à busca por sua própria liberdade. A artista entendia que o casamento, tal como era concebido na sociedade, representava uma forma de submissão e opressão às mulheres. Ao recusá-lo, posicionou-se como uma mulher que não estava disposta a renunciar a sua autonomia, sua identidade e sua independência em nome de uma instituição que não lhe garantiria esses direitos.

Salienta-se que a leitura da artista quanto ao casamento se relaciona diretamente à apreensão dessa instituição pela classe média. Sua colocação se aproxima das entrevistas realizadas por Betty Friedan para a construção de sua obra *A Mística Feminina*, nos anos 1960, evidenciando que a pressão social para que as mulheres sejam esposas e mães dedicadas, em detrimento de suas próprias ambições e desejos, era das principais causas da infelicidade e da insatisfação feminina. Para Friedan o casamento é uma instituição que perpetua a desigualdade entre homens e mulheres, reforçando a ideia de que a realização feminina está atrelada à submissão e à dependência em relação aos homens, tornando a construção e preservação do *self* uma garantia a poucas mulheres. Em suma, o casamento opera para a neutralização e apagamento da subjetividade das mulheres, que se deslocam a partir de interesses de outros, neste caso, marido e filhos.

Embora o negasse categoricamente em sua obra e tenha mantido seu estado civil inalterado, isso não significa que a vedete não tenha idealizado o casamento. Em 1950, uma edição da *Revista da Semana* estampou a seguinte manchete: “Luz del Fuego vai casar de véu e grinalda” (Figura 12).

²⁵⁰ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

Figura 12 - Anúncio de Casamento



Fonte: Revista da Semana

Chamou-me a atenção a construção estética da chamada, com um título que suscita interesse ao anunciar o casamento de uma artista, em seguida, complementando a construção do imaginário do rito matrimonial, com os símbolos do véu e da grinalda, amplamente associados à inocência e à pureza sexual da noiva. A fotografia em destaque apresenta os noivos. Encontramos Luz del Fuego recostada em seu noivo, sorrindo para a câmera, enquanto ele beija ternamente suas bochechas, mantendo suas mãos entrelaçadas. Ambos em trajes elegantes, terno e gravata ao lado de um vestido com uma boa costura e tecido sóbrio, estruturado, conservador. Quanto ao cenário, trata-se de uma sala, denunciado pela janela e cortinas, mas que também poderia ser o cenário do amor romântico em pleno florescimento, pois nas paredes e cortinas há uma grande diversidade de folhas e flores. Ao lado da fotografia, há uma nota da direção a respeito da matéria:

Não endossamos uma só palavra ou atitude da sra. Luz del Fuego. Damos ao assunto o destaque que elle merece. Se a sra. Luz del Fuego resolver casar de véu e grinalda, o problema é seu. Sendo uma artista realmente popular e conhecida, não podíamos desconhecer seu casamento, principalmente em tempos de amor e paixão, quando os casamentos apontavam o destino para a simplicidade. Talvez se escondesse a velha do leito.

circunstâncias em que se realiza. Apresentamos o assunto pura e simplesmente. Deixamos as conclusões a critério do leitor.²⁵¹

Mesmo com as mudanças culturais da primeira metade do século XX, que permitiram a um grupo específico de mulheres relativa independência, possibilitando que moças de boa família transitassem sozinhas pela cidade, valores coloniais sobre os espaços masculinos e femininos ainda eram dominantes. Maluf e Mott afirmam que o destino idealizado às mulheres era o “recôndito do lar”, baseado na crença em um determinismo biológico que dotava a mulher à esfera privada. Assim, o ideal de feminilidade se sustentava em três funções: a de mãe, a de esposa e a de dona-de casa.²⁵²

Para atingir esse ideal, as mulheres deveriam passar pelo crivo familiar e social acerca de seu corpo. Era necessário ter cautela, escolher por onde se deslocava, suas companhias, sua postura em eventos sociais e o que fazia em flertes e namoros, além de dominar as tarefas manuais essenciais para a manutenção da residência. Tais credenciais eram necessárias para que a mulher vislumbrasse o ideal social destinado a ela. Sabemos que Luz del Fuego não cumpriu com estes requisitos e, mesmo assim, anunciava seu casamento, com direito aos símbolos da virtude virginal que rodeavam a mulher idealizada. Procurando precaver-se das críticas, a direção do periódico apresenta sua defesa, deslocando a adesão ao matrimônio pela vedete para uma questão individual. Ao mesmo tempo, defende a publicação da matéria por se tratar de uma “artista realmente popular e conhecida”.

Abaixo da fotografia do casal, encontramos as apresentações. Ela é definida como “nudista, domadora e vedete, Luz del Fuego cita Platão e se confessa extremamente romântica, a favor do divórcio, naturalmente depois do casamento”. Seu noivo recebeu uma apresentação pouco atenciosa, definindo-o como um “entusiasta do nudismo”²⁵³

Sabemos que os valores sociais e as normas jurídicas brasileiras circundam os parâmetros de conduta social para os cônjuges, em um movimento de controle sobre o vínculo conjugal, a fim de assegurar a preservação da família nuclear. Ao marido, cabia o valor de prover e manter a família, seu deslocamento é exterior e público, enquanto a mulher deveria representar a sua nova identidade social – esposa e mãe –, mantendo-se limitada ao espaço físico de sua casa, guardiã da honra familiar. Curiosamente, a apresentação do casal marca,

²⁵¹ Revista da Semana, n 48, 1 de dezembro de 1956, p.19. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1956_00048.pdf. Acesso em: 1 ago. 2023.

²⁵² MALUF, Marina; Mott, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. **História da vida privada no Brasil**, p.375.

²⁵³ Revista da Semana, n 48, 1 de dezembro de 1956, p.19. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1956_00048.pdf. Acesso em: 3 ago. 2023.

mesmo que não seja sua intenção, uma inversão destes espaços ocupados. Luz del Fuego é a pessoa pública, popularmente conhecida, enquanto o seu noivo sabemos apenas que se trata de Djalma Araújo Monteiro, sergipano, músico diplomado pelo Instituto Nacional de Araújo Monteiro, adepto do naturalismo.

Com um costureiro de renome, o vestido de noiva é apresentado com seu drapejado na frente, forrado em seda pura, contornado de renda francesa e bordado de fios de prata. Assim, sem decote, mangas “raglants”, luvas prateadas, véu em tule e grinalda de pelica-prata, Luz decide se casar como “toda moça solteira que se preza e que aspira a chegar ao altar algum dia”,²⁵⁴ mas mantém-se crítica à idealização do casamento como um vínculo indissolúvel, pois entende que “Deus fez o mundo em duas metades, que se procuram e se completam no tempo e no espaço[...] Sou divorcista, como todo mundo sabe, mas, para haver divórcio, é lógico que é preciso haver, primeiro, o casamento”.²⁵⁵

A matéria apresenta os detalhes pensados para o enlace, Luz se deixa fotografar em seu traje especial e caro (Figura 13). O vestido custou 250 mil cruzeiros e a faz sentir-se “como Afrodite em flocos de espuma”. Conta, ainda, que planeja sua lua-de-mel em um campo nudista na Alemanha e apresenta seus planos pós-matrimônio: a Ilha do Sol seria aberta ao público.

²⁵⁴ FUEGO, Luz del. A verdade nua, 1948, s/p.

²⁵⁵ Ibid.

Figura 13 - Luz del Fuego e seu vestido de noiva



Fonte: Revista da Semana, p.20

Embora previsto para o fim do mês de dezembro de 1956, o casamento não aconteceu. Não encontrei nenhuma matéria que discutisse o noivado ou sua dissolução. Podemos atribuir várias possibilidades a essa notícia: construção de uma narrativa romântica sobre a vida da artista ou publicidade da vedete por meio de notícias sobre a sua vida amorosa que gerariam algum burburinho pela sua reivindicação moral e conservadora. Seja qual for o motivo, é interessante compreender os jogos performativos de gênero utilizados por Luz, em alguns momentos libertária e, em outros, conservadora, utilizados para manter o imaginário que criou a sua personalidade artística e, consequentemente, a sua fama.

2.4 A feminilidade e a arte

A construção midiática em torno de Luz del Fuego se deu, em grande parte, graças ao seu sucesso no teatro de revista. A região da Cinelândia, no centro da cidade do Rio de Janeiro, concentrava muitas casas de espetáculo que sempre estavam lotadas para as apresentações de revistas. Algumas delas contavam com até três sessões diárias. Podemos compreender a popularização deste gênero como um reflexo cultural das transformações nas capitais do Sudeste. As peças e esquetes eram construídas a partir do cotidiano urbano, mesclando sátira, caricatura e erotismo, ao mesmo tempo em que a comunicação e a improvisação com a plateia mantinham a linguagem popular, possibilitando uma maior interação e, por consequência, o fortalecimento do vínculo entre o público e os artistas.

Assim como qualquer expressão artística do Sul global no século XX, o teatro de revista recebia uma forte influência da Europa, principalmente em sua construção estética, por meio dos figurinos, das danças e da escolha de artistas para as apresentações. Cenários e figurinos passaram a receber acabamentos luxuosos, em um esforço para construir uma plasticidade característica ao espetáculo.

As mudanças também foram lançadas sobre as coristas, vedetes e *girls*. Collaço descreve algumas dessas mudanças, como a inclusão do burlesco nas apresentações e produção de figurinos que exaltavam a sensualidade, exibindo pernas e seios. Como uma das consequências da exposição do corpo, as artistas deveriam apresentar corpos esculturais, maquiagem impecável, em uma padronização do que seria o corpo belo. É com este movimento de apelo erótico que as artistas ganharam ainda mais projeção e fama tanto nas revistas quanto nos folhetins e periódicos.²⁵⁶

A partir das observações de Collaço, podemos perceber as mulheres que compunham o gênero revisteiro na atribuição de agentes de mudanças, enquanto expressavam, em sua estética e espetáculos, as transformações culturais advindas com a acelerada urbanização e a modernização das capitais, principalmente do Sudeste brasileiro. Essa observação parte da dinâmica estabelecida por essas artistas com o seu corpo, explorando, a partir da “revista” do cotidiano, questões atuais à sua época. Ao mesmo tempo, em exploravam o corpo para o prazer, tanto o próprio, em se apresentar, quanto o daqueles que assistiam às apresentações que mesclavam a sensualidade, a ironia, a sátira e as críticas. Essa característica revisteira tinha

²⁵⁶ COLLAÇO, Vera Regina Martins. As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas/Universidade do Estado de Santa Catarina*. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, v. 1, n.11, p. 231-241, 2008.

como intenção capturar acontecimentos e experiências do cotidiano. Os fragmentos do corpo social constituíam os espetáculos.

A figura da vedete como elemento de transformação social pode ser identificada no discurso de Luz del Fuego. Cabe lembrar que tal transformação, na primeira metade do século XX, estava ligada à construção do sentimento de identidade nacional. O imaginário ligado a este entendimento foi um elemento presente na descrição de Luz del Fuego em referência à construção de sua dança.

Na seção “Bailados” de *A Verdade Nua*, a vedete aponta para suas composições cenográficas e coreográficas a partir de seu elemento exótico, tendo a serpente como marcador. Em movimentos circulares e lentos, Luz dançava com suas cobras – Cornélio e Castorino. Sem suas serpentes, Luz executava coreografias que mesclavam maracatus, frevos, batuques, maxixes e sambas. Categórica, afirmou: “a mim parece a metodologia clássica muito rígida, os intérpretes agem automaticamente”. Por outro lado, declara estudar movimentos do “estranho sabor afro-brasileiro”, recorrendo, inclusive a “macumbas”, além de viagens para o Nordeste. Essas são as fontes de inspiração para suas composições de dança, chegando a afirmar que não ficava satisfeita, “apesar dos frenéticos aplausos” com que era recebida, desejava sempre “uma coisa nova, um exotismo diferente”.²⁵⁷

Deve-se salientar que, embora a artista mencione a cultura afro-brasileira e popular como elementos necessários à construção de seus bailados, isso não significa que tinha um ideal estético amparado por essa brasiliade. O próprio ideal de brasiliade é discutido por Luz, ao apresentar o cenário de *Trágico Blackout* em meio às transformações advindas da segunda guerra mundial, observadas e discutidas por Paula, a personagem principal:

De tudo isso ressalta uma sensação de decadência, em que, por comodismo ou não, somos dominados como seres inferiores. Falta-nos visivelmente em nossa terra as regalias de que desfruta o elemento estrangeiro. E ao voltar da rua pela madrugada, os nossos olhos pasmavam para o quadro angustioso da época – uma aglomeração humana escorrendo em ‘bichas’ das portas de açougues e leiterias, empregadas exaustas à espera de fração minguada de carne, leite ou manteiga. E as palavras de Mr. Lloyd retiniam zombateiramente nos ouvidos, ele que já me dissera: ‘enquanto os brasileiros sentem a falta desses produtos, nós americanos nos fartamos deles e do melhor!’ ‘Nós americanos’. Eis a frase de triunfo de quem, como aqueles que aí víamos, visivelmente eram menos cultos e sensíveis que nós latinos, em cuja terra se limitavam a falar simplesmente a língua nativa, com o seu acento como que bárbaro e desdenhoso. ‘Nossa terra, nossa gente’, eis uma frase do escritor Afrânio Peixoto. Hoje duvidamos. Será nossa? Com o egoísmo dos que amam, sinto a dúvida nas casas de diversões, modas e apartamentos, onde a propriedade judaica tudo avassala. Esses judeus que infestam o Rio como um imenso polvo

²⁵⁷ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

trouxeram-nos a crise da moradia, instituíram a ‘luva’, a venda absurda dos móveis velhos para o traspasse do apartamento ou casa. Açambarcam, sublocam e exploram, enquistados na sua odiosa vida à parte, dispostos como nunca a sugar até a exaustão essa terra de brasileiros ingênuos. E, certamente, como já há provas, nos inocularão o seu vírus terrível do egoísmo e da avareza, afastando-nos dos nossos princípios e da nossa simplicidade tradicional.²⁵⁸

O fragmento acima desperta algumas questões. A autora, em uma visão nacionalista, escreve sobre a interferência estadunidense na política brasileira, com implicações que alteravam a dinâmica da cidade com a presença de soldados. Estes últimos eram apresentados como culpados pela dificuldade em se adquirir alimentos, afinal “enquanto os brasileiros sentem a falta desses produtos, nós americanos nos fartamos deles e do melhor!” A autora também reveste os estadunidenses com ares de arrogância e dominação e, a partir dessa afirmação, mesmo que fictícia, deixa explícito que a latinidade não é aceita como culta e sensível, esses adjetivos são atribuídos ao norte global.

Além dos estadunidenses, a autora também aponta para outro elemento externo à brasiliidade, cuja atuação é uma ameaça ao modo de vida. Esse elemento externo é o judeu que, movido pela ganância e utilizando a especulação imobiliária, alterou as “diversões”, “modas” e “apartamentos”, inoculando o “vírus terrível do egoísmo e da avareza, afastando-nos dos nossos princípios e da nossa simplicidade tradicional”. Luz não explica o que seriam os “nossos princípios” ou a “nossa simplicidade tradicional”, mas baseando-se na afirmação de que “já há provas” dessas mudanças degenerativas, mobiliza o seu discurso antissemita. Em outros momentos da obra, a imagem do judeu é assinalada na figura do cliente de “nariz caído”, “claro”, “circuncisado”.

O racismo não é direcionado apenas aos judeus. Negros e indígenas também são discutidos pela autora. Os indígenas são mencionados em *A Verdade Nua*. Ainda que reconhecesse que o corpo e a nudez não são recobertos de tabus entre os indígenas, Luz os caracteriza como “selvagens” e “primitivos”. Recorre à Europa para justificar a nudez em contato com a natureza, pois nas praias europeias “é fato corriqueiro as banhistas desnudarem-se para corrigir certas deficiências orgânicas e mesmo para tirar à pele o desequilíbrio de coloração entre as zonas queimadas e as que não sofreram a ação dos raios solares”. Compreende a nudez como mecanismo salutar e higienista, utilizando floreios pseudocientíficos para defender o “naturismo aconselhado pelos culturistas de todos os tempos”.

²⁵⁸ FUEGO, Luz del. **Trágico Blackout**. Editora Coelho Branco, Rio de Janeiro, 1947. s/p.

Embora ressalte a cultura popular brasileira e tenha consciência da influência afro-brasileira em suas duas obras, é apenas em *Trágico Blackout* que as operações do imaginário da branquitude sobre os corpos negros são apreendidas. A heroína Paula/Luz é o único personagem que apresenta reflexões sobre o cotidiano e as estruturas sociais: é em suas palavras que há a exaltação ao nacionalismo quando em oposição ao possível imaginário estadunidense sobre o Brasil-Nação.

Imediatamente após essa reflexão, a personagem realiza um ponto de aproximação entre a subordinação do Brasil aos Estados Unidos, com a subordinação das mulheres aos homens. Como estratégia de subversão, Paula sugere às mulheres que, para se relacionar com homens, é preciso abandonar a ingenuidade real, modificar-se e mobilizar a ingenuidade como um artifício consciente, finalizando com a seguinte afirmação: “a essa vida estuante desse imenso Brasil, verde ardente, Brasil de contrastes chocantes, em que homens fortes, loiros, tipo nórdico, se agradam de mulatas e negras”.²⁵⁹

Tanto a construção textual da obra *A Verdade Nua* quanto a de *Trágico Blackout* são marcadas pelo racismo e pela misoginia. Luz se sente parte do universal, embora reconheça as diferenças de gênero, que acabam por direcionar a origem da violência discursiva associada às mulheres, chegando a afirmar que é por isso que prefere “dançar com as serpentes”. Em *A Verdade Nua*, encontramos a menção às mulheres a partir do casamento e da nudez, sendo elogiosa quanto à representação feminina nas artes visuais. É apenas em *Trágico Blackout* que a apresentação de mulher(es), pontuando fragmentos de diversidade, é desenvolvida.

O posicionamento de Luz del Fuego quanto à origem afro-brasileira dos ritmos musicais e o seu discurso civilizatório sobre a adaptação destes ritmos a seus bailados, conectam-se ao entendimento de Karla Carloni em relação às danças e à construção da identidade nacional nos anos iniciais da República. Ao analisar charges e crônicas que circulavam em periódicos cariocas, a autora costura a relação entre o olhar estereotipado e intolerante das elites letradas, com a existência de um ambiente diversificado, atravessado pela tentativa de moldar a identidade nacional por meio da idealização do popular, das fricções entre os padrões sociais estabelecidos e da intensa troca de ritmos e danças entre Europa, África e América.²⁶⁰

Para Carloni, é notável a coexistência de idealizações positivas do popular com preconceitos relacionados à raça, gênero e origem social, nas reflexões de uma elite intelectual que buscava compreender o 'gênio nacional' diante do passado escravocrata e da diversidade

²⁵⁹ FUEGO, Luz del. *Trágico Blackout*. Editora Coelho Branco, Rio de Janeiro, 1947. s/p.

²⁶⁰ CARLONI, Karla. Dança e identidade nacional na imprensa carioca do início do século XX: diálogos culturais e relações étnicas e de gênero. *Estudos Ibero-Americanos*, 44(2), 2018, p. 365–379.

étnica da população, resultando na promoção da mestiçagem positiva, exemplificada pelo maxixe. Paralelamente a isso, diferentes indivíduos aproveitaram as danças sociais, que incorporaram ritmos e movimentos da cultura diáspórica combinados com elementos europeus para desafiar as normas e a moral vigentes, com destaque para as mulheres que desafiaram essas convenções ao som do maxixe, jazz e tango. Nesse contexto, o corpo da mulher negra emergiu como um espaço onde se concentravam as contradições, os dilemas e os preconceitos da sociedade brasileira.²⁶¹

O imaginário das elites quanto à mulher negra, discutido por Carloni, pode ser exemplificado na construção narrativa da personagem Capitu, em *Trágico Blackout*. Capitu é a confidente de Paula, seu ombro amigo. Suas falas são quase ingênuas, em um romance cujas primeiras páginas promovem uma lição aos usos de uma atuação ingênua frente aos homens, como um mecanismo necessário para o estabelecimento de uma relação. Não há menção à sedução ou beleza, pois Capitu é negra. Ao mesmo tempo em que soma a busca masculina pela donzela virginal ao momento político brasileiro e suas relações com os Estados Unidos, lança-se discursivamente a imagem deste “Brasil de contrastes” na atração sexual de um homem branco, com ares nórdicos, pelas mulheres negras. Para Paula, a personagem (ou para Luz, a escritora), a beleza feminina é branca.

A mulher negra representa uma ameaça ao belo da personagem/autora. No livro, as mulheres negras que realizam o trabalho idêntico ao da heroína não são retratadas com sentimentos e nem mesmo com erotismo, reduzidas a mulheres “de cujos côncavos dos braços, com a aragem da porta, desprendia-se um ar fétido, entontecendo mais a mísera”.²⁶² Quanto a Capitu, a personagem negra e amada, sempre está entre os afazeres domésticos, solícita a cada desejo de Paula, além de consolá-la e apoiá-la em seus momentos críticos.

O corpo da mulher negra é representado pelo sexual e pelo maternal. Objetificado, sexualizado, animalizado, historicamente formulado, segundo Lélia Gonzalez, pelo significante de anormalidade atribuído ao ato sexual de um homem branco com uma mulher negra. Não é à toa que a palavra “trepar” seja usual no Brasil, pois qualifica o ato sexual como grotesco.²⁶³

Quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas. Essa é a razão pela qual ela nunca é uma *musa*, que é uma categoria da cultura. No máximo – como alguém já disse – ela pode ser uma *fruta a ser degustada*, mas de todo modo é uma prisioneira permanente da natureza. O

²⁶¹ Ibid., 377-378.

²⁶² FUEGO, Luz del. **Trágico Blackout**. Editora Coelho Branco, Rio de Janeiro, 1947. s/p.

²⁶³ GONZALEZ, Lelia. A Mulher Negra no Brasil. In: RIO, Flavia; LIMA, Márcia. Orgs. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos, Zahar, 2020, p. 164.

estabelecimento definitivo do capitalismo na sociedade brasileira produziu seus efeitos na mulata: ela se tornou uma profissional. Mesmo agora não é reconhecida como um ser humano e nenhum movimento foi efetivado para restaurar sua dignidade como mulher. Ela foi claramente transformada em uma mercadoria para consumo doméstico e internacional.²⁶⁴

Destaco essa discussão quanto às personagens como um marcador do contexto político nacional, sendo a construção de nossa identidade racial um dos alicerces do mito da democracia racial. Ao olharmos para a obra, a ideia de brasiliade é dada; há culpados estrangeiros que ameaçam a tradição. O culpado diretamente mencionado, que possui o marcador étnico como fator determinante para o seu comportamento danoso à tradição brasileira, é o judeu. Em contrapartida, a vedete reconhece que negros, brancos e indígenas são elementos constituidores de suas danças favoritas, que exaltam a cultura brasileira e rechaçam o clássico. Por conseguinte, são partes constituidoras da identidade nacional. Ela se reconhece como latina e despreza o exotismo direcionado à brasiliade pelo estrangeiro, ao mesmo tempo em que compartilha da leitura exótica quanto à cultura afro-brasileira.

À mulher negra é atribuído o exotismo da mulata e, por isso, é objetificada. Não há paixão, pois esse sentimento é direcionado às musas, aquelas que inspiram a cultura branca, eurocêntrica e falocêntrica. À mulher negra é direcionado o cuidado da mucama e, por isso, reduzida aos afazeres domésticos, ao acolhimento nos momentos de desespero, como quando a heroína/autora exclama: “Você é a minha única família, e se não fosse você nessas ocasiões.”²⁶⁵ Mesmo assim, a vedete se lambuza dessa cultura e constrói sua coreografia. É a partir dessas operações que o mito da democracia, montado como um castelo de areia, desmorona. O corpo branco de Luz se apropria do que considera positivo, descarta e reduz aquilo que não lhe agrada ou aquilo que considera uma ameaça a um lugar social de privilégios estabelecidos.

Como sugere Lélia Gonzalez, não é possível pensar o estabelecimento do capitalismo no Brasil sem as implicações do racismo. Pensar a construção da sociedade brasileira, urbanizada, em seu discurso de modernização, implica pensar a raça e a racialização.²⁶⁶ Hall comprehende que a formação social é um campo de disputa onde o poder se dispersa de modo desigual, mobilizando disputas, evidenciando antagonismos sociais – raça e gênero, por exemplo – que se desdobram em atravessamentos em todo o campo cultural.²⁶⁷

²⁶⁴ GONZALEZ, Lelia. A Mulher Negra no Brasil. In: RIO, Flavia; LIMA, Márcia. Orgs. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos, Zahar, 2020, p. 165-6.

²⁶⁵ FUEGO, Luz del. **Trágico Blackout**. Editora Coelho Branco, Rio de Janeiro, 1947. s/p.

²⁶⁶ GONZALEZ, Lelia. A Mulher Negra no Brasil. In: RIO, Flavia; LIMA, Márcia. Orgs. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos, Zahar, 2020.

²⁶⁷ HALL, Stuart. Dialogues with Stuart Hall. In: HALL, Stuart. **Critical Dialogues in Cultural Studies**. Routledge, 1996, p.488.

Para Hall, o racismo não deve ser tratado como uma característica geral dos grupos humanos, mas como racismos historicamente específicos. Ao observar a especificidade histórica, mobilizam-se práticas econômicas, políticas, culturais e ideológicas que definem o posicionamento dos diferentes grupos sociais em escalas hierárquicas. Essas práticas servem à hegemonia da branquitude: a classe branca passa a viver sua relação com os outros grupos raciais e por meio deles com o próprio capital.²⁶⁸

Ao entrar em contato com as obras de Luz del Fuego, fica claro que ela se percebe, na figura de artista, como parte da construção do ideal de brasilidade, manifestada para fora dos palcos, por meio de seus escritos e seus posicionamentos que contrariam certos valores ao mesmo tempo em que reforça e reafirma o racismo e o patriarcado. A vedete reduz as suas qualidades femininas à sedução e ao erotismo atribuídos, embora se reconheça como artista, defendendo o estudo e a dedicação na construção de sua dança, pensando-a “como fases de um desabrochar de flor”, executada pelo seu olhar atento sobre as expressões de seus espectadores. Sua leitura de si é única, até mesmo em sua percepção artística, pois não menciona outras vedetes.

A construção narrativa da artista, mesmo que autobiográfica, não se prende à sua infância, vivência familiar ou mesmo amigos e amores, mas se prolonga nas descrições sobre o seu trabalho. Há uma seriedade em apresentar a construção de seus números no teatro revisteiro. O treino de suas serpentes é um exemplo disso: “Em ‘Tentação de Eva’ há uma parte em que a serpente parece dizer a meu ouvido – ‘Come, Eva, a maçã – Serás a rainha do mundo!’ Eu ensinei a jibóia a aproximar-se de mim e atirar a língua como a falar-me em segredo.”²⁶⁹

Os detalhes sobre a constante formação em dança e em interpretação, as experiências de trabalho e a sua relação com a nudez são elaborados de modo a reafirmar a seriedade de seu modo de vida. Luz reforça discursivamente uma leitura de si como pioneira e única; não há reflexões sobre outras mulheres artistas ou mesmo a problematização sobre a ausência de mulheres em outros espaços.

A *Verdade Nua* se configura em um esforço individual da vedete para afirmar a sua intelectualidade perante aqueles que já conhecem as suas potencialidades artísticas e, para isso, mobiliza alguns autores consagrados e outros poucos conhecidos, todos homens, para legitimar a construção de suas interpretações e suas afirmações sobre o mundo.

²⁶⁸ HALL, Stuart. Race, articulation and societies structured in Dominance. In: **Sociological Theories**: Race and Colonialism. UNESCO. Paris, 1980.

²⁶⁹ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

A bailarina não mobiliza nenhuma mulher escritora ou artista. Paralelamente, exalta a mulher em oposição ao homem no que diz respeito à inspiração e a paixões transformadas em arte. A representação dos corpos femininos em esculturas e pinturas é encarada positivamente: a beleza é feminina e, por isso, retratada. Para justificar seu posicionamento, afirma que “é de notar-se a ínfima qualidade de nus masculinos frente à infinita maioria de obras de arte”.²⁷⁰

Por mais que, no resgate atual de sua memória, Luz seja apontada como uma feminista, mesmo que ela não tenha se reivindicado como tal, ou mesmo que recusemos essa alcunha, por conta de sua posição quanto às espectadoras femininas, ela se insurgiu contra algumas normas, enquanto se manteve presa a outras. Sabemos que não é possível transgredir em totalidade. Podemos subverter valores e normas, mas nossos próprios atos estão presos a operações discursivas construídas a partir dos tensionamentos de poder e linguagem de nosso tempo.

²⁷⁰ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

CAPÍTULO III

A NATIVA SOLITÁRIA

Se, nos palcos revisteiros, a vedete emerge como uma representação conflitante aos valores sociais femininos, Luz del Fuego tornou pública as suas interpretações sobre o mundo em suas obras e declarações, sempre em torno dos usos da nudez, em um exercício de reivindicação de seu corpo como um território de insurreição. Em um movimento de insurgência, Luz recusou os significantes sociais de “ser uma boa mulher” e construiu novas interpretações para as experiências, para o desejo. Esse movimento não se faz sem dor. Romper com algo e reivindicar a aceitação de seu modo de viver, parte de um atrito constante entre normas e convenções de corpo com a construção de seu lugar, de si mesmo.

Sendo costumeiramente referenciada na imprensa como uma mulher nua enrolada em suas cobras, abrilhantando os espetáculos revisteiros e os bailes de carnaval, sua figura estava atrelada ao imaginário erótico do país. Neste sentido, Luz é uma mulher espetáculo, seu corpo é desejo de consumo, lugar da sexualidade e, portanto, objeto de desejo. Logo, para manter-se em sua arte vedete, é necessário explorar o imaginário falocêntrico, embora isto não signifique que aceite ou admita ser reduzida ao erótico. Suas obras literárias servem como uma reivindicação de sujeito e, a partir delas, podemos encontrar fragmentos da construção de sua subjetividade.²⁷¹

O esforço em escrever suas reflexões-mundo e processos de se fazer artista não preencheu a inquietação de se reconhecer como sujeito. Por isso, em 1954, Luz estrela o curta documental por ela idealizado: *A nativa solitária*.²⁷² O acesso à obra se deu como um golpe de sorte, se considerarmos a ausência de uma política de conservação e preservação do cinema nacional. Mas também podemos interpretar como um resultado do resgate de memória sobre a personalidade, pois o restauro e divulgação da obra se deu com a exposição “Cem anos de Luz”, no APEES.

A nativa solitária foi produzida pela América Filmes, cujo dono era Francisco de Almeida Fleming, um dos percursores do cinema nacional, que também se ocupava pela direção dos filmes. Não tenho a intenção de discutir as influências, recortes e planos de filmagem da obra e, sim, encontrar a idealização da vedete na composição fílmica. Como nas demais produções artísticas do período, não há menção à colaboração da artista no roteiro ou

271 BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

272 A Nativa Solitária (1954) é um curta documental biográfico estrelado e idealizado pela artista Luz del Fuego, com direção de Francisco de Almeida Fleming.

caracterização cênica da obra. O cinema, nos anos 1950, é um campo de produção artística cujas posições principais como direção, autoria de roteiro e atuação cênica eram dominadas por homens brancos. Luz del Fuego foi apresentada como a estrela do filme e não como roteirista ou idealizadora, mas, ao assisti-lo, vemos a presença de suas palavras, conhecidas por suas declarações polêmicas aos periódicos e por suas reflexões em *A Verdade Nua*.

A construção narrativa do documentário se inicia em uma redação de jornal. Jornalistas – não há nenhuma mulher – estão sentados em meio a textos e cigarros, descontraídos, quando um jovem adentra ao recinto, avisando que “a mulher do chefe chegou”. Todos reclamam, rapidamente se ajustam e a mulher entra em cena. Uma mulher de meia idade, austera, com o andar firme e coluna arqueada. A típica matrona do gênero revisteiro também se fez presente no curta. Ela adentra ao recinto em um passo feroz, dirige-se diretamente à sala da direção, mostrando um jornal estampado com o título “A colônia nudista numa praia carioca”, acompanhado por uma imagem de Luz del Fuego vestindo um figurino de calcinha e sutiã, enroscada à sua cobra. Neste momento, a mulher exclama ao marido: “É preciso acabar com essa falta de vergonha!”²⁷³

A aparição da esposa ameaçada se configura como um recurso alegórico que remete à experiência da vedete, e não do diretor. “E vejo, espantada, como as mulheres me olham, de uma maneira que nem eu mesma sei como classificar. Parece que me querem comer com seus olhos em fogo!” Os olhares de julgamento de outras mulheres se representam na repulsa da mulher-inquisidora, constituindo-se em um contraste de mulheridades que, mesmo se encaixando no discurso comum de “corpo biológico feminino”, não partilham da mesma compreensão sobre “o que se faz mulher”, servindo ao questionamento de que o corpo e seus usos se formulam performativamente.²⁷⁴

Por outro lado, o diretor do jornal é apresentado como um homem passivo e submisso, que tenta explicar alguma coisa à sua mulher, sendo interrompido com a seguinte exclamação: “a família brasileira foi ultrajada.” Em seguida, sua mulher exige alguma ação e sai triunfante. O diretor chama um de seus jornalistas, mostra-lhe o jornal e cobra a escrita de um texto para “acabar com isso”. A próxima cena se dá com o jornalista sentado junto à plateia, fascinado pela Luz lentamente despida em um de seus números burlescos.

Confesso que imaginei que se seguiria uma sequência de Luz(es) *femme fatale*, com apresentações burlescas, sobrepostas a uma narração sobre a nudez. Contudo, a sequência de

²⁷³ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

²⁷⁴ BUTLER, Judith. Fundações contingentes: feminismo e a questão do “pós-modernismo”. In: BENHABIB, Seyla... [et. al.]. **Debates feministas: um intercâmbio filosófico**. São Paulo: Editora UNESP, 2018, p. 87.

dança durou apenas 30 segundos e o filme se concentrou em apresentar outras vivências da mulher Luz. Questionei os motivos que me levaram a reduzir, assim como as declarações midiáticas, a figura da vedete. Em minha posição de espectadora, o filme provoca reflexões sobre aquilo que vejo e aquilo que vivo, afinal, o cinema é uma tecnologia social. Luz estava ali, uma mulher e, por isso, me conecto a ela, compartilhamos alguns dos mesmos signos sociais. A conexão também se dá pelo espetáculo-fetiche, operado pela diferenciação sexual que lança a objetificação, cuja sexualidade feminina é reduzida e assimilada à sexualidade masculina.²⁷⁵

A nudez inicial mantém-se alinhada à ordem social. Luz está desnuda e, ao mesmo tempo, ausente. Sua imagem flerta com o espectador, mas não encontramos sua representação. Seu corpo é cenário da sexualidade, mas não é sujeito dela, servindo apenas ao olhar masculino. A primeira cena da estrela dialoga com o *male gaze*, expressão cunhada por Laura Mulvey ao compreender que a representação das mulheres no cinema se dá como a imagem direcionada ao consumo masculino.²⁷⁶

Ao longo de seu número burlesco, acaricia sutilmente um homem que, em um gesto masculino está levantando peso. Mesmo diante da provocação, não deixa de equilibrar o peso, tampouco direciona seu olhar à vedete. Diante da recusa de seu companheiro de palco, Luz seduz os homens que compõem a plateia (Figuras 14 e 15).

Figuras 14 e 15 - Luz em sua apresentação burlesca.



Fonte: Fotograma do filme

A composição da cena se apresenta como um jogo libidinal. Luz reconhece que a operação de sua nudez e o seu sucesso se dá pelo voyerismo masculino. Em oposição à matrona

²⁷⁵ LAURETIS, Teresa. **Alicia ya no**: feminismo, semiótica, cine. Madri: Ediciones Cátedra, 1992, p. 28.

²⁷⁶ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

inicial preocupada com o “ultraje à família brasileira”, a artista exalta a sensualidade e o erotismo de sua performance. O encantamento provocado estimula o jornalista a conhecê-la, a escutá-la. Há, assim, uma inversão: Luz deixa de ser objeto e passa a ser sujeito.

Entendo que a nudez erotizada é uma das representações do sexo e, por isso, não se constitui como uma verdade estável à ordem social, mas parte das operações de poder e prazer identificadas por Foucault. Tanto as apresentações nos palcos revisteiros quanto o pequeno flash dessas apresentações no filme se configuram como reflexos de uma curiosidade histórica sobre o sexo, sempre disposta a enquadrá-lo pedagogicamente à norma, ao mesmo tempo em que se move pelo desejo insaciável de conhecê-lo em suas diferentes possibilidades.²⁷⁷

Neste sentido, percebo que o desejo é o impulso necessário para que o jornalista se abra à escuta. Decidido a entrevistar a vedete, dirige-se ao camarim. Mesmo com a indisposição da estrela em recebê-lo, sua insistência possibilita uma entrevista na casa da artista. A próxima cena apresentada é a chegada do jornalista a casa de Luz, localizada ao alto de uma colina, cercada pela mata, onde serpentes se esticam preguiçosamente ao sol. Essa cena marca o contraste entre a paisagem urbana, moderna e civilizada, experienciada no percurso do jornalista e o encontro com o natural-exótico, representado pelo modo de vida da vedete (Figuras 16 e 17).

Figuras 16 e 17 - O trânsito de passagens para o encontro com Luz



Fonte: Fotograma do filme

Os contrastes de paisagens, somados à curiosidade encarnada na figura do jornalista, possibilitam interpretá-lo como um viajante temporário que explora o exótico-desconhecido, embora geograficamente próximo, aberto a desfrutar de um novo lugar e se deixar afetar pela experiência.²⁷⁸ Nesta lógica, o trânsito da cidade é a representação da modernidade e, por

²⁷⁷ FOUCAULT, Michel. *O sujeito e o poder*. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 248.

²⁷⁸ SMITH, Valene. **Hosts and Guests**. Blackwell, 1989.

consequente, da ausência de autenticidade provocada pela não conexão entre pessoas e seus meios sociais, marcada, assim, pelo desejo de escapar e encontrar algo real para experienciar.²⁷⁹

O exótico, referenciado pela casa-pessoa Luz del Fuego, conversa com o imaginário paradisíaco brasileiro pensado por Otávio Souza, que comprehende, a partir da psicanálise, os movimentos constantes para a construção de uma identidade nacional. Longe de ser unificada, essa construção se formou a partir de uma operação erótica-exótica, que tinha como premissa, articulada à construção da cultura no capitalismo tardio, constituir o olhar estrangeiro sobre a brasiliade. Isso resultou em identidades fragmentadas que se deslocam por êxtases e prazeres em seu cotidiano, ao mesmo tempo em que permite relações permeadas pelo medo e violência.²⁸⁰

A cena prossegue com o jornalista caminhando lentamente enquanto observa a natureza dos arredores da casa. Se assusta ao encontrar as serpentes, mas decide seguir. O encontro esperado acontece e Luz não está nua. Com seus longos cabelos negros dispostos em tranças infantis, vestindo uma saia comportada e uma camisa branca de mangas bufantes, veste-se de seriedade para conceder a entrevista. A sensualidade que encantava em seu número, cedeu à formalidade e gentileza (Figura 18).

Figura 18- Luz recepciona o jornalista



Fonte: Fotograma do filme

Percebo que a sua montagem recatada, e até mesmo ingênuas, não se configura como um abandono do erótico, mas como uma supressão momentânea que é conhecida por todas as mulheres, como destaca Audre Lorde, ao pontuar que as sociedades ocidentalizadas valorizam

²⁷⁹ MACCANNEL, Dean. **The tourist, a new theory of the leisure class.** New York, Shocken, 1989.

²⁸⁰ SOUZA, Otávio. **Fantasia de Brasil.** São Paulo: Escuta, 1994, p. 164-5.

o erótico apenas como um recurso para a excitação masculina.²⁸¹ Em contrapartida, somos alertadas contra seu uso em nosso cotidiano e em experiências individuais, pelos significantes sociais que o mobilizam como “símbolo da inferioridade feminina”, levando as mulheres a “sofrer e se sentirem desprezíveis e suspeitas em virtude de sua existência”.²⁸²

A transição do corpo-nu para o corpo-vestido, reflete as ambiguidades dos signos e usos do corpo. Por mais que a vedete declarasse que “não existe indecência no corpo humano”, compreendendo o nudismo como potencializador, uma das “delícias que Deus nos concede”, motriz do desejo íntimo que a permitiu tirar da vida o “bom, agradável e útil”, reconhecendo que o “motivo que nos obriga a refrearmos nossos desejos” se apresenta pelo julgamento alheio, “e o que nos importa o que é alheio, se dele não dependemos?”, reconhecer seu desejo-nudez a permitiu interpretar que seus ideais estavam “acima de qualquer preconceito, pois a mocidade é curta e a hedionda velhice inevitável.” Juventude e beleza são os significantes da nudez idealizada. Para os corpos que carregam estes marcadores, mantê-los cobertos em nome do pudor se configurava como a “mais ignobil das virtudes.” O pudor só deve ser reivindicado como uma ação “natural” para o corpo “inestético, ossos salientes e banhas *ex abundantia*,” pois a nudez serve ao desfrute de si e à contemplação de outros corpos. Por isso, reconhece que o desejo-erótico despertado nos homens é uma celebração à beleza natural, “desde que não seja prejudicial a outrem, que se lhe satisfaçam esse desejo”.²⁸³

As frases-manifesto em *A Verdade Nua* também são mobilizadas ao longo da narração do curta, ainda que não correspondam à seriedade vestida por ela para descrever suas inquietações sobre o mundo e sobre a defesa do nudismo para o jornalista. É como se Luz del Fuego reconhecesse que o “erótico tem sido frequentemente difamado por homens e usado contra as mulheres”²⁸⁴ e, para defender o nudismo como modo de vida a seu interlocutor jornalista/expectador, é preciso vestir-se com o *dress code* definido pelas normas sociais heteronormativas e patriarcas.

²⁸¹ Cabe salientar que as citações realizadas em referência aos artigos de Audre Lorde não possuem a página que ocupam no texto, pois sua tradução não faz uso de paginação.

²⁸² LORDE, Audre. **Os usos do erótico:** o erótico como poder. Original. Use of the Erotic: The Erotic as Power, In: LORDE, Audre. Sister outsider: essays and speeches. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. P. 53-59. Abril de 2024. Disponível em: <https://peita.me/blogs/news/os-usos-do-erotico-o-erotico-como-poder-poraudre-lorde>. Acesso: 10 fev. 2024.

²⁸³ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

²⁸⁴ LORDE, Audre. **Os usos do erótico:** o erótico como poder. Original. Use of the Erotic: The Erotic as Power, In: LORDE, Audre. Sister outsider: essays and speeches. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. P. 53-59. Abril de 2024. Disponível em: <https://peita.me/blogs/news/os-usos-do-erotico-o-erotico-como-poder-poraudre-lorde>. Acesso: 10 fev. 2024.

3.1 Em defesa do nu

Luz abre um álbum, entrega ao jornalista e proclama: “Aqui está toda a minha vida. As minhas vitórias e meus fracassos.” O quadro se desloca para a fotografia do rosto da vedete e abre para uma sequência de imagens de sua composição artística, aulas de canto, bailados, treinamento com as cobras e atuação nos espetáculos, apresentadas pela leitura do jornalista, que se propõe a expor a vida da artista por reconhecê-la como uma das mais populares dos últimos anos, numa sequência narrativa que atribui sentidos àquilo que se vê.

A proposta de apresentar a vida da artista se alinha ao que foi defendido em seu livro autobiográfico. Não há menção a Dora Vivacqua, sua infância e experiências que levaram à construção da personalidade Luz del Fuego, atribuindo o sentido de vida e existência a partir de sua construção artística e, consequentemente, aos atravessamentos que transbordaram a arte e se tornaram parte de sua vivência cotidiana. Seus bailados com cobras são justificados por reconhecê-las como símbolo de feminilidade e como um recurso publicitário. Embora reconheça-as como suas verdadeiras amigas, chegando a afirmar que “quanto mais conhece as mulheres, mais admira as cobras”, reforçando a sua recusa em construir amizades femininas, conforme fora demonstrado em *A Verdade Nua*.

A rivalidade feminina e a idealização do corpo da mulher, presentes no discurso de Luz del Fuego, são características do mito de beleza, como apontado por Noami Wolf. Em meio às mudanças exigidas para a construção da modernidade brasileira, a vinculação de imagens da vedete nas revistas, sempre produzida, jovem e libidinal, servem à manutenção da cultura masculina, reproduzindo a imagem de mulher idealizada, reduzida à “beldade” desejada. As mulheres, ao consumirem as revistas, veem-se como participantes da cultura feminina, o mito da beleza as atravessa, impõe necessidades com base na aparência, ao mesmo tempo em que as isola, estimulando a desconfiança e a leitura de adversária sobre as outras mulheres.²⁸⁵

Por mais que Luz perceba e se incomode com os “olhares” de outras mulheres sobre seu corpo e suas ações, sua interpretação reforça a rivalidade, reduzindo o comportamento a uma característica natural à feminilidade. A cultura como produto masculino é identificada pela vedete, que não se importa em suscitar o desejo dos homens. Ao mesmo tempo, não há em seus discursos, uma reflexão de que é por meio dessa construção cultural que seu posicionamento político, com a idealização de um Partido Naturalista, ou mesmo a sua filosofia de vida pautada

²⁸⁵ WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

pelo nudismo, são negados e ridicularizados, pois a “cultura estereotipa as mulheres para que se adequem ao mito, niveling o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza. É permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo.”²⁸⁶

As percepções sobre a construção e os conflitos advindos com a vivência artística são apresentados como a única vida possível para Luz. O narrador-jornalista demonstra o desejo por conhecê-la um pouco mais e retoma para a necessidade de compreensão sobre a colônia nudista. As imagens da vedete em seus ensaios e espetáculos são interrompidas, voltamos à sala de estar. Para falar da colônia nudista, Luz convida o jornalista para a janela. Abre-se um novo quadro de imagens com recortes da cidade do Rio de Janeiro, conduzidas pela narração, que apresenta a experiência cotidiana com a urbanização.

Figuras 19 e 20 - O urbano e o trabalho



Fonte: Fotograma do filme

Imagens da cidade e do trabalho são mobilizadas para compartilhar com o espectador suas reflexões sobre os impactos da modernização na vida humana. A acelerada urbanização reduz a contemplação, tornando “a vida de hoje” em uma “vida do asfalto, dos prédios que olham atrevidamente para o céu, das ruas estreitas e dos dias sem sol.” Não se experienciam as “ingênuas manhãs de sol”. Em oposição a isso, Luz afirma a sua “fascinação pelas coisas simples” que Deus criou para enfeitar o mundo. Para ela, o mundo moderno afasta os homens da natureza, confinando-os entre quatro paredes. O homem se torna “um autômato do trabalho.” Por isso é preciso reconhecer a verdade de que o “homem é filho da terra” e a perda deste vínculo se configura em uma experiência possível na modernidade que construiu um “mundo pagão.”

²⁸⁶ WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021, p.94.

A inquietação da vedete sobre as relações cotidianas dos indivíduos e o afastamento da contemplação do mundo diante da aceleração da modernidade se constituem como um exemplo da fragmentação humana discutida por Lewis Mumford. Neste aspecto, o capitalismo esvaziou a “natureza natural” do mundo, alterando os sentidos de tempo-espacó, transpondo-os para uma natureza de ordem social construída e constituidora de um universo de relações abstratas que formam o homem a partir de uma crise e por isso, é preciso se estabelecer como indivíduo social a partir de suas características, que acabam não recebendo o valor social idealizado. Assim, sente-se irrisório, um transeunte na vida.²⁸⁷

As reflexões de Luz del Fuego são guiadas pelo sentimento de angústia frente ao abandono contemplativo da vida como experiência natural e divina, reduzindo essa experiência a movimentos mecanizados, resultado de um mundo desordeiro, pagão. A natureza formadora de um mundo cósmico, utópico, deve ser resgatada, pois permite outras possibilidades de estar no mundo. Desta feita, a nudez corresponde à “representação mais primitiva” da natureza e, para justificá-la, mobiliza imagens de esculturas clássicas, como a Vênus de Milo, e de modelos que posam nus para artistas. Todos simbolizam a beleza do “corpo perfeito”, uma “expressão divina”. Justamente por ser divino não deveria ser temido, intocável, admitido apenas nas práticas médicas, afinal, a “nudez não é imoral. Se fosse, não estaria representada nos altares, a exemplo da figura de São Sebastião e do próprio Cristo na cruz”.

²⁸⁷ MUMFORD, Lewis. **A cidade na história.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1995.

Figuras 21 e 22 – A nudez em expressão divina



Fonte: Fotograma do filme

O jogo de associações entre nudez e natureza como experiência divina e suas representações em símbolos católicos desloca a apreensão imoral que a reduz a uma manifestação de “ultraje à família brasileira”, posicionando-a como fonte de saúde, de bem-estar e de ideais civilizatórios, vinculando-se a imagens cristãs. Assimilo este movimento como uma releitura subversiva à tradição católica, pois, como sugere Agamben, “a nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma marca teológica”,²⁸⁸ sendo um signo do desejo pelo conhecimento, representado pelo pecado original, que suprimiu a graça que cobria os corpos nus ausentes de erotismo. A vergonha surge a partir da libido, que movimenta a compreensão da nudez como um acontecimento a partir dos atos de se vestir e se despistar, sendo este último o resultado da perda da graça divina. Deste modo, a nudez só possui valor quando velada; quando exibida, é tomada pelo desencanto, representando a ausência de segredos e, consequentemente, é perturbadora.²⁸⁹

A arte clássica é mobilizada em *A nativa solitária* para justificar a nudez como parte do processo civilizatório, entendendo como grandes obras as esculturas gregas e romanas, que documentam a “apreciação dos corpos perfeitos”. Independentemente de mencionar a nudez por outros povos, considera a Europa como o referencial dos “conceitos mais importantes sobre a nudez”, absorvidos nas Américas pela compreensão de que se trata de um “movimento de volta à natureza, em sua predisposição de dar à humanidade a sua condição de obra divina”.

Há uma reafirmação da herança da cultura ocidental europeia, ao assumir suas representações estéticas como universais. A naturalização do olhar sobre as imagens de nudez,

²⁸⁸ AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio d'Água Editores. 2010, p. 75.

²⁸⁹ Ibid., p.80-98.

dá-se em meio a um trânsito de representações femininas em esculturas, em pinturas e em modelos nuas em estúdios de arte, direcionadas à experiência do espectador, a fim de reforçar a nudez feminina como uma celebração ao belo, uma exaltação à natureza (Figuras 24 e 25). Luz reforça a ideia de “neutralidade” nas obras artísticas e não estabelece uma conexão entre a contemplação da arte com o poder. Ignora que “muitas das operações próprias do poder se realizam e se efetivam no olhar, por meio do olhar. É pelo olhar que o homem transforma a mulher em objeto: imobilizada e disponível para seu desfrute e consumo.”²⁹⁰

A nudez feminina é compreendida como instrumento de inspiração à arte e à vida, diante da “ínfima quantidade de nus masculinos”. Luz celebra a mulher-musa das artes, pois “não poderá existir mais grata contemplação para os olhos humanos do que o de um nu feminino irrepreensível”. Concomitantemente, nega a sexualidade das representações da nudez feminina, em uma defesa de que os genitais despertam, naturalmente, um “sentimento negativo ao puro esteta”, que comprehende a beleza do corpo apenas em seu sublime, embora não negue que o desejo pode ser despertado naqueles que “influam os germes de libido desenfreado”.²⁹¹

A leitura do nu como uma celebração divina e uma arte clássica tensiona uma aproximação entre os sentidos da beleza do corpo na arte e no corpo vivo como complementares. Em um esforço para transferir o princípio da indesvelabilidade do corpo nas obras de arte paro o corpo vivo, que é sempre desejado e por isso tem a sua beleza reduzida à aparência,²⁹² retira da corporeidade nua a representação da culpa para dotá-la de uma celebração à natureza divina que permite sentir “a verdadeira alegria de viver, a grande satisfação intransmissível da vida!”²⁹³

3.2 O naturismo como possibilidade de existência

O quadro do filme muda, as imagens das obras de arte cedem lugar ao paradisíaco. A narração, interrompida. Uma crescente música instrumental irrompe gradualmente, compondo a cena do oceano e da Ilha do Sol aproximada paulatinamente pela câmera. À medida que a câmera, “ora humana, ora inumana ou sobre-humana”²⁹⁴ navega em torno da ilha, vemos

²⁹⁰ SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche:** a poética e a política do texto curricular. Belo horizonte: Autêntica, 1999, p. 62.

²⁹¹ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

²⁹² AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio d’Água Editores. 2010, p.100.

²⁹³ FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

²⁹⁴ DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 30.

pessoas que, pela sua experiência de nudez, representam um “todo tranquilo da natureza humanizada” (Figura 26).

Figura 23- Apresentação da Colônia Nudista



Fonte: Fotograma do filme

A narração é retomada como um manifesto nudista pelo resgate da conexão entre humanidade e natureza, dado que “desde que o homem se esqueceu de sua condição específica, de parte da natureza, ele caminha para a morte, para o enfraquecimento de seus dotes físicos e de suas possibilidades espirituais.”²⁹⁵ Essa angústia diante da decadência da vida na modernidade é um dos reflexos da desconfiança de parte da sociedade em relação aos benefícios da expansão técnica e urbana que, apesar de construir novos instrumentos, não estaria contribuindo para a melhoria da vida.²⁹⁶

A chegada à Ilha do Sol desloca o discurso narrativo da trama que, até então, apresentava ao espectador os sentidos de nudez da vedete, agora permitindo um vislumbre da experiência naturista:

A essência deste movimento é a arte de viver, não só no sentido tradicional do epicurista, mas para reconduzir os homens no reconhecimento da beleza objetiva do mundo exterior, para a amar a vida ao ar livre, ativa, estimuladora de toda energia física, e para abandonar tudo o que é vício, artificial ou inatural, e tudo isso na aquisição de hábitos fracos e na demonstração de lealdade para consigo e por terceiros. O naturismo ama, portanto, a prática de banhos de luz, de mar e acredita nas virtudes estimulantes e desintoxicantes

²⁹⁵ A nativa solitária. 1954.

²⁹⁶ HERMAN, Arthur. **A ideia de decadência na história ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

do ar puro, dos raios solares, e quer viver o mais perto possível dessas forças, as máximas da natureza.²⁹⁷

Em *A nativa solitária* o nu foi ressaltado, inicialmente, como uma expressão artística celebrada, operado discursivamente para promover uma reflexão que questiona os tabus sociais a respeito da sexualidade e sensualidade. A apresentação do naturismo possibilita um novo sentido para a nudez, adotando-a como uma filosofia de vida. Vemos nos discursos de Luz del Fuego a compreensão do naturismo como um projeto possível para novos modos de vida em contato com o mundo natural. Baubérot, em seus estudos sobre o naturismo, apresenta o movimento como uma apreciação dos sujeitos ao próprio corpo, estimulando a moderação da alimentação, o abandono das substâncias tóxicas, a busca pela experiência de leveza corpórea por meio da higiene, a prática de exercícios físicos e, principalmente, o estabelecimento de uma rotina do corpo mediada pela exposição à natureza.²⁹⁸

Luz desloca os sentidos atribuídos à sua nudez: não deixa de celebrá-la como potência de sua sensualidade, mas utiliza o nu como possibilidade de agência política, ao firmá-lo como um projeto de regeneração tanto para o corpo-sujeito quanto para o corpo-social, afirmindo a nudez como um modo de vida que escapa do corpo-aprisionado aos sentidos civilizatórios da modernidade. Compartilhando o sentido do naturismo como uma ética de vida que resgata o hedonismo do corpo e o prazer em apreciar a beleza humana em seu estado de natureza.

A apresentação do naturismo no filme me levou a questionar como se deu a divulgação das ideias da vedete e das posições adotadas por alguns setores sociais diante da reivindicação politizada de Luz del Fuego. É amplamente difundido que a vedete foi a pioneira do naturismo no Brasil, defendendo a nudez como uma nova possibilidade de retomada da natureza e de convivência social, justificando sua adoção como um movimento comum, já feito por outras “nações civilizadas e em país com alta densidade de população e intenso desenvolvimento industrial.”²⁹⁹

A declaração da vedete estabelece vínculos com publicações na imprensa sobre espaços para a prática nudista na França e Alemanha, apresentando os praticantes como amantes da natureza, que “procuram matar os preconceitos em favor da saúde e da beleza, expondo o corpo ao sol e à chuva, respirando o puro oxigênio do campo e da vegetação.”³⁰⁰ Ademais, também

²⁹⁷ A nativa solitária. 1954.

²⁹⁸ BAUBÉROT, Arnaud. **Histoire du naturisme:** le mythe du retour à la nature. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.

²⁹⁹ A nativa solitária. 1954.

³⁰⁰ DIÁRIO DA NOITE. 1951. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pesq=%22nudista%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=9328. Acesso em: 10 fev. 2024.

houve divulgação de filmes, exibidos nos cinemas da capital, que apresentavam a prática naturista. Foi o caso do filme californiano “Elísia – O Vale dos Nudistas”, que, com “sessões especiais ‘só’ para homens e ‘só’ para mulheres”, trouxe uma produção que apresentou “todo realismo em uma Colônia Nudista [...]”, um filme com objetivos ideais, sadios, morais e benéficos,” um acontecimento “que deve ser apreciado pelo público e ser visto com bons olhos.”³⁰¹

As publicações nos jornais sobre as práticas naturistas no exterior correspondem ao ideal de neutralidade jornalística, pois reproduzem a filosofia do naturismo como modo de vida alinhado a objetivos morais. Contudo, o jornal e as revistas são mediadores de discursos, produzindo figuras textuais e imagéticas que se entrelaçam ao imaginário social, fazendo com “que algo entre no jogo do verdadeiro e do falso e o constitua como objeto para o pensamento.”³⁰² Neste caso, a construção das notícias sobre o naturismo em Luz del Fuego ganha outros sentidos, alinhados à condição de existência historicamente inscrita para corpos sujeitados, como o corpo de uma mulher.³⁰³

Neste diapasão, julgo que as obras *A Verdade Nua*, publicada em 1948, e *A Nativa Solitária*, exibida em 1954, representam um deslocamento dos sentidos atribuídos a seu corpo, uma persistência de se fazer ser na alteridade. A partir de Butler, presumo que a corporeidade do nu nos espetáculos da vedete possibilitava uma existência dentro dos normas sociais. A busca da compreensão do outro sobre as possibilidades e sentidos para a nudez, definidos por Luz em seu processo contínuo de construção da subjetividade, levaram-na a produzir e divulgar sua relação com a nudez e com a natureza de modo politizado, em uma ação que busca enfrentar e transformar os meios sociais.³⁰⁴

Em 1949, a vedete emitiu declarações de que desejava concorrer como Deputada Federal e isso se daria após a criação de seu partido: o Partido Naturalista Brasileiro. Embora não tenha sido oficialmente registrado, mobilizou discussões em periódicos e uma sequência de proibições para suas apresentações, organizadas pela Delegacia de Costumes, em diversas cidades, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Luís e São Paulo.³⁰⁵ A Delegacia

³⁰¹ A Tribuna (SP). 1950. Edição 157. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_03&Pesq=%22nudista%22&pagfis=4378

³⁰² FOUCAULT, Michel. O cuidado com a verdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política.** Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004f, p. 242.

³⁰³ BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo:** crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 36.

³⁰⁴ Ibid., p.37

³⁰⁵ DIÁRIO DA NOITE, 1949. Disponível em:

compreendeu suas apresentações como “um farol para a propaganda de um partido que está fundando,”³⁰⁶ encontrando apoio em algumas publicações que defendiam as ações dos delegados, chegando a associar a ação adotada em Belo Horizonte à moral cristã.

[...] o delegado de Costumes de Belo Horizonte, chama-se Cristo. Foi desrespeita, xingado, ameaçado de demissão pela fogosa Luz. Mas, horando seu sacratíssimo santo nome, o delegado Cristo deve perdoá-la. O doce Rabino perdoou a mulher adúltera. Perdoe o delegado a Luz del Fuego que adultera o nu feminino, mantendo-o na política. Outros há que vivem com ela, a política em permanente e pecaminoso adultério [...].³⁰⁷

A mobilização das delegacias de polícia e as notas da imprensa refletem o estranhamento em relação a Luz del Fuego, cujas normas sociais inscreveram discursivamente sobre o seu corpo os sentidos historicamente inscritos de ser mulher, vedete, artista do Teatro de Revista. Desta feita, a performatividade de gênero se mostra em um campo regulado por normas hierárquicas e excludentes, que tornam os sujeitos passíveis de reconhecimento. O estranhamento acontece quando Luz irrompe as normas estabelecidas, politizando-se em sua nudez e ameaçando adentrar ao espaço masculino da política pela possibilidade de criação de seu partido, evidenciando as falhas da idealização performativa do gênero, encontrando, dentro do próprio sistema, novas possibilidades e sentidos de existência.

Mesmo diante da repulsa de alguns grupos sociais, a proposta política de Luz del Fuego atraiu adeptos, tornando-a um recurso de capital político, evidenciado pela oferta de aliança política com Adhemar de Barros, governador de São Paulo, fundador do Partido Social Progressista que, no ano de 1950, buscava a adesão do possível Partido Naturalista como uma ala de seu partido. Quando interrogada pela imprensa sobre essa questão, declarava que o “líder” mobilizava um “falso populismo”, usando “todos os recursos” para mantê-la unida a sua imagem de “extasiante domadora de jibóias” como garantia para o “pleito de outubro vindouro.”³⁰⁸

Luz mantinha a intenção de se candidatar, afirmando: “Farei de tudo para evitar o Ademar, que acena para mim com promessas fantásticas. Eu estou acostumada a ouvir lirismo

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=55911. Acesso em: 10 fev. 2024.

³⁰⁶ TIGRE, Bastos. O nu e a política. À noite, 1950. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&Pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pagfis=1739. Acesso em: 10 fev. 2024.

³⁰⁷ TIGRE, Bastos. O nu e a política. À noite, 1950. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&Pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pagfis=1739. Acesso em: 10 fev. 2024.

³⁰⁸ DIÁRIO DA NOITE, 1950.

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&Pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pagfis=2226. Acesso em: 10 fev. 2024.

e cantilena.” Para isso, era necessário garantir o registro de seu partido no Tribunal Superior Eleitoral. Dirigiu-se a ele apresentando um livro de adesões que contava com “em Belém [...] 7 mil assinaturas; em Recife, 10 mil; em São Paulo, 25 mil; no Rio Grande do Sul, 15 mil; em Minas Gerais mais de 20 mil; no Distrito Federal, uns 15 mil ou mais,” além da divulgação adquirida por um “expressivo movimento universitário” que “faz ‘onda’ para a mulher que cultua a natureza, sem deixar sobrepujar-se pelos preconceitos sociais”, garantindo a adesão de representantes estudantis da “Faculdade Nacional de Medicina, Faculdade de Medicina e Cirurgia, Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, Faculdade de Filosofia e outros.”

A chegada de Luz ao Ministério foi noticiada como um acontecimento inédito, “durante o tempo em ela permaneceu ali ninguém mais trabalhou. Houve um colapso nas atividades. As funcionárias tributaram incondicional apoio à candidatura da bailarina, que na ocasião autografou impressos de seu programa político.”³⁰⁹ Destaco o apoio por parte das funcionárias, como um exemplo do apoio feminino encontrado por Luz desde que anunciou suas intenções em pleitear um cargo político. Em uma de suas entrevistas, declarou ser um “paradoxo” que as mulheres lhe preferissem:

“‘Observei que em todas as capitais – Recife, Fortaleza, São Luís e Belém, especialmente – as mulheres me preferem. Mais de 80 por cento dos meus espectadores eram Evas risonhas ou casmurras. Recebi centenas de telefonemas, alguns malcriados, de minhas simpáticas fãs’. Com grande dificuldade conseguia a bailarina fazer o seu ‘footing’ pelas ruas pitorescas do Norte. Uma multidão de curiosas, geralmente barrava a porta do hotel, para olhá-la de perto. Jovens, mulheres e homens, visitavam-na nos intervalos dos números no teatro, e pediam explicações sobre o programa de seu partido e alguns episódios interessantes que sua fama jogou para aquelas paragens.”³¹⁰

A adesão das mulheres pode ser justificada pela afirmação de que, em seu mandato, defenderia “com destemor a causa da mulher brasileira, tornando realidade uma antiga e justa aspiração do povo brasileiro que os preconceitos sociais jamais permitiram”³¹¹ e trabalharia pela “emancipação total das mulheres, jungidas por todos os dogmas que a sociedade impõe”³¹²

³⁰⁹ Diário da Noite, 1949. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=55911. Acesso em: 10 fev. 2024.

³¹⁰ Diário da Noite, 1949. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=55911. Acesso em: 10 fev. 2024.

³¹¹ A Scena Muda: Eu sei tudo. 1950, Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=084859&pagfis=1>. Acesso em: 12 fev. 2024.

³¹² Diário da Noite, 1950.

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&Pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pagfis=2226. Acesso em: 12 fev. 2024.

pois, “como mulher, claro que sentiria, melhor que meus pares homens, os problemas da saia. E assim interpretaria os desejos e as reivindicações das Evas do Brasil.”³¹³

Segundo a matéria, o programa político, “objetiva quase unicamente os problemas femininos”³¹⁴ transformando algumas de suas posições publicadas em *A Verdade Nua*,³¹⁵ como o direito ao divórcio e o projeto de educação para crianças e adultos, por meio da mediação corpo e natureza. A projeção de Luz del Fuego crescia entre jovens e mulheres, suas ideias circulavam em panfletos partidários, valendo-se das apresentações nas capitais para vender seu livro. Suas ideias foram percebidas pela imprensa:

Luz del Fuego – a fascinante bailarina carioca, criadora dos mais bárbaros e exaltadores ritmos da dança brasileira. Mais de três meses no bojo dos aviões, virando as extensões nortistas e deixando, atrás de si, o rastro do fogo de arte ardente pagã. Dir-se-ia que Prosérpina – a imperatriz do inferno – levava as suas legiões fantásticas para abrasar o ânimo conservador do povo da banda norte, provocando delírios, aplausos estrondosos e explosões também de protestos das pessoas zelosas dos costumes antigos, tão arraigados àquela gente do setentrião. O incêndio devorador de sua dança, sucedera à difusão da doutrina de seu partido político, o Naturalista Brasileira.³¹⁶

Ainda que fosse uma vedete famosa que sempre lotava os espetáculos, a cobertura da imprensa costumeiramente focava em seus números dançantes com as cobras, na rivalidade com Elvira Pagã, nas suas aparições em “trajes de Eva” nos bailes de carnaval e nas fofocas sobre sua vida amorosa. Após a declaração de sua intenção política, a imprensa alterou o discurso, passando a dar mais atenção às características de sua personalidade, acontecimentos do passado e sua carreira nos palcos. A maioria deles eram notas que ironizavam o anseio político da artista e as seguidas proibições de suas apresentações, no ano de 1950, com coberturas das ações adotadas pelas Delegacias de Costume que afetavam diretamente a imagem pública de Luz.

Como exemplo, mobilizo a matéria “Nada de pouca roupa...” publicada pela revista “A Scena Muda: Eu sei tudo”, exaltando os “bons ofícios do Sr. Silvestre de Góis Monteiro, a fim de que as apresentações da cantora-bailarina fossem suspensas, como preservação aos bons

³¹³ Diário da Noite, 1950.

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&Pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pagfis=2226. Acesso em: 12 fev. 2024.

³¹⁴ Diário da Noite, 1950.

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&Pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pagfis=2226. Acesso em: 12 fev. 2024.

³¹⁵ FUEGO, Luz del. *A verdade nua*. 1948.

³¹⁶ Diário da Noite, 1949.

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=55911. Acesso em: 12 fev. 2024.

costumes.” A censura às apresentações da vedete encontraram apoio em “terras mineiras, quando por ali transitou a popular Luz del Fuego... Não só a população como as autoridades da terra do Sr. Milton Campos, investiram contra a Arte da presidente do Partido Naturalista, levando-a a bater às portas do Judiciário que, por sua vez, lhe negou um mandado de segurança” e no interior de São Paulo, quando foi “despachada para outra cidade pelo delegado de Aparecida, tamanho o clamor público.”³¹⁷ Outros periódicos, preferiam divulgar imagens que destacavam a atuação da polícia para impedir o acesso de Luz del Fuego em teatros e bailes (Figura 24).³¹⁸

Figura 24- Luz expulsa do Teatro Municipal



Fonte: Pacotilha: O Globo (MA) – 1951, Edição 35

³¹⁷ NADA DE POUCA ROUPA. A Scena Muda: Eu sei tudo. 1950. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=53294>.

³¹⁸ Pacotilha: O Globo (MA) – 1951, Edição 35. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123846&pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagina=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=721>.

O corpo da vedete, nos enunciados e na fotografia dos periódicos, evidencia os discursos generificados, que atuam na objetificação e controle sobre os corpos femininos e os constituem como dispositivos de sexualidade mobilizados para disciplinar o corpo que foge às determinações dos “bons costumes”, lido como “promíscuo.” Neste caso, a construção discursiva jornalística elabora sentidos que levam à exclusão da vedete de espaços artísticos, em que fez a sua fama, como uma resposta a sua imoralidade. A nudez, outrora aceita como parte do cenário cultural da década de 1950, passou a ser repudiada quando seu sentido foi estendido para a reivindicação política de seu modo de vida naturalista.

Encontrei apenas uma matéria sobre Luz del Fuego como potência artística, possibilidade política e, ao mesmo tempo, uma mulher comum. Uma reportagem sob o título “Atirem a primeira pedra”, de autoria de M. Mercedes Santos, foi publicada na Revista da Semana, em novembro de 1949, disposta ao longo de nove páginas que mesclavam textos sobre acontecimentos da infância à vida adulta, com elementos que justificam suas reivindicações políticas, sua compreensão sobre o nu e sua construção artística, como um recurso para sobrepor os julgamentos moralistas enfrentados pela vedete.

Ao final da reportagem, Luz é adornada com o ideal de feminilidade, que “deseja, como toda jovem na sua idade, um lar confortável, com um esposo digno e compreensível,” pois “adora a vida do lar, ocupando-se nas horas de folga em afazeres que se enquadram apenas na formação de uma mulher simples e pacata.”³¹⁹ O texto é mediado por imagens da vedete em atividades domésticas, vestida com roupas confortáveis, enquanto cuida de suas galinhas, prepara suas refeições e desfruta de um livro (Figura 25).

³¹⁹ Atirem a primeira pedra, Revista da Semana, 1949. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=29475.

Figura 25 – Luz realiza atividades domésticas



Fonte: Atirem a primeira pedra, Revista da Semana, 1949

O trânsito de sentidos sobre a vivência de Luz del Fuego na reportagem permite a elaboração de novas significações do público sobre a artista, até então conhecida por experienciar a nudez como arte, como seu modo de vida e sua ação política, podendo, também, ser reconhecida como uma mulher comum. Deixar-se fotografar realizando atividades associadas à performance feminina socialmente aceita e celebrada, corresponde ao reconhecimento da trajetória para se viver um ideal regulado. Contudo, não interpreto essa ação da vedete como uma aceitação absoluta em corresponder à feminilidade, mas como uma estratégia para sensibilizar o leitor de que, mesmo defendendo o seu estilo de vida como possível para outras pessoas, há uma mediação da complexidade que é se fazer humano. Quando questionada sobre os motivos que a transformaram em uma adepta do nudismo e a possível fundação de seu partido, respondeu:

Sou uma artista e como tal é que olho o nudismo. Nele não encontro nenhuma imoralidade a não ser os gestos e atitudes demonstrados na maioria das vezes pelos moralistas. Quero, no entanto, deixar bem claro que caso consiga a fundação desse partido, não irei implantar o nudismo no Rio de Janeiro. Nada disso. Quero apenas uma colônia oficializada para fins puramente terapêuticos. Sou – afirma ainda Luz del Fuego – uma criatura que por uma imposição da vida, despida de preconceitos e ilusões, bem à luz da verdade.³²⁰

³²⁰ Atirem a primeira pedra, Revista da Semana, 1949. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=29475. Acesso em: 2 ago. 2023.

O Partido Naturalista Brasileiro não obteve registro, mas isso não significa que Luz se distanciou do ativismo naturista. Em dezembro de 1950, Luz foi anunciada como representante brasileira na Convenção Internacional de Nudismo. A notícia sinaliza que a vedete possuía seguidores, que se reuniam dominicalmente em uma ilha deserta na Baía da Guanabara. Como destacado em sua resposta, seu desejo era tornar oficializada a existência da colônia naturista. Em 1951, chegou a ser processada pelo Delegado de Costumes Zildo Jorge por ter declarado que mantinha uma colônia de nudismo em funcionamento. A declaração de defesa utilizada pelo advogado da vedete, entendia “que a bailarina ao afirmar a existência da colônia nudista, desejou apenas um recurso de propaganda, pois ela não organizou nenhum núcleo desse gênero.”³²¹

As matérias jornalísticas construídas com a articulação de imagens e textos, operadas para destacar a atuação das Delegacias de Costumes em relação aos usos do corpo pela vedete, ou mesmo a matéria que intenciona apresentá-la também como uma mulher, cujos anseios transcendem arte e a filosofia naturista, desejosa pelo matrimônio, que encontra prazer nos afazeres domésticos, podem ser interpretadas pela perspectiva foucaultiana de que a ordem do discurso é inscrita historicamente. A produção dessas notícias envolve o controle de palavras, a organização mediada pelas imagens e a seleção da abordagem que, conjuntamente, operam, como uma tecnologia do poder, os sentidos de verdade com a finalidade de apresentar a suposta verdade dos fatos.

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.³²²

A imprensa, a partir da microfísica do poder, opera os sentidos dos corpos a partir das várias práticas e instituições normativas, de modo a instituir a docilidade dos corpos, pois “o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações.”³²³ Constatou, a partir de Foucault, que as tentativas de docilizar ou mesmo domesticar os usos do corpo por Luz del Fuego – pela imprensa, pela polícia ou pela sua família

³²¹ Diário da Noite, 30 de maio de 1951. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pesq=%22nudista%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=11638. Acesso em: 5 ago. 2023.

³²² FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p.12.

³²³ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

– estimularam a artista a constituir um domínio e consciência de seu próprio corpo. Tais sentidos são efeitos de um investimento do poder individual ao corpo, possibilitado pelo nudismo, pelo reconhecimento da beleza e pela exaltação da saúde em contato com a natureza. Por mais que a busca por um corpo saudável seja fruto de um trabalho do poder investido sobre os corpos, possibilitou à vedete que os usasse em uma espécie de contra-ataque, atribuindo ao prazer, encontrado em suas práticas, um recurso para esvaziar os sentidos das normas morais de sexualidade e decência que insistiam em lançar sobre ela.³²⁴

Neste sentido, a fama conquistada como vedete possibilitou que suas ideias sobre a experiência naturista circulassem. Por mais que as instituições de controle – imprensa e policiamento – mediassem suas declarações para reforçar as versões “naturalizadas” sobre os lugares de trânsito dos corpos femininos, também possibilitavam uma incitação ao discurso, permitindo a formação de novos sentidos ou mesmo a aceitação de novas possibilidades de experiência, mitigando a culpa sobre o prazer. Mesmo não formalizando o seu partido, conseguiu tornar realidade o seu desejo de oficializar a sua colônia naturista, no ano de 1952, quando recebeu de representantes governamentais a posse de “uma ilhota na baía de Guanabara. “[...] Ali instalará sua colônia de nudismo”, ironizado pela mesma nota, que finaliza a informação, afirmando que o “tráfego de lanchas, nas redondezas aumentou consideravelmente.”³²⁵

3.3 O imaginário da Ilha do Sol

Retomo *A Nativa Solitária* para discutir como Luz del Fuego representa a experiência naturista em sua colônia. Homens e mulheres são, inicialmente, apresentados como aqueles que encontraram no naturismo a “libertação”, graças ao distanciamento da leis do mundo moderno, que são “falíveis e merecedoras de um crédito bastante relativo” e, por isso, buscaram na contemplação dos elementos – água, fogo, terra e ar – as possibilidades para a construção de um mundo melhor.³²⁶ A narração apresenta o corpo como uma totalidade imersa na natureza, compreendendo que a cobertura dele, principalmente dos genitais, é parte de uma construção cultural, recusando a conotação sexual da nudez. A narrativa segue descrevendo os benefícios

³²⁴ FOUCAULT, Michel. **Power/Knowledge**. Selectes Interviews and Other Writings, 1972-1977. New York: Pantheon Books, 1980, p. 55-56.

³²⁵ Colônia Nudista, Diário da Noite, 1952. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pesq=%22nudista%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16957

³²⁶ A nativa solitária. 1954.

do naturismo por meio da prática de esportes, de danças e de construções de amizades. Não pretendo construir uma reflexão sobre o texto narrado nestes minutos finais, pois ele se desdobra repetidamente sobre os valores e os sentidos da prática.

Por outro lado, as imagens oferecem outros sentidos para experiências naturalistas. Uma imagem sempre se vincula à outra, como aponta Deleuze ao compreender os que sentidos das imagens-movimento se formulam a partir das montagens: as composições do jogo de imagens e o sentido que se intenciona transmitir ao espectador, para que, assim, seja possível aproximar o espectador com o que se apresenta.³²⁷

Ao apresentar homens e mulheres nus praticando esportes e em brincadeiras infantis, é retirado o sentido erótico da nudez, colocando-a como uma mediadora do contato com a pureza, sendo totalmente despossuída de erotismo, possibilitadora de estabilizar, ao menos durante a prática coletiva, os sentimentos de igualdade e simplicidade entre os participantes (Figuras 26 e 27).

Figuras 26 e 27 – Práticas naturistas na Ilha do Sol.



Fonte: Fotograma do filme

Mesmo que o naturismo se coloque como uma resposta possível aos males da modernidade, ao elaborar quadros de imagens é permitida a associação da prática a ideais civilizatórios, como o discurso higienista, que estimulava a prática de esportes ao ar livre para a constituição de um corpo são. A construção de sentidos pelas imagens reforça a intenção de reduzir o potencial erótico, ao mesmo tempo em que reforça os ideais de beleza da branquitude, com o desfile de corpos brancos, magros, com os músculos definidos, aproximando-os da nudez nas artes clássicas apresentadas no início do filme.

³²⁷ DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Ao final da obra, quando apenas a trilha sonora mediava o trânsito de imagens, vemos que um intruso adentra ao paraíso naturista (Figura 28). Para satisfazer seu desejo voyeurista, esconde-se entre as pedras e assiste, com olhar lascivo, às brincadeiras dos praticantes. A câmera desloca-se para outro quadro, possibilitando ao espectador o foco visual em que o intruso se concentrou. Vemos duas mulheres, intimamente abraçadas, ao mesmo tempo em que seus corpos são banhados por ondas tranquilas (Figura 29). O intruso, então, caminha até elas em passos inseguros. A composição do quadro, ao distanciar-se da narração, que continuamente repete os benefícios do naturismo, indica, nas palavras de Delleuze, que a “imagem não se dá apenas a ver”, sendo mutuamente legível e visível, operando informações visuais.³²⁸ A cena sugere uma tensão entre os sentidos da nudez: por um lado, como possibilidade de existência para os seus praticantes e, por outro, como forma objetificada, reforçando os estereótipos sociais quanto aos usos e sentidos do corpo feminino.

Figuras 28 e 29 – Um intruso na Ilha do Sol



Fonte: Fotograma do filme

A erotização objetificadora do corpo feminino se desenvolve no filme; mesmo que a intenção seja distanciá-la do nu, também a atualiza. Como sugere Teresa de Lauretis, a construção fílmica se dá em um jogo representativo, em que os espectadores não são neutros e, sim, agentes históricos que atribuíram sentidos socialmente construídos em sua percepção. Não há passividade frente à tela; as imagens são vistas, sentidas e significadas, tornando o expectador uma parte ativa do processo de sentido do filme. Parte da estratégia para capturar o olhar do espectador é utilizar os sentidos do imaginário social, de modo a aproximar a imagem às experiências cotidianas.³²⁹

³²⁸ DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 22.

³²⁹ LAURETIS, Teresa. **Alicia ya no**: feminismo, semiótica, cine. Madri: Ediciones Cátedra, 1992.

Interpreto, a partir de Preciado, que a imagética apresentada corresponde ao ideal de “natureza humana”, um efeito da tecnologia social, que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equivalência entre natureza e heterossexualidade, construído pelo sistema heterosexual como um dispositivo social que é destinado a produzir significantes de feminilidade e masculinidade. É possível interpretar que o voyerismo em cena, assim como o do espectador desejante, perpetua a construção de que ao corpo nu feminino, visível e desejável, é permitido exercer a dominação.³³⁰

Dessa maneira, a cena reflete as práticas do sistema heterosexual, que permite o voyerismo masculino como um componente crucial para a objetificação do corpo da mulher. Por outro lado, a insegurança do homem ao caminhar em direção às jovens pode ser interpretada como reconhecimento de que sua intenção transgride os valores morais e as normas sociais que regulam ações, olhares e desejos.

A cena que segue inverte as expectativas do sistema heterosexual. O intruso que tentava se aproximar das duas jovens, é percebido pelos outros praticantes que estão na praia. Um grupo formado majoritariamente por mulheres corre em sua direção e ele tenta fugir, mas é capturado e arrastado para perto de Luz del Fuego, que, até então, assistia sentada ao controle exercido sobre o corpo do voyeur. Luz gesticula e, em seguida, as mulheres, que se divertiam com a situação, começam a arrancar as roupas do intruso, que protesta assustado (Figuras 30 e 31). A ação poderia ser interpretada como violência, mas a narração é retomada sugerindo o bom-humor como uma parte essencial da “superioridade do espírito naturalista”. A cena subverte a dinâmica de poder, em que o homem é construído como agente dominante frente à passividade e fragilidade feminina. O ato de agarrar e desnudar o homem pode ser interpretado como uma reivindicação do espaço, cuja regra é estar nu, ou mesmo como uma exposição da vulnerabilidade do corpo, até então dominante, em um espaço que, apesar de não representar os valores de moralidade, construiu-se a partir de rachaduras do sistema que escapam a certas estruturas de poder.

³³⁰ PRECIADO, Paul B. **Manifesto cotrassexual:** Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2017, p.25.

Figuras 30 e 31 – O encontro com o intruso



Fonte: Fotograma do filme

Vencendo o assombro, o homem acaba colaborando com a ação das mulheres. Ao deixar-se desnudar e participar das atividades junto ao grupo, renovou-se “em face da esperança e boa vontade para consigo mesmo”, abrindo-se à possibilidade de conhecer, por meio do nudismo, um novo sentido de moral, construído na “unidade do convívio”. As inversões de sentidos nas ações que constroem a cena desestabilizam o sistema heterossexual, ao deslocar parcialmente os gêneros no jogo sujeito-objeto, operado a partir da reação ao poder, redefinindo as subjetividades.³³¹

Encontrei registros de exibição de *A Nativa Solitária* em várias cidades do Brasil, circulando até o início dos anos 1960. Sua recepção na imprensa manteve-se alinhada à “imoralidade”. Luz del Fuego e todas as suas ações de insurgências são mobilizadas pela mecânica do poder, para suprimi-la a partir da realidade analítica pelos sentidos de ordem natural e desordem e localizá-la,³³² como observado na coluna:

Foi com curiosidade que me dirigi ao Cine Capitólio, na noite de 16 do corrente mês, para assistir ao filme nacional: *Nativa Solitária*. E foi com sentimento de repulsa e nojo que saí daquela sala de diversão.

Nojo por haver em nosso país quem “dê cartaz” a uma famigerada mundana como Luz del Fuego, mulher indigna da mínima admiração embora mereça compaixão; nojo por se propagar que é um filme instrutivo, uma “porcaria” que mostra seres humanos de ambos os sexos completamente nus, numa sem-vergonhice deslavada, sob o ingênuo pretesto de volta ao naturalismo, à época em que o homem não usava vestimentas.

Se a volta à antiga condição condiz com a dignidade do homem atual, não choca os costumes atuais, porque não vemos pelas ruas as mães, as esposas e irmãs dos que pregam tal doutrina a andar sem roupas aqui e ali?

Sentimentos de repulsa por tanto descaradamento em provar a atitude de Luz del Fuego e seus comparsas de sua colônia de nudismo com passagens

³³¹ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

³³² Ibid.

bíblicas, no ponto que lhes convém, justamente na hora em que aquela luxuriosa Luz del Fuego se esfregava lubricamente com uma cobreia. Desconhecem, por conveniência, que logo após o pecado o homem sentiu necessidade de cobrir suas vergonhas. Descaradamente em trazer para a tela, entre cenas nojentas, a figura semi-nua de São Sebastião, sem distinguir que este estava nu na hora do suplício e por imposição dos carrascos, homens afeitos a animalidades torpes e não costumava ele viver daquela maneira. Até onde chega a sandice da má fé e da ignorância!

O filme, em si, independente da ideia tola que prega, é o que o povo chama de “abacaxi”. Não apresenta nem uma história interessante: é unicamente a sucessão de quadros cheios de nus nada inocentes e, para agravar-lhe mais a pobreza, repete cenas as mais de destituídas de interesse e não ocupa mais de trinta minutos de projeção.

O que ele ensina é como se jogam fora vinte cruzeiros e trinta minutos preciosos.³³³

À apresentação como uma “famigerada mundana”, “mulher indigna” e “luxuriosa” acrescentam-se as outras representações que mobilizei ao longo da escrita e servem como ferramentas discursivas, atuando diretamente nos dispositivos de sexualidade e da biopolítica, regulando as subjetividades para a ordem socialmente inscrita e idealizada, marginalizando aqueles que a desafiam, como é o caso de Luz del Fuego. Ao provocar a norma que incide sobre o corpo, a vedete admite, discursivamente, a nudez como possibilidade e prazer de ser mobilizada reativamente ao poder. Ao mesmo tempo em que o reforça, abre-se à exposição e, com isso, permite a fragilidade e a interrupção desse poder.³³⁴

Por outro ponto de vista, o objetivo de negar, por meio das instituições de controle, as possibilidades de uso do corpo e das sexualidades associadas à desordem, também é engendrado a partir da relação poder-prazer. O prazer está em fiscalizar, vigiar, revelar, atravessar o poder, “que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir”.³³⁵

3.4 Crepúsculo

Luz del Fuego participou de alguns filmes no final dos anos 1950.³³⁶ Neste período, o teatro de revista já não contava com espetáculos luxuosos, repletos de glamour, que marcaram

³³³ R. Rezende. Para hoje é isto: Nativa Solitária. Folha de Ituiutaba, Edição 924, 1958. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=829846&Pesq=%22a%20nativa%20solit%c3%a1ria%22&pagfis=872>

³³⁴ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2012, p. 109-10.

³³⁵ Ibid., p. 50.

³³⁶ Comendo de Colher, Direção de Ghiu, Alcebíades, Eichorn, Franz. Alcebíades Ghiu Produções Cinematográficas, Rio de Janeiro, 1959 e Curuçi, beast of the amazon. Direção de Curt Siodmak. Universal Filmes. Brasil/US, 1956.

o gênero nas décadas de 1940 e início dos anos 1950. Segundo Neyde Veneziano, a popularização de meios de entretenimento mais modernos, como os programas televisionados e a chegada do teatro musical, com adaptações de peças da Broadway, somaram-se às manifestações da censura que, em nome dos costumes, brecavam as alusões ao sexo e à política. O empobrecimento e a decadência do teatro revisteiro fragmentaram seus procedimentos, associando-o a “zonas periféricas do teatro pornô, do teatro-sex, do *strip-tease*.³³⁷” O preconceito intelectual que acompanhava as produções revisteiras, negando-lhes o status de “arte”, transformou-se em total desprezo.³³⁷

Nos anos 1960, a presença da artista nos palcos e nos periódicos estava cada vez mais rara, embora isso não configurasse uma diminuição da censura, que emitia multas às suas apresentações sempre que aparecia nua,³³⁸ o que motivava vaias para a ação deste departamento.³³⁹ Em contrapartida, a vedete esforçava-se para se estabilizar no cinema, chegando a atuar em *Tarzan e o Grande Rio*, uma produção hollywoodiana filmada no Rio de Janeiro.³⁴⁰ Paralelamente, buscava transformar a Ilha do Sol em um ponto turístico, estimulando visitas e promovendo bailes de carnaval.

O gradual apagamento de Luz del Fuego nos palcos e na imprensa está correlacionado a seu envelhecimento, pois “as imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens e mulheres.”³⁴¹ Enquanto seu corpo correspondia à idealização de beleza feminina – jovem e curvilíneo –, despertava o libidinal de uma cultura patriarcal, ao passo que figurava no imaginário feminino como referencial estético.

Recorro às reflexões de Beauvoir para compreender como se deu este apagamento. Para a intelectual, atrizes, dançarinas e cantoras encontraram, em seu trabalho, a expressão artística, uma reafirmação da feminilidade. Mesmo que os corpos femininos nas artes estejam diretamente ligados à valorização da sexualidade masculina heterossexual, o trabalho artístico possibilita às mulheres um sentido de existência que escapa ao jugo, à tutela masculina,

³³⁷ VENEZIANO, Neyde. É Brasileiro, Já passou de Americano. In: **Revista Poiésis**, n 16, p. 52-61, Dez. de 2010, p. 56.

³³⁸ Diário da Noite, Edição B11726, Rio de Janeiro: 1961. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_04&pasta=ano%20196&pesq=Luz%20del%20Fuego&pagfis=9971. Acesso em: 2 fev. 2024.

³³⁹ Diário da Noite, Edição 13765, Rio de Janeiro: 1961. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_04&pasta=ano%20196&pesq=Luz%20del%20Fuego&pagfis=38473. Acesso em: 2 fev. 2024.

³⁴⁰ Tarzan e o Grande Rio. Direção de Robert Day. Paramount Filmes. BR/US. 1969.

³⁴¹ LOURO, Guacira. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre a sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p.17.

permitindo que se realizem como mulheres, tolerando, inclusive, certa liberdade sexual. Parte de seus deveres profissionais, para além do público, é tornar-se encantadora, cuidando da beleza e, por consequência, da jovialidade, negando, desse jeito, a beleza ao corpo e ao amadurecimento do corpo feminino. Luz del Fuego, quando adentrou aos seus quarenta anos, deixou de servir a este sistema cultural.³⁴²

As intensas mudanças socioculturais dos anos 1950 e do início dos anos de 1960 permitiram sua ascensão artística e a politização da nudez. Ainda que com duras críticas e perseguição, Luz pôde se constituir como artista, conquistar a independência financeira e, acima de tudo, acumular experiências de vida, com momentos de liberdade, configurando-se, em certa medida, como uma possibilidade de vida desejada, muitas vezes secretamente, pela maioria das mulheres de seu tempo e do nosso.

Com a instauração da Ditadura Militar, reforçou-se o rígido sistema patriarcal, ameaçando as liberdades individuais e a conquista de direitos civis. Servindo-se da moral cristã como apoio político, remarcou o “lugar” da mulher na família, casamento e maternidade.³⁴³ Sob essa perspectiva, Luz del Fuego, que recusava papéis secundários no palco-vida, figurava antagonicamente a este discurso e viu sua colônia naturista esvaziar-se à medida que o regime avançava. Mesmo com o afastamento de frequentadores, Luz continuou cuidando de seu paraíso naturista que, agora, representava o isolamento social e a fragilidade de uma vida feminina insurgente, cuja maturidade serviu para distanciá-la das artes e da fama, embora não reduzisse as investidas conservadoras lançadas a ela.

Em 1967, cinco meses após Luz del Fuego completar cinquenta anos, foi reportado à polícia o desaparecimento da naturista. Inicialmente tratado como um golpe publicitário por parte da imprensa, a hipótese foi descartada pelo Delegado Rui Dourado apontando que “a ex-vedete já estava há muito tempo afastada das atividades artísticas, tendo passado, inclusive da fase de decadência para a do ostracismo, quase que por completo, apesar de manter a colônia de nudismo.”³⁴⁴ Em 24 de julho de 1967, foi noticiado que a polícia, liderada pelo referido delegado iniciou a investigação na Ilha do Sol. Encontrando manchas de sangue, sinais de luta corporal e roubo de pertences, anunciou que Luz fora vítima de um latrocínio e que não seria feito uma perícia devido às condições de luminosidade.

³⁴² BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo:** a experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.527-8.

³⁴³ PAZ, Alfredo Boccia. Represión Política y Género en la Dictadura Paraguaya. In: PEDRO, Joana Maria; WOLF, Cristina Scheibe. **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010, p. 74-93.

³⁴⁴ Jornal do Brasil. Edição 92, 1967. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%20%22Luz%20del%20Fuego%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagsis=102466. Acesso em: 2 mar. 2024.

Para discutirmos as circunstâncias do assassinato da vedete, utilizei notícias dos jornais O Globo, Diário de Notícias, A Luta Democrática e a revista O Cruzeiro, por terem feito uma ampla cobertura do caso. Como apontado na introdução, o uso dos periódicos não tem como objetivo estudar o posicionamento de um veículo específico, mas utilizar fragmentos dos textos jornalísticas como enunciados que se articulam como instrumentos de leituras que sugerem posicionamentos do leitor ao fato noticiado. Para fins de esclarecimento, comprehendo que a postura dos jornais em relação à investigação é, por vezes, contraditória. Em relação à vítima, Luz del Fuego, as declarações se deslocam por dois polos. Em alguns momentos, a artista é caracterizada de forma jocosa, em outros, elogiosa. Em uma operação discursiva que a retrata ora como uma mulher autêntica e bela, que desafiou o tradicionalismo familiar, abandonando o conforto de um lar abastado para se dedicar à sua arte e ao naturismo; ora como devassa, promíscua e irresponsável, sendo até mesmo, negada a sua posição de atriz, reduzida a uma atração que dançava mal e não cantava.

Mobilizo um paralelo entre a construção da narrativa jornalística e a proposta de Hayden White sobre a narrativa historiográfica. Neste aspecto, esta última se debruça sobre o objeto, a fim de apresentá-lo em uma estrutura linear, viabilizando sentidos assimiláveis para as experiências humanas. O uso da narrativa serve para familiarizar acontecimentos e definir parâmetros de ordem moral, pois “onde, em qualquer descrição da realidade, está presente a arte da narração, podemos ficar certos de que está presente também a moralidade ou um impulso moralizador [...], fazer narrativa é moralizar.”³⁴⁵ De maneira semelhante, as notícias jornalísticas utilizam a narrativa para apresentar os acontecimentos de modo inteligível e significativo para os leitores. Cada notícia é construída dentro de um contexto amplo que envolve outras histórias e outros significantes, extraíndo e adicionando elementos que encontram eco em crenças e em valores culturais do público, moldando, também, a compreensão coletiva da realidade.

Destarte, aponto para a construção narrativa acerca da investigação. A cobertura inicial do caso, nos periódicos, envolve o companheiro de Luz del Fuego, Hélio Luis da Costa, policial da guarda costeira, tratado como seu “amante”. Os jornais, inicialmente, apresentavam seu companheiro como o principal mandante do crime, embora o jornal O Globo destaque que Hélio colaborava com as investigações, contribuindo com informações valiosas sobre conflitos recentemente enfrentados pela vedete. Um desses conflitos envolvia um tenente da Polícia

³⁴⁵ WHITE, Hadyen. **The value of narrativity in the representation of reality.** In: MITCHELL, W, J.T. On Narrative. Chicago: University of Chicago, 1981, p. 22.

Militar de Niterói, que “tentou de qualquer maneira conquistar a ex-vedete” e, diante de sua negativa, agrediu a vedete e seu empregado Agildo.³⁴⁶

A denúncia de Luz del Fuego sobre o assédio e agressão policial, meses antes de seu assassinato, foi noticiada em detalhes, pelo jornal A Luta Democrática. Luz estava acompanhada por Agildo Santos, até então seu empregado, quando receberam “gracejos imorais” do tenente, enquanto passavam pela porta do batalhão. A fim de evitar atrito “entre o acompanhante e o provocador”, Luz seguiu caminhando com Agildo, mas seis soldados os cercaram “dando voz de prisão”, alegando desacato à autoridade. Os soldados conduziram Agildo para um compartimento reservado para surrá-lo, enquanto o tenente “debochava da artista, dizendo-lhe os maiores palavrões, inclusive dando-lhe chute na perna.” A notícia segue informando que, para aumentar a humilhação, Luz del Fuego e Agildo foram encaminhados à Delegacia de Neves, “seguros pelo braço e escoltados sob olhares e protestos populares.” Na Delegacia, foram recebidos com empurrões e ameaças. Esbravejavam para Luz que “toda artista é vagabunda”. Logo depois, colocaram-na em uma sala escura, onde permaneceu por seis horas, incomunicável. A finalização da notícia aponta que Luz estava grávida e a violência acabou provocando o abortamento e a perda de um dente.³⁴⁷

Luz encaminhou uma denúncia ao então governador do estado da Guanabara. A imprensa não a procurou, encontramos apenas uma nota do delegado do Bairro de Neves no Jornal do Brasil, em que afirma que “Luz del Fuego nem sequer esteve detida [...] não havendo ali qualquer ocorrência em que ela estivesse envolvida”, tratando a denúncia como um desejo de publicidade.³⁴⁸ Apesar de a notícia em questão não guardar conexão direta com a investigação de homicídio, vi a necessidade de apresentá-la pois, como apontado, a construção do texto jornalístico apresenta o fato ocorrido e opera discursivamente para construir a opinião pública, adicionando elementos significantes que aproximam-se dos valores morais e culturais do público. Diante do assassinato de Luz del Fuego, Agildo foi apontado, inicialmente, como suspeito. Com o andamento das investigações, Agildo é mencionado como uma testemunha valiosa, o que leva a imprensa a apresentar mais informações sobre a testemunha. A partir daí, sua fotografia também passou a estampar as matérias que acompanhavam a investigação e as referências ao nome da referida testemunha deixaram de ser articuladas com

³⁴⁶ O Globo, edição de 24 de julho de 1967, p. 4.

³⁴⁷ A Luta Democrática. Edição 0402, 21 de março de 1967, Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pgfis=35546>. Acesso em: 5 fev. 2024.

³⁴⁸ Jornal do Brasil, Edição A00067, 1967. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pgfis=36554>. Acesso em: 2 fev. 2024.

tratamentos formais, passando ao modo jocoso. O nome masculino Agildo é seguido pela expressão “vulgo Gilda”, chegando a ser referenciada no corpo do texto como “anormal”.

Baseio-me no pensamento de Judith Butler, que comprehende a performatividade de gênero também articulada à precariedade da vida, para identificar os sentidos elaborados nas notícias sobre a violência policial enfrentada por Luz e Gilda e sobre as operações discursivas direcionadas à vedete. Destaco as expressões “toda artista é vagabunda” e “anormalidade” usadas como significantes sobre os corpos de Luz e Gilda, que irrompem em uma operação de poder, estabelecendo o reconhecimento ou a negação sobre os corpos-vida, em um exercício de manutenção dos sentidos normativos, evidenciando que alguns “sujeitos” não são reconhecidos como sujeitos.³⁴⁹

Essas produções discursivas servem como indício da articulação de tecnologias de poder que, em diversas formas de violência, servem para provocar o estranhamento e a repulsa do público, além de restaurar e de reafirmar a norma. Luz del Fuego e Gilda representavam o “desvio moral” a ser combatido, nos anos de chumbo, pelas violências arbitrárias direcionadas a pessoas “perigosas”. Em outras palavras, pessoas com corpos marcados pela vulnerabilidade social – negros, mulheres, travestis, gays, em suma, pessoas que se recusavam a ocupar os espaços socialmente determinados – que ameaçavam a construção nacional. O controle desses corpos se dá a partir da ordem patriarcal, heterossexual e colonial, uma necropolítica constituída por um “mosaico de direitos de governar incompletos e sobrepostos, disfarçados e emaranhados, nos quais sobejam diferentes instâncias jurídicas de fato geograficamente entrelaçadas, e nas quais abundam fidelidades plurais, suseranias assimétricas e enclaves.”³⁵⁰

O assassinato de Luz del Fuego carrega a marca da vulnerabilidade do seu corpo-vida, que, ao ousar reivindicar outra possibilidade de existência, tornou-se “destituído do mundo em sentido social”,³⁵¹ reduzido à precariedade e, por isso, sujeito ao dano e à morte. Mesmo após o seu falecimento, os sentidos de precariedade, outrora lançados sobre Luz, permanecem. As notícias sobre a cena do crime, na Ilha do Sol, não levantam suspeitas sobre a alegação de “impedimento” para a realização da perícia no local do crime. Também informam em uma frase suscinta que, ao final do primeiro dia de investigações, o quarto de Luz del Fuego foi tomado por um incêndio. O Globo noticiou que o incêndio se iniciou com a explosão de um lampião de querosene aceso por policiais que guardavam a ilha, causando danos materiais e “destruindo

³⁴⁹ BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra**: Quando a vida é possível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 17.

³⁵⁰ MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção. São Paulo: N-1 edições, 2018, p.52-53.

³⁵¹ BUTLER, Judith. **A força da não violência**. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 53.

talvez vestígios que pudessem conduzir ao esclarecimento do misterioso sumiço da ex-vedete”.³⁵² Os textos não possibilitam o questionamento da ação policial, tratam como situações do acaso. Mobilizando linguagens pretensamente neutras, operadas pela polícia e reforçadas pela imprensa, naturalizam socialmente as condições precariedades.³⁵³

As notícias de 27 de julho de 1967 já descartavam Hélio como mandante do crime. O jornal *O Globo* reforçava a narrativa de que Hélio contribuía com as investigações, tendo a sua presença liberada pelos policiais na Ilha do Sol.³⁵⁴ A revista *O Cruzeiro* apresentou uma matéria de sete páginas, intitulada *A última entrevista de Luz del Fuego*, escrita por Luiz Carlos Issa. O texto jornalístico conduz o leitor a uma apresentação sensível sobre a vida e a arte da vedete, além de elaborar discursivamente os possíveis motivos para o seu assassinato e o de seu caseiro, Edgar. Cabe salientar certas singularidades desta publicação que, ao utilizar uma sequência de imagens da vedete, mostra ao leitor retratos das experiências de Luz, ao longo do tempo, nos palcos, na ilha e com sua família. Também apresenta a outra vítima, o caseiro Edgar, por uma fotografia, embora não elabore discursivamente nenhuma menção sobre sua vida, além do nome e da idade.

A matéria de *O Cruzeiro* menciona as suspeitas iniciais da polícia sobre o possível envolvimento de Hélio com o assassinato, mas essa possibilidade é rapidamente afastada. Texto e imagem o apresentam como amante de Luz, que compartilhou com ela “dias alegres” ao longo dos setes anos em que estiveram juntos. As fotografias do casal são lançadas ao longo da matéria e uma delas chega a estampar uma página inteira (Figura 32), como recurso de validação da convivência harmoniosa do casal. Assim como em *O Globo*, a matéria em questão apresenta as declarações de Hélio sobre as possíveis causas do crime. A articulação do texto pretende afastá-lo de suspeitas, definindo como “valiosa” a colaboração oferecida por ele à polícia.³⁵⁵

³⁵² *O Globo*, 25 de julho de 1967, p. 8.

³⁵³ BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

³⁵⁴ *O Globo*, 27 de julho de 1967, p. 8.

³⁵⁵ *O Cruzeiro*, Edição 0047. 19 de agosto de 1967, p. 5.

Figura 32 - Hélio e Luz del Fuego



Fonte: O Cruzeiro, Edição 0047. 19 de agosto de 1967, p.10

Por outro lado, o Jornal do Brasil aborda com suspeita o descarte de Hélio como um dos mandantes do homicídio, afirmando que a polícia o tratava com “deferência” e “regalias”: mesmo diante de declarações contraditórias, continuava recebendo um bom tratamento por “uma questão de solidariedade de classe: ele também é policial. Hélio está auxiliando nas diligências [...] negando sempre o crime, porque ‘amava demais a Luz del Fuego’”.

Parte das declarações de Hélio apontavam problemas com a invasão da Ilha do Sol por alguns pescadores, apresentando os nomes de Mozart, conhecido como Gaguinho, seu irmão Alfredo e o pescador Casusa. Suas falas se aproximavam às de Gilda, que afirmava que os irmãos Alfredo e Mozart já haviam tentado invadir a ilha do Sol outras vezes com a finalidade de “agressão sexual a Luz del Fuego e quem mais lá estivesse”. Os apontamentos iniciais da investigação e do interrogatório sobre os suspeitos descartaram o pescador Casusa como assassino. Quando interrogado, alegou que tratava com Luz del Fuego sobre a condução de turistas à ilha, negando qualquer desentendimento. “Desprezando a série de contradições em

que Hélio cai diariamente, a Polícia agora se volta para um elemento misterioso, de nome Mozart, que, segundo o amante de Luz del Fuego, é o maior pirata da Baía de Guanabara”.³⁵⁶

As buscas se intensificaram, levando a um cerco policial ao esconderijo dos supostos assassinos, na Ilha do Pontal, resultando na prisão de Alfredo e na fuga seu irmão, Gaguinho – o que se repetiu em outras tentativas de prendê-lo. Alfredo declarou à polícia e à imprensa que Hélio matou Luz del Fuego e Edgar, o caseiro da Ilha, que, mesmo alcoolizado, ouviu os gritos de Luz e, ao tentar salvá-la, também acabou assassinado. A descrição de Alfredo se torna ainda mais brutal, afirmando que Hélio retirou “as vísceras dos corpos das vítimas, preparando tudo para que a baleeira fosse ao fundo e os corpos não voltassem à tona” e pediu ajuda aos irmãos para colocar pedras nos corpos para que se mantivessem no fundo do mar, em troca de uma boa recompensa.³⁵⁷ Mesmo com a declaração, Hélio não foi considerado suspeito.

Alfredo conduziu a polícia ao local onde estavam os corpos de Luz del Fuego e Edgar. O resgate foi acompanhado pela imprensa, estampando as manchetes com a imagem dos corpos e elogios à ação policial. Em uma entrevista à televisão, o delegado Rui Dourado declarou que o guarda Helio “era seu amigo e que estava convencido de sua inocência”. Dourado disse, também, que “Luz era sua amiga e até lhe havia dado um anel de presente.”³⁵⁸

Os cercos policiais para capturar Gaguinho continuaram. Em um deles, ele desferiu tiros durante a sua fuga, o que resultou na morte de um policial de Niterói, levando à dissolução da cooperação entre a polícia desta cidade e a do Rio. Enquanto isso, seu irmão Alfredo confessava outros assassinatos de figuras conhecidas. A mobilização midiática e as novas suspeitas de morte estimulavam a apreensão dos leitores diante das tentativas de captura de Gaguinho. Os jornais noticiavam a intervenção do então governador de Niterói, que já havia atuado como advogado de defesa do procurado e do senador Paulo Alberto, para que a prisão do suspeito fosse feita sem violência.

A fragilidade das operações policiais e a intervenção de políticos foram mencionadas apenas nos jornais Diário de Notícias e Jornal do Brasil, com chamadas que afirmavam que o

³⁵⁶ Jornal do Brasil, Edição 00094, 1967. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=102599. Acesso em: 8 fev. 2024.

³⁵⁷ Jornal do Brasil, Edição 00099, 1967. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=102885. Acesso em: 8 fev. 2024.

³⁵⁸ Diário de Notícias, 08 de agosto de 1967. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=68305. Acesso em: 8 fev. 2024.

procurado estava “sob proteção de políticos”³⁵⁹ e que era um importante “cabo eleitoral.”³⁶⁰ Em 15 de agosto de 1967, o Secretário de Segurança Cel. Homem de Carvalho suspendeu as buscas a Gaguinho. A ação se deu após o deputado e ex-governador Alberto Torres solicitar uma trégua de 24 horas para apresentá-lo às autoridades. Como prova de seu compromisso, o deputado e os advogados do suspeito saíram com o chefe de polícia que, ao retornar à Secretaria de Segurança, garantiu que “o parlamentar merecia o crédito e que o criminoso se apresentaria antes da meia-noite”.³⁶¹

Ao final do dia, Gaguinho aguardava a polícia na casa de seu advogado. Sob a vigilância de 30 policiais militares, foi levado ao Departamento de Ordem Política e Social-DOPS. As notícias destacavam que o suspeito estava sob proteção pela Polícia Militar, o que provocou “revolta na Polícia Civil, que estava disposta a matar o criminoso para vingar a morte do investigador [...] os policiais expressaram o seu descontentamento, fazendo críticas aos soldados que tinham ordens, inclusive, de conter à força qualquer investida contra o marginal, de acordo com as ordens expressas do Secretário de Segurança.”³⁶²

A condução do depoimento de Gaguinho se deu na Secretaria de Segurança, onde confessou sua participação na chacina da Ilha do Sol. Seu relato se aproximava das declarações de Alfredo, descrevendo com mais detalhes o assassinato e reafirmando a participação de Hélio, o então companheiro de Luz. Toda a cobertura sobre a “caçada” do suspeito, o envolvimento de políticos e as intervenções da Secretaria de Segurança escancaram ao público-leitor a fissura entre as delegacias do Rio de Janeiro e de Niterói. As notícias se abrandaram após o primeiro julgamento de Mozart, ocorrido no mês de março de 1968, condenando-o a 16 anos de prisão pelo assassinato do policial Júlio da Silva. Em novembro do mesmo ano, os dois irmãos foram julgados pelo assassinato de Luz del Fuego e condenados a 30 anos de prisão. A notícia apresenta que um cúmplice Hildo, também irmão de Mozart e Alfredo, estava foragido até a data do julgamento.³⁶³

³⁵⁹ Diário de Notícias, Edição 12723, 1967. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=68384. Acesso em: 8 fev. 2024.

³⁶⁰ Diário de Notícias, Edição 12722, 1967. Disponível: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=68365. Acesso em: 8 fev. 2024.

³⁶¹ Diário de notícia – Edição 12725, 1967. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=68469. Acesso em: 8 fev. 2024.

³⁶² Diário de Notícias – Edição 12726. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=68489. Acesso em: 8 fev. 2024.

³⁶³ Diário de Notícias – Edição 14121, 1968. Disponível em:

Pela repercussão das notícias aqui trazidas, percebe-se que a narrativa em torno do caso se afastou do evento central — o assassinato de Luz del Fuego — concentrando-se na perseguição ao principal suspeito, nos conflitos internos da polícia e na influência política. A referência a Luz del Fuego acabou servindo como pano de fundo para as interações entre o poder policial e o poder político. Mesmo os jornais Diário de Notícias e Jornal do Brasil que, de certa forma, questionaram a conduta policial diante dos jogos de interesse das instituições de poder, abandonaram as críticas sobre a conduta do delegado Rui Dourado em relação a Hélio Luís, companheiro de Luz del Fuego. A partir de Foucault, comprehendo que a produção de notícias se dá como procedimento mediador entre aquilo que se deve suprimir e o que deve ser dito, em um movimento que intenta apresentar a “verdade” que está diretamente ligada aos sistemas de poder.³⁶⁴ No contexto ditatorial, as notícias acabam por positivar a conduta policial e, mediante o distanciamento da vítima, após apresentá-la com características ambíguas, reafirmam os sentidos de valor sobre a vida, que são estabelecidos, segundo Butler, por meio de “condições sociais e políticas, e não somente de um impulso interno para viver”, lançando corpos que não se adequam à existência heteronormativa e patriarcal à precariedade.³⁶⁵

Conforme discutido, a cobertura do assassinato foi amplamente relatada nos veículos de imprensa. Sob outro ângulo, os detalhes da vida de Luz del Fuego, desde os espetáculos, as polêmicas e as relações familiares e de amizade, foram mobilizados no texto jornalístico quando seu corpo foi encontrado e sepultado, como vemos nas manchetes publicadas em O Globo, no Diário de Notícias e no Jornal do Brasil, nos dias 02 e 03 de agosto de 1967: *DN Exclusivo na retirada do corpo de Luz del Fuego do Mar – Contempla a obra diabólica; Corpos retirados do fundo da Baía irmão de Mozart confessa massacre na Ilha do Sol; Com pedras no fundo da baía o cadáver de Luz del Fuego;*

Os enunciados servem para enfatizar as condições da morte de Luz del Fuego. Sob este aspecto, as manchetes e as matérias são construídas a partir da representação binária de gênero, que se inscreve sobre os corpos com dispositivo de poder em medidas desiguais, produzindo sentidos como “importância” para alguns corpos e “descartabilidade” para outros.³⁶⁶ O *corpus* textual das matérias não é operado em uma linguagem neutra e, sim, a partir de violência discursiva direcionada às ações da vedete sobre seu corpo. A fim de analisar as representações

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=79504. Acesso em: 8 fev. 2024.

³⁶⁴ FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. São Paulo: Paz e Terra, 2021e, p. 53

³⁶⁵ BUTLER, Judith. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 40.

³⁶⁶ SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres.** Madrid: Traficante de sueños, 2016.

de Luz del Fuego nos memoriais póstumos dos jornais, selecionei duas matérias dos veículos aqui apontados.

O Diário de Notícias, ao veicular as considerações póstumas, escritas por Gilvandro Gambarra, reafirma a alteridade, pois “Luz del Fuego retornou às manchetes, de que tanto gostava, talvez pela última vez, *agora que seu corpo, com o qual tanto se preocupava*, tendo até feito operação plástica para conservar-lhe a beleza, *foi retirado, mutilado*, do fundo da baía, onde o lançaram seus assassinos.”³⁶⁷ O discurso operado sobre o corpo feminino de Luz, objeto para a sociedade e celebrado por ela como possibilidade de prazer e de política, representa as operações de normatividade sobre uma vida que, apesar de ser constituída sob as normas, foi vivida e significada às margens dela.³⁶⁸

A matéria segue com as apresentações da vida da vedete, negando-lhe a categorização de artista, subjugando seu sucesso “como uma atração, não uma atriz. Uma mulher marcando com o corpo nu o ritmo de um samba, sorrindo, só isso. Não cantava nem dançava bem”, em um esforço para esvaziar os sentidos da arte corporificada em sua vida, direcionando a interpretação do leitor sobre os usos da nudez, desejosa e politizada, reduzida a “escândalos morais”, justificada pelas ações dos dispositivos de controle que marcaram o nome de Luz del Fuego “nos registros do 3º Distrito Policial.” Por outro lado, suas características físicas são elogiosamente articuladas: “franja, o sorriso sensual, a alegria e o rosto sem pintura quando longe do palco.”³⁶⁹ A representação textual é pedagogicamente elaborada a partir da idealização de feminilidade, servindo à manutenção do eterno feminino, dividindo simbolicamente Luz del Fuego em dois polos. Tal qual observado por Beauvoir, os homens utilizam palavras lisonjeiras para reforçar os espaços femininos e, dessa forma, fez Gilvandro Gambarra, elogiando a beleza natural, sem a maquiagem dos palcos, a sensualidade de um sorriso, a franja que nega erotismo, e a alegria, descrições que estabelecem o sentido encantador feminino. Assim, Luz apresenta características que correspondem ao mito e os usos de seu corpo – já esvaziados de sentido no discurso jornalístico – marcadores de sua recusa a corresponder em totalidade, embora isso não seja possível, ao eterno feminino. Como sugere Beauvoir, Luz não se deixou enganar.³⁷⁰

³⁶⁷ Diário de Notícias. Edição 12714, Rio de Janeiro, 1967. *Grifo nosso*. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=68154. Acesso em: 8 jan. 2024.

³⁶⁸ BUTLER, Judith. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 22.

³⁶⁹ Diário de Notícias. Edição 12714, Rio de Janeiro, 1967. *Grifo nosso*. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=68154. Acesso em: 11 fev. 2024.

³⁷⁰ BEAUVOIR, Simone. Femilidade: uma armadilha. In: BAPTISTA, Maria Manual. **Gênero e Performance: Textos Essenciais**. Coimbra: Grácio Editor, 2018, p.54.

A matéria segue com estereótipos sexistas, direcionando o leitor à “verdade”, apresentada sob o viés científico acerca da personalidade de Luz del Fuego, revelada por “seu psiquiatra”, que não recebe nome ou apresentação, porém fornece a avaliação médica sobre a vedete: “uma narcisista, apaixonada por si mesma com fortes ímpetos sexuais, de que é prova o fato de se exibir cobrindo o corpo com cobras, pois a cobra é um símbolo fálico. [...] Luz revelava, crumente, seu exibicionismo e desejo sexual.” A elaboração da personalidade da vedete pelo viés psiquiátrico serve, conforme Foucault, para atribuir a ideia de degeneração e de anormalidade sobre Luz: reduzir sua vida ao desejo sexual, acaba por situá-la como uma figura de ameaça à ordem.³⁷¹

O Jornal do Brasil, em sua matéria *Luz del Fuego: Morte na Ilha do Sol*, apresenta a vida da vedete a partir da oficialização da colônia naturista na Ilha do Sol, referindo-se aos anos iniciais do empreendimento naturista como seus “momentos de glória.” Os anos 1960, trouxeram a decadência, um período de “vacas magras”, explicada pelo fato de que “o nudismo ficou fora de moda” e, sem sócios ativos, a colônia não gerava receita para a manutenção. Mesmo assim, Luz “ainda alimentava a esperança de que as autoridades, por meio da Secretaria de Turismo, acabassem por reconhecer a beleza do culto ao corpo nu e amparassem financeiramente o seu templo”. A presença de fotografias feitas pouco antes de sua morte apresentam a experiência de uma vida simples e solitária, o “crepúsculo de uma deusa”, contando com apenas dois amigos: Edgar, o caseiro da ilha, e Gilda, que a acompanhava em suas idas ao continente, destacando que em seus últimos anos de vida “Luz del Fuego foi sendo abandonada, nua e só.”³⁷² A construção da matéria permite relacioná-la diretamente com o pensamento de Butler, que admite que a nossa construção como pessoa se dá, politicamente, diante da vulnerabilidade social de nossos corpos, inscritos como locais de desejo e fisicamente vulneráveis. “A perda e a vulnerabilidade parecem derivar do fato de sermos socialmente constituídos, vinculados a outros, correndo o risco de perder esses vínculos, expostos a outros, em risco de violência em virtude dessa exposição”.³⁷³

A construção midiática sobre a vida e a morte de Luz del Fuego se dá a partir do binarismo de gênero, de matriz colonial-moderna, operado na construção de dispositivos que ordenam as esferas pública e privada. A brutalidade de sua morte e os sentidos discursivamente construídos para explicar sua vida, negando as significações por ela elaboradas, tornam-se

³⁷¹ FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

³⁷² JORNAL DO BRASIL, Luz del Fuego: Morte na Ilha do Sol. Edição 00100, Rio de Janeiro, 1967.

³⁷³ BUTLER, Judith. Violência, Luto, Política In: BAPTISTA, Maria Manual. **Gênero e Performance**: Textos Essenciais. Coimbra: Grácio Editor, 2018, p.22.

expressões da estrutura normativa que lançam sobre a vida enquadramentos de modos de existência. O gênero, consequentemente, é um conceito colonial que orienta os modos de organização e as cosmologias sociais, construindo a mulher como agente de dominação, “fracas”, subjugadas ao poder coercivo dos “fortes”, representado pela masculinidade hegemônica.³⁷⁴

Diante deste cenário, entendo que Luz del Fuego não foi vítima de um latrocínio e, sim, do feminicídio. O conceito não é apenas um aparato jurídico normativo, adotado juridicamente no Código Penal Brasileiro em 2015, mas também um recurso teórico-político que compreende o assassinato de mulheres a partir de uma estrutura social que mantém a desigualdade de gênero. Para Rita Segato, o feminicídio é a culminação de uma série de abusos direcionados à mulher e a manifestação extrema da misoginia, que entende o corpo da mulher como um território a ser subjugado em uma relação de dominação admitida pela colonialidade. Associa-se com os dispositivos de sexualidade que coisificam a vida e, por isso, a esfera pública patriarcal compartilha os sentidos de gênero, reforçando a subjugação feminina, permitindo uma estrutura simbólica que organiza nossos atos e nossas fantasias. Isso quer dizer que o agressor e a coletividade compartilham o mesmo imaginário de gênero.³⁷⁵

A partir das mobilizações de Segato à luz da teoria da colonialidade do poder e da crítica feminista, comprehendo o assassinato de Luz del Fuego como uma das ações do patriarcado que utiliza a violência como instrumento de controle social sobre o corpo e autonomia das mulheres. Luz não foi assassinada pelas suas ações artísticas ou pelo seu modo de vida naturista, mas por estar inserida em um contexto social que permite e justifica violências. As caracterizações da vítima como “narcisista”, “exibicionista” e dominada por “fortes ímpetos sexuais” são operados discursivamente pelos periódicos como parte da estratégia para deslegitimar sua vida e também, para justificar a brutalidade perpetrada contra ela. Tais rótulos não são neutros, ao contrário, eles operam dentro de um sistema de poder que associa masculinidade à autoridade e dominação, e a feminilidade à submissão e fragilidade.

O discurso jornalístico ressalta que a vedete, ao desafiar certas normas ao longo da vida e, particularmente, ter decidido sustentar sua filosofia de vida mesmo após o envelhecimento e o afastamento dos palcos, quando seu corpo não mais correspondia aos padrões de beleza – juventude – valorizados socialmente, foi punida com o isolamento social, evidenciando a vulnerabilidade do corpo feminino dentro do contexto em que estava inserida. Os discursos

³⁷⁴ hooks, bell. Feminismo: uma política transformacional. In: BAPTISTA, Maria Manual. **Gênero e Performance**: Textos Essenciais. Coimbra: Grácio Editor, 2018, p.169.

³⁷⁵ SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficante de sueños, 2016, p.26

sobre a sua morte, também são entendidos como atos de violência, não mais direcionados a seu corpo-vida, mas a sua memória, em uma ação que objetiva reforçar os padrões de gênero e a ordem patriarcal.

Ao destacar que a artista “viveu tempos de glória” e morreu “nua e só”, há uma reiteração da ideia de que o valor da mulher está intrinsecamente ligado à sua conformidade com os padrões de beleza e comportamentais socialmente inscritos. Sua recusa em se adequar as expectativas, mesmo em seu envelhecimento, foi interpretada como uma afronta ao sistema e por isso, sua “eliminação” foi justificada. Ao refletir sobre essa questão, podemos mobilizar o conceito de “terrorismo sexual” de Jane Caputi e Diane Russel, em que a violência e a coerção são utilizadas para garantir que as mulheres permaneçam no lugar que lhes foi designado dentro da hierarquia patriarcal. A morte de Luz del Fuego, portanto, não pode ser vista apenas como um crime isolado, mas como a manifestação extrema de um sistema em que poder e masculinidade se entrelaçam para perpetuar a dominação sobre os corpos femininos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da escrita desta tese, propus uma incursão na vida e na arte de Luz del Fuego. As discussões elaboradas evidenciam os contornos desta personalidade artística que provocava as normas e, pela nudez, pretendeu se apresentar e viver outra possibilidade de existência, tornando o seu corpo-vida uma ação de resistência às normas sociais que também o moldaram. Tratei a sua trajetória não apenas como o relato de uma vida, mas também como um processo de construção contínua de sua subjetividade e de seus entrelaçamentos com um contexto cultural que se lança sobre as vozes discordantes. Ao aventurar-se publicamente para dar outros sentidos para a nudez que encantava nos palcos, o corpo de Luz, imerso em um contexto social e histórico que o produz, ao mesmo tempo, também é responsabilizado pelas violências a ele direcionadas. Como argumenta Butler, o corpo é *locus* em que se constrói a identidade, que é, em sua essência, performativa, indo além “do que pode ser dito e ouvido”, elaborada pela relacionalidade do eu com o outro.

Neste sentido, entendo os atos de provocações à ordem de Luz del Fuego como parte do processo de se tornar um sujeito, que necessita encontrar o próprio caminho dentro das normas que definem aquilo que deve ser reconhecido e por isso, suas performances – artísticas, cotidianas, intimistas- são afetadas pelo poder normativo e, por isso, não é possível compreender o que chamamos de nossa própria ação como um efeito de singularidade.³⁷⁶

Beauvoir discute que as mulheres em contato com atividades criadoras tendem a procurar salvação na literatura e na arte. Por viverem à margem do mundo masculino, por mais que tentem, não são incluídas em sua figura universal e, por isso, tiram desse mundo sensações e emoções. Ao passo que protesta contra esse mundo pelas palavras, a mulher “busca, pela Natureza, a imagem de sua alma, entrega-se a devaneios, quer atingir seu ser, está destinada ao fracasso; só o pode recuperar na região do imaginário”.³⁷⁷ Reconheço que foi pela idealização da nudez em contato com a natureza que Luz del Fuego tomou para si os ideais naturistas, mas não concordo com Beauvoir que essa operação resultou em fracasso, pois o posicionamento constante da artista e a escolha de não aceitar o destino comum a uma mulher no contexto dos anos 1940 e 1950, cuja família representava o tradicionalismo da elite brasileira, encontrou na arte e na nudez a fama, a independência financeira, o exercício de sua sexualidade e, sobretudo, a possibilidade de fazer parte, discursivamente, da produção de significantes sobre a sua vida.

³⁷⁶ BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo:** crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

³⁷⁷ BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo:** a experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.529.

Luz aproveita-se de seu sucesso, toma a palavra e adentra na disputa narrativa estabelecida nos veículos de imprensa, reivindicando compor parte do espaço em que se falava dela, em um exercício autoformativo que encontra seu fim diante da morte.³⁷⁸

Michelle Perrot aponta que os modos de registro histórico das mulheres se relacionam à condição social e que, por isso, a memória sobre mulheres tende a permanecer no íntimo, guardada no espaço familiar, circunscrita ao privado.³⁷⁹ A memória de Luz del Fuego não é um desses exemplos. As operações de subjetividade de Luz, interrompidas com a brutalidade de sua morte, já estavam discursivamente lançadas no registro das mídias – imprensa, literatura, cinema e fotografia –, que possibilitaram, como aponta Aleida Assmann, novas lutas de poder em torno da pluralização de memórias e das disputas pela recordação.

As circunstâncias de seu assassinato foram articuladas na imprensa como resultado de uma vida que não viveu seu gênero de modo socialmente idealizado, tornando-se exposta ao assédio, ao policiamento, à patologização e à violência, como ilustrado e discutido ao longo deste trabalho. As incontáveis violências lançadas sobre o corpo-vida de Luz del Fuego se constituem, pela abordagem butleriana, como instrumentos que fazem parte da prática culturalmente inscrita e seus usos criam e recriam um tipo específico de mundo.³⁸⁰

Butler discute como os dispositivos de controle e de ordem social operam sentidos para vidas cujo valor é historicamente inscrito. Algumas dessas vidas são unidas pela precariedade e vulnerabilidade, como as das mulheres. Portanto, o valor da vida é mediado pela morte, que, diante da perda, atribui-se “essa vida é ou será merecedora de luto quando for perdida.”³⁸¹ Ao apresentar a disputa narrativa sobre a morte de Luz nos veículos de imprensa, vemos as descrições sobre os seus anos de vida, o seu assassinato e o seu funeral, percebemos que a perda de Luz não foi lamentada, mas abordada com precauções, tratando o seu modo de vida como o potencializador de sua morte. A sua morte foi mobilizada, já no século XXI, em uma matéria memorial do jornal O Globo sobre a morte de sua rival nos palcos, Elvira Pagã. Com o título “Vida, glória e esquecimento nos palcos do Rio”, a matéria apresenta o envelhecimento solitário e a morte quase esquecida, mostrada na imprensa três meses depois, como resultado de uma vida insurgente, pois “a coragem e a independência de Elvira Pagã e Luz del Fuego não deram

³⁷⁸BUTLER, Judith. **Os sentidos do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 24.

³⁷⁹PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, 9 (18), São Paulo, ANPUH, 1989, p. 15

³⁸⁰BUTLER, Judith. **A força da não violência**: um vínculo ético-político. São Paulo: Boitempo, 2021, p.32.

³⁸¹Ibid., p.70.

aos duas destinos felizes. Luz foi assassinada em 1967, em sua ilha, por dois pescadores. Elvira teve um final de vida completamente só, no apartamento de Copacabana".³⁸²

Os discursos da imprensa reforçam a pretensão de verdade sobre os corpos. A ‘coragem’ e a ‘independência’ exercidas por mulheres são discursivamente tomadas em associação à solidão e à violência, reforçando a heteronormatividade patriarcal, os binarismos históricos. Contudo, Luz del Fuego, em sua escrita de si, produzida a partir dos tensionamentos entre ordenamentos sujeitantes e insurgências,³⁸³ em busca de uma liberdade idealizada, experimentada fractalmente, resistiu em operações e em espaços de memória que apontam para o seu legado artístico e político, evidenciando, assim, as poucas transformações e as continuidades dos modos de subjetivação feminina, como apresentado por Rita Lee:

Eu hoje represento a loucura
Mais o que você quiser
Tudo que você vê sair da boca
De uma mulher
Porém louca!
Eu hoje represento o segredo
Enrolado no papel
Como Luz del Fuego
Não Tinha medo
Ela também foi pro céu
(Rita Lee, 1975)

Reforço meu apontamento de que é graças à expansão da circulação das teorias e das discussões feministas, principalmente, em espaços virtuais, que se dá o resgate de sentidos direcionados à memória de Luz del Fuego. Resgate este que serve para incitar em nós, mulheres, o questionamento de como significamos os sentidos sobre fazer-se mulher no passado e no presente. Percebemos a potência deste movimento quando os mesmos veículos de imprensa que outrora reforçavam a submissão, passam a celebrar Luz como uma vedete que foi além de seu trabalho artístico: “Vedetes foram mulheres à frente de seu tempo. Feministas por essência. Mas Luz Del Fuego foi além: em um mundo pós-guerra e moralista, ela desafiou preconceitos, feminista de uma maneira quase intuitiva.”³⁸⁴

Ao longo desta tese, reforcei que o resgate da memória de Luz del Fuego se deve, em grande parte, à expansão das teorias e discussões feministas, especialmente em espaços virtuais.

³⁸² MARTINS, Venerando. Vida, glória e esquecimento nos palcos do Rio. **O Globo**, 24 de agosto de 2003.

³⁸³ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Estética – literatura e pintura, música e cinema**. Ditos & Escritos III. Organizado por Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-280.

³⁸⁴ SANTOS, Frima Luz del Fuego a dançarina e atriz que é pioneira do nudismo na América latina. **O Globo**, 10 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/luz-del-fuego-dancarina-atriz-que-pioneira-do-nudismo-na-america-latina-20904612#ixzz8gTDYCC5D>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Esse resgate nos incita a refletir sobre os significados atribuídos à condição feminina no passado e no presente. Contudo, não posso deixar de apontar para intencionalidade em manter as palavras da vedete em silêncio nos espaços de memória e textos acadêmicos. Entendo a ausência de determinadas declarações que revelam que a vedete tinha posicionamentos racistas, lesbofóbicos, ideais higienistas relacionados ao corpo e que estimulavam a rivalidade feminina, a enquadram em uma posição contrária a teoria feminista e a popularização do feminismo na sociedade. Apresentar a vedete e a sua nudez como símbolo de resistência é parte de uma estratégia de resgate de memórias femininas de nossa sociedade e, por isso, é construída uma representação da bailarina como uma figura de inspiração, omitir suas declarações é evitar o desgaste de críticas.

Assim, o imaginário construído sobre Luz del Fuego acaba por deslocá-la de seu tempo histórico, colocando-a como uma figura atemporal, recusando que sua personalidade e os sentidos de sua nudez só foram possíveis porque o contexto social de sua época permitia, assim como também normalizava a disseminação de declarações violentas e excluientes a grupos minorizados. Isso não implica que o resgate de sua memória deva ser cancelado, mas sugere a necessidade de entender que a ação humana é cheia de contradições e implica o compromisso ético de apresentar as facetas ocultadas de nossos objetos de estudo ou mesmo ídolos. Assim, a memória de Luz del Fuego não deve ser idealizada como vanguardista, mas compreendida em seu processo de subjetivação, que parte das concepções sociais, os significados e as violências da primeira metade do século XX.

Apesar do paradoxo entre encantamento com alguns de seus feitos e de minha repulsa com certas declarações de Luz del Fuego, minha escrita se entrelaça a sua arte-vida com o intuito de possibilitar reflexões críticas sobre como a nossa subjetividade e a performance de gênero, culturalmente inscritas, interferem em nosso agir. Admitindo, como ela, fractais de liberdade para que possamos reapropriar-nos, como sugere Rolnik, do direito à vida, movendo nossa pulsão e convocando o desejo para a ação, negando a submissão do impulso/desejo dos dispositivos de sexualidade e das performances de gênero condicionantes de uma vida cafetinada no sistema colonial-capitalístico.³⁸⁵

³⁸⁵ ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetinada. São Paulo, N-1 edições, 2018, p. 24-5.

REFERÊNCIAS

Fontes

A) Literárias

FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

FUEGO, Luz del. **Trágico Blackout**. Editora Coelho Branco, Rio de Janeiro, 1947.

B) Filmografia

A NATIVA SOLITÁRIA. 1954. América Filmes. Direção de Francisco de Almeida Fleming.

COMENDO DE COLHER. Direção de Ghiu, Alcebíades, Eichorn, Franz. Alcebíades Ghiu Produções Cinematográficas, Rio de Janeiro, 1959 e Curuçi, beast of the amazon. Direção de Curt Siodmak. Universal Filmes. Brasil/US, 1956.

LUZ DEL FUEGO. Dirigido por David Neves. Rio de Janeiro: Embrafilme. 1982. 106min.

TARZAN E O GRANDE RIO. Direção de Robert Day. Paramount Filmes. BR/US. 1969.

TIA DORA. Disponível em: <https://vimeo.com/ricardosa>. Acesso em 03 nov. 2023.

C) Endereços Eletrônicos

A GAZETA. "Rainha dos nudes", Luz del Fuego vai ganhar homenagem no ES. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/entretenimento/cultura/rainha-dos-nudes--luz-del-fuego-vai-ganhar-homenagem-no-es-0219>. Acesso em: 2 ago. 2023.

BUZZFEED. <https://buzzfeed.com.br/post/14-mulheres-brasileiras-que-fizeram-historia-para-inspirar-o-nome-da-sua-filha>. Acesso em: 8 ago. 2023.

CATRACA LIVRE. <https://catracalivre.com.br/agenda/festival-luz-del-fuego-online-shows-mulheres/>. Acesso em: 7 ago. 2023.

G1 ES. Festival Luz Del Fuego reúne artistas capixabas em apresentações virtuais. <https://g1.globo.com/es/espirito-santo/noticia/2021/06/06/festival-luz-del-fuego-reune-artistas-capixabas-em-apresentacoes-virtuais.ghtml>. Acesso em: 7 ago. 2023.

GIRON, Luís Antônio. Luz del Fuego fez sucesso sem talento. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/10/ilustrada/18.html>. Acesso em: 5 ago. 2023.

GOVERNOS ES. Exposição “Cem Anos Luz” traz a trajetória de Luz del Fuego para o Arquivo Público. Disponível em: <https://www.es.gov.br/Noticia/exposicao-cem-anos-luz-traz-a-trajetoria-de-luz-del-fuego-para-o-arquivo-publico>. Acesso em: 2 ago. 2023. Acesso em: 2 ago. 2023.

HADDAD, NAIEF. Os 50 anos da morte de Luz Del Fuego, a vedete vanguardista. <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/03/1867438-os-50-anos-da-morte-de-luz-del-fuego-a-vedete-vanguardista.shtml>. Acesso em: 6 ago. 2023.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Entrevista à rádio USP. Disponível em: <https://www.mulheresdofimdomundo.com/post/entrevista-com-helo%C3%ADsa-buarque-de-hollanda>. Acesso em: 10 fev. 2024.

NUNES, Dimalice. Luz Del Fuego: contracultura e tragédia. Disponível: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-quem-foi-luz-del-fuego.phtml>. Acesso em: 4 ago. 2023.

OS ALBERTOS APRESENTAM. Disponível em: <http://osalbertosapresentam.blogspot.com/>. Acesso em: 3 jul. 2023.

PINOTTI, Fernanda. CNN Brasil. Papa Francisco disse que homossexualidade é pecado, mas não deveria ser crime. <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/papa-francisco-diz-que-homossexualidade-e-pecado-mas-nao-deveria-ser-crime/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SOMBRINI, Eduardo. Luz del Fuego, queer e protofeminista, é bússola para superar intolerância, diz escritor. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/03/luz-del-fuego-queer-e-protofeminista-e-bussola-para-superar-intolerancia-diz-escritor.shtml>. Acesso em 03 set. 2023.

WIKIPEDIA. Discussão: Luz del Fuego. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Discuss%C3%A3o:Luz_del_Fuego. Acesso em: 4 ago. 2023.

D) Periódicos

A LUTA DEMOCRÁTICA. Edição 0402, 21 de março de 1967, Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=35546>. Acesso em: 5 fev. 2024.

A SCENA MUDA: Eu sei tudo. 1950, Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=084859&pagfis=1>. Acesso em: 12 fev. 2024.

A Tribuna (SP). 1950. Edição 157. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_03&Pesq=%22nudista%22&pagfis=4378. Acesso em: 10 fev. 2024.

CARETA, 1955, página 15.

CARETA. Looping the loop, nº687, 20 ago., 1921.

CORREIO DA MANHÃ. A malandragem, Edição 1528, 1944.

CORREIO DA MANHÃ. Dia de Feira, Rio de Janeiro, Edição 1529, 1944.

DIÁRIO DA NOITE, 1949. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=55911. Acesso em: 10 fev. 2024.

DIÁRIO DA NOITE, 1950. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&Pesq=%22Partido%20Naturalista%22&pagfis=2226. Acesso em: 10 fev. 2024.

DIÁRIO DA NOITE, Edição 13765, Rio de Janeiro: 1961. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_04&pasta=ano%20196&pesq=Luz%20del%20Fuego&pagfis=38473. Acesso em: 2 fev. 2024.

DIÁRIO DA NOITE, Edição B11726, Rio de Janeiro: 1961. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_04&pasta=ano%20196&pesq=Luz%20del%20Fuego&pagfis=9971. Acesso em: 2 fev. 2024.

DIÁRIO DA NOITE, 1951. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pesq=%22nudista%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=9328. Acesso em: 10 fev. 2024.

DIÁRIO DA NOITE, 30 de maio de 1951. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pesq=%22nudista%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=11638. Acesso em: 5 ago. 2023.

DIÁRIO DA NOITE. Chega hoje ao Rio o sr. Plínio Salgado. 5 nov. 1948, p. 14.

DIÁRIO DA NOITE. Colônia Nudista. 1952. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pesq=%22nudista%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16957. Acesso em: 12 fev. 2024.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 08 de agosto de 1967. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=68305. Acesso em: 8 fev. 2024.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Edição 12722, 1967. Disponível:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=68365. Acesso em: 8 fev. 2024.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Edição 12723, 1967. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=68384. Acesso em: 8 fev. 2024.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Edição 12714, Rio de Janeiro, 1967. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=68154. Acesso em: 8 jan. 2024.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Edição 12725, 1967. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=68469. Acesso em: 8 fev. 2024.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Edição 12726. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=68489. Acesso em: 8 fev. 2024.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Edição 14121, 1968. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22Luz%20de%20Fuego%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=79504. Acesso em: 8 fev. 2024.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Mário de Andrade. Modernismo. 07 jan. 1940.

JORNAL DE FATO. Luz Del Fuego enfeita painel artístico. Disponível em: <https://www.jornalfato.com.br/emancipacao/luz-del-fuego-enfeita-painel-artistico,295708.jhtml>. Acesso em: 10 ago. 2023.

JORNAL DO BRASIL, Edição 00094, 1967. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Luz%20de%20Fuego%22&pagfis=102599. Acesso em: 8 fev. 2024.

JORNAL DO BRASIL, Edição 00099, 1967. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Luz%20de%20Fuego%22&pagfis=102885. Acesso em: 8 fev. 2024.

JORNAL DO BRASIL, Edição A00067, 1967. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&Pesq=%22Luz%20de%20Fuego%22&pagfis=36554>. Acesso em: 2 fev. 2024.

JORNAL DO BRASIL. Edição 92, 1967. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%20%22Luz%20de%20Fuego%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=102466. Acesso em: 2 mar. 2024.

JORNAL DO BRASIL. Luz del Fuego: Morte na Ilha do Sol. Edição 00100, Rio de Janeiro, 1967.

NADA DE POUCA ROUPA. A Scena Muda: Eu sei tudo. 1950. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&Pesq=%22Luz%20de%20Fuego%22&pagfis=53294>. Acesso em: 12 fev. 2024.

O CRUZEIRO. ANO 1, N 1, Rio de Janeiro, 1928.

O CRUZEIRO. De mulher para a mulher, Edição 0006, 1941.

O CRUZEIRO. Edição 0047. 19 de agosto de 1967, p. 5.

O CRUZEIRO. Edição 026, Rio de Janeiro, 1946.

O CRUZEIRO. Minhas irmãs e o mundo. Ano 1945. Edição 013.

O CRUZEIRO. O trabalho feminino. Edição 0045, Ano 1943.

O GLOBO, edição de 24 de julho de 1967, p. 4.

O GLOBO. 02 de agosto de 1967, Geral, página 1. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/.> Acesso em: 2 ago. 2023.

O GLOBO. 25 de julho de 1967, p. 8.

O GLOBO. 27 de julho de 1967, p. 8.

Pacotilha: O Globo (MA) – 1951, Edição 35. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123846&pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=721>. Acesso em: 12 fev. 2024.

Pacotilha: O Globo, Edição 281, 1953. <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123846&pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=3616>. Acesso em 15 mar. 2024.

REVISTA DA SEMANA. Atirem a primeira pedra, 1949. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&Pesq=%22Luz%20del%20Fuego%22&pagfis=29475. Acesso em: 10 ago. 2023.

REVISTA DA SEMANA. n. 48, 1 de dezembro de 1956, p.19. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1956_00048.pdf. Acesso em: 1 ago. 2023.

REVISTA DA SEMANA. Notas. 18 de fevereiro de 1956, p. 30.

Revista Fon Fon - Ano 1924|Edição 00030 (1). <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=50341>. Acesso em 15 fev. 2024.

REZENDE, R. Para hoje é isto: Nativa Solitária. Folha de Ituiutaba, Edição 924, 1958. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=829846&Pesq=%22a%20nativa%20solit%c3%a1ria%22&pagfis=872>. Acesso em: 10 fev. 2024.

SANTOS, Frima. Luz del Fuego a dançarina e atriz que é pioneira do nudismo na América latina. O Globo, 10 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/luz-del-fuego-dancarina-atriz-que-pioneira-do-nudismo-na-america-latina-20904612#ixzz8gTDYCC5D>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Referencial Teórico

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio d'Água Editores. 2010.

AGOSTINHO, Cristina; BRANDÃO, Maria do Carmo; PAULA, Branca de. **Luz del Fuego**: a bailarina do povo – uma biografia. São Paulo: Círculo do Livro, Best Seller, 1994.

AIKAU, Hokulani K., ERICKSON, Karla e PIERCE, Jennifer L. **Feminist waves, Feminist generations**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

ALVES, Carlos Jordan Lapa; FREITAS, Ana Carolina da Silva; COSTA, Marco Aurélio Borges da. Luz del Fuego: História, Poder e Política. **Revista Historiador**, n 8, ano 8, fevereiro 2016.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de Bulhões (org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008.

ANTUNES, Delson. **Fora do Sério**: Um panorama do Teatro de Revista. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultura. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. Globalization, Universalism, and the Erosion of Cultural Memory. In: ASSMANN, Aleida; CONRAD, Sebastian. **Memory in a Global Age**: Discourses, Practices and Trajectories. Londres: Palgrave and Macmillan, 2010.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, 19(1), 2016.

BACELLAR, Camila Bastos. À beira do corpo erótico descolonial, entre palimpsestos e encruzilhadas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista hoje**: sexualidades no sul global. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BARCELOS, Gabriela Loureiro. **Estado Novo em cena**: A atuação do interventor João Punaro Bley e a articulação das elites políticas no Espírito Santo (1937-1945). Orientador: Ueber José de Oliveira. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2019.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BATLIWALA, Srilatha. Taking the power of empowerment: An experiential account. In: **Development in Practice**, Vol. 17, N 4/5, Aug., 2007.

BAUBÉROT, Arnaud. **Histoire du naturisme**: le mythe du retour à la nature. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. Femilidade: uma armadilha. In: BAPTISTA, Maria Manual. Gênero e Performance: **Textos Essenciais**. Coimbra: Grácio Editor, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**: a experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**: fatos e mitos; tradução de Sérgio Milliet. 5ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pôlen, 2019.

BESSA, Karla. Luz(es) del Fuego: rebeldia e feminismos. In: Dossiê Imaginações Rebeldes: Disputas e Derivações da Artepensamento feminista. **Cadernos Pagu**, vol 60, 2020.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BÍBLIA. **Tradução Ecumênica da Bíblia**. São Paulo: Loyola, 1994.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 54.

BRANDÃO, Tania. Os grandes astros. In: FARIA, João Roberto (org.) **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 455-477.

BUTLER, Judith. **A força da não violência**. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 53.

BUTLER, Judith. Atos Performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e a teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.214.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. Fundações contingentes: feminismo e a questão do “pós-modernismo”. In: BENHABIB, Seyla... [et. al.]. **Debates feministas**: um intercâmbio filosófico. São Paulo: Editora UNESP, 2018, p. 87.

BUTLER, Judith. **Os sentidos do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p.20-1.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e a subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p.29.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra**: Quando a vida é possível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 17.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, Judith. **Quem tem medo do gênero?** São Paulo: Boitempo, 2024

BUTLER, Judith. **Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas em la Francia del siglo XX**. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 88.

BUTLER, Judith. Violência, Luto, Política In: BAPTISTA, Maria Manual. **Gênero e Performance**: Textos Essenciais. Coimbra: Grácio Editor, 2018, p.22.

CARLONI, Karla. Dança e identidade nacional na imprensa carioca do início do século XX: diálogos culturais e relações étnicas e de gênero. **Estudos Ibero-Americanos**, 44(2), 2018, p. 365–379.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. Urdimento - **Revista de Estudos em Artes Cênicas**/Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, v. 1, n.11, p. 231-241, 2008.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. Das ruas para a cena: Os diálogos entre o carnaval e o Teatro de Revista. **XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**: Conhecimento Histórico e diálogo social. Natal. 2013.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia**: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. SP: Companhia das Letras, 2001.

D'INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

DA MATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. **Mário de Andrade**. Modernismo. 07 jan. 1940.

DINIZ, André. **Almanaque do Carnaval**: A história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro. Zahar, 2008.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2008.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. As técnicas de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos IX**: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. 9ª Edição – Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. O cuidado com a verdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política. Ditos & Escritos V**. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004f.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. Power/Knowledge. **Selectes Interviews and Other Writings, 1972-1977**. New York: Pantheon Books, 1980.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**, 50ª edição. Global Editora. 2005.

GOLDENBERG, Mirian (org). **O corpo como capital**: gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro revisteiro dos anos 1920. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

GONZALEZ, Lelia. A Mulher Negra no Brasil. In: RIO, Flavia; LIMA, Márcia. Orgs. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos, Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro, 2020.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo. **Revista dos Tribunais Ltda/Vértice**, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Dialogues with Stuart Hall. In: Stuart Hall: **Critical Dialogues in Cultural Studies**. Routledge, 1996, p.488.

HALL, Stuart. Race, articulation and societies structured in Dominance. In: **Sociological Theories**: Race and Colonialism. UNESCO. Paris, 1980.

HAMMINGS, Claire. Contando estórias feministas. **Revista Estudos Feministas**, vol. 17, n.1, Florianópolis, 2009.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar.

HERMAN, Arthur. **A ideia de decadência na história ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

hooks, bell. **Ensainando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: Editora Martins fontes, 2013.

hooks, bell. **Feminismo**: uma política transformacional. In: BAPTISTA, Maria Manual. Gênero e Performance: Textos Essenciais. Coimbra: Grácio Editor, 2018.

hooks, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KIM, M. **The changing faces of heroines**: Korean women in folklore. Memory Studies, 6(2), 2013, 218–231.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LAURETIS, Teresa. **Alicia ya no**: feminismo, semiótica, cine. Madri: Ediciones Cátedra, 1992.

LEAL, Lea Maria S. O desenho precursor de uma performance negra no entreato do Teatro de Revistas branco (1920-1930). **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021.

LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista**: a luta de 1200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Editora 34: São Paulo, 2010.

LORDE, Audre. Os usos do erótico: o erótico como poder. Original. Use of the Erotic: The Erotic as Power, In: LORDE, Audre. **Sister outsider**: essays and speeches. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. P. 53-59. abril de 2024. Disponível em: <https://peita.me/blogs/news/os-usos-do-erotico-o-erotico-como-poder-poraudre-lorde>. Acesso: 10 fev. 2024.

LOURO, Guacira. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre a sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MACCANNEL, Dean. **The tourist, a new theory of the leisure class**. New York, Shocken, 1989.

MALUF, Marina; Mott, Maria Lúcia. **Recônditos do mundo feminino**. História da vida privada no Brasil.

MANSO, Almudena García e SILVA, Artenira Silva. Ciberfeminismo o feminismo em la red: Haciendo arqueología en Internet. **Antropología Experimental**, nº 17, 2017.

MAROCCHI, Beatriz Alcaraz. **Os procedimentos de controle e a resistência na prática jornalística**. Galaxia, n. 30, p.73-85, 2015.

MASTROCOLA, Marcela Rosa. Aventuras na História: intermediários culturais, mercado editorial e mercado de consumo. **Revista Anagrama**. Ano 2, Edição 1, setembro - novembro, São Paulo, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MENEZES, Thiago. **A verdadeira Luz del Fuego**. São Paul: All Print, 2011.

MONTES, Javier. **Luz del Fuego**, São Paulo: Fósforo, 2022.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema (Org)**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1995.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

OLIVEIRA, Maria da Glória. Fantasia, desejo e prática da história feminista como crítica. In: SCOTT, Joan Wallach. **A fantasia da história feminista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024, p. 9-10.

PALETSCHKEK, S. A. **The gender of memory**: Cultures of remembrance. Frankfurt: Campus, 2008.

PALETSCHERK, Sylvia; SCHRAUT, Sylvia. Introduction: Gender and memory culture in Europe. In: **The Gender of Memory**: Cultures of remembrance in Nineteenth- and Twentieth-Century Europe. Frankfurt: Campus, 2008.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

PAZ, Alfredo Boccia. Represión Política y Género en la Dictadura Paraguaya. In: PEDRO, Joana Maria; WOLF, Cristina Scheibe. **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010, p. 74-93.

PEDRO, Joana Maria. **Mulheres honestas e mulheres faladas**: uma questão de classe. Florianópolis, Editora da UFSC, 1994.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 33.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2023.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n. 10, 1992, p.204.

PORTAS, Isabela Afonso; SPINELLI, Egle Müller. **A inovação organizacional e os novos modelos do jornalismo**: os casos do Buzzfeed News BR e Vice BR. Revista Anagrama. Ano 12, volume 1, janeiro – junho 2018.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto cotrassexual**: Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2017, p.25.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismo, escrita de si e invenções de subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. **As marcas da pantera**: Foucault para historiadores. Resgate. Campinas, nº 5, 1993, p.28.

READING, Anna. **Gender and memory in the globital age**. Londres: Palgrave Macmillan Memory Studies. 2016, p. 19-36.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Revista Bagoas**, n.05, 2010.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. São Paulo: Aleph, 2019.

ROCHA, Everardo; LANA, Lígia. Luz del Fuego: celebridade, gênero e moralidade no Brasil. In: **E-compôs** (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), v.23, jan-dez, 2020, p. 1- 26.

ROCHA, Silvana Maria Gomes da. O silêncio a respeito de Luz del Fuego. In: AUGUSTO, Isabel Regina; DADALTO, Maria Cristina; SIUDA-AMBROZIAK, Renata (organizadoras). **Subjetividades em trânsito**: memória, emoção, e-imigração e identidade. Macapá/ Rio de Janeiro: UNIFAP/Bonecker, 2017.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n. 1, 2018, p.23.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SAFFIOTTI, Heleith Iara Bongiovani. **A mulher na Sociedade de Classes**: mito e realidade. Petrópolis, Vozes, 1976.

SALGADO, Plínio. A mulher nua. In: FUEGO, Luz del. **A verdade nua**, 1948, s/p.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade, v. 20, n. 2, 1995.

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficante de sueños, 2016.

SEIXAS, Jacy, Alves. Os tempos da memória (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a História? In: **Proj. História**, São Paulo, vol 24, junho 2002.

SILVA, Aline Layane Souto da. **Lilith e Medeia**: mulheres-pesadelo da sociedade patriarcal. Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2021. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Simon da Silva.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. XXVI.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche**: a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SMITH, Valene. **Hosts and Guests**. Blackwell, 1989.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1966.

SOIHET, Rachel. **Condição feminina e formas de violência**: mulheres pobres e ordem urbana (1890-1920). Rio de Janeiro: Forense universitária, 1989.

SOUZA, Otávio. **Fantasia de Brasil**. São Paulo: Escuta, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. **O Negro como Arlequim**: teatro e discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

TIGRE, Bastos. **O Nu e a Política**. A Noite. Rio de Janeiro, p.12, 18 mai. 1950.

VARELLA, Flavia Florentino; BONALDO, Rodrigo Bragio. Negociando autoridade, construindo saberes: a historiografia digital e colaborativa no projeto Teoria da História na Wikipédia. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 40, nº 85, 2020.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **Ideologia curupira**: análise do discurso integralista. São Paulo: Brasiliense, 1979.

VENEZIANO, Neyde. É brasileiro, já passou de Americano. In: **Revista Poiésis**, n 16, p. 52-61, dez. de 2010, p. 56.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP editora, 2013, p. 16-7.

VERGÈS, François. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu, 2020.

WHITE, Hadyen. The value of narrativity in the representation of reality. In: MITCHELL, W, J.T. **On Narrative**. Chicago: University of Chicago, 1981, p. 22.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 199.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.