

Corpos, frutos e festas: processos criativos e as performances estranhas do poema no contemporâneo¹

Bodies, fruits and parties: creative processes and the contemporary poem's strange performances

Clarisse Garrido Botelho da Silva

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Rio Grande do Sul – Brasil

Resumo: O presente ensaio discute as formas multiartísticas do poema no contemporâneo por meio da triangulação de três elementos caracterizados como estranhos: os *corpos*, os *frutos* e as *festas* (Aleixo, 2025; Garramuño, 2014; Mattos, 2025). A partir da noção de que o poema é composto por diferentes performances (escrita, vocal, corporal, cênica, audiovisual, etc.), sendo nenhuma mais definitiva ou importante do que a outra, articulo os conceitos sobre performances do poema e arte inespecífica como destilações da experiência (Lorde, 2021) do mundo disfórico (Preciado, 2023) em que essas poesias são produzidas. O corpus de análise principal é a performance poética-teatral *Festa Estranha*, que explora a imagem para além da página, dando corpo ao poema, acessando outras ferramentas que ampliam os jogos de opostos (Paz, 1996) e criando mais fricção, além de senso de coletividade, não só durante o processo criativo de construção da apresentação, mas também com o público-leitor. *Corpos*, *frutos* e *festas* são elementos estranhos que agem como dispositivos literários/artísticos (Polesso, 2026) de criação de novos mundos e realidades que exploram temáticas de grupos *cuir/queer* (Nascimento, 2019), LGBTQIAPN+, marginalizados e/ou dissidentes. *Festa Estranha* devolve as estranhezas que cercam o contemporâneo, não só nas novas formas de fazer poesia, mas também nos dilemas e vivências daqueles que são afetados por políticas de mundificação heterociscoloniais.

Palavras-Chave: Escrita Criativa; performances do poema; poéticas contemporâneas; processos metodológicos; *Festa Estranha*.

Abstract: This essay discusses the contemporary poem's multiartistic forms through the triangulation of three elements characterized as strange: *the bodies*, *the fruits*, and *the parties* (Aleixo, 2025; Garramuño, 2014; Mattos, 2025). Starting from the notion that a poem is composed by different performances (written, vocal, bodily, scenic, audio, visual, etc.), and being that one is not more definitive or important than the other, I articulate the concepts surrounding the poem's performances and nonspecific art as distilled experiences (Lorde, 2021) of the dysphoric world (Preciado, 2023) in which this poetry is produced. The main corpus of analysis is the poetic and theatrical performance *Festa Estranha*², which explores the image beyond the page; it gives body to the poem, accessing other tools to amplify the game of opposites (Paz, 1996), and creating more friction. In addition, there is a sense of collectivity, not only during the creative process of building the show, but with the audience as well. *Bodies*, *fruits*, and *parties* are strange elements that act as literary and artistic devices (Polesso, 2026) for creating new worlds and realities that explore themes by *cuir/queer* (Nascimento, 2019), LGBTQ+, marginalized, or dissident groups. *Festa Estranha* gives back the strangeness surrounding the contemporary, not only in the new ways of making poetry, but through the dilemmas and experiences from those who are affected by straight cis and colonial worldification politics.

Keywords: Creative Writing; poem performances; contemporary poetics; methodological processes; *Festa Estranha*.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Escolho não traduzir este título por enquanto, porém sugiro “Strange Party” em tradução livre minha.

1 Introdução

No dia 30 de setembro de 2023, fui a um encontro do projeto “Do que falo quando falo de poesia”, sediado no Acaso Cultural em Botafogo, no Rio de Janeiro, à convite do professor, poeta, ator, cantor, e meu amigo e antigo orientador, Lucas Mattos. Ele iria ler alguns poemas novos e falar sobre o seu processo de escrita, junto de Mila Teixeira, escritora, roteirista e dramaturga que também tem a performance oral atravessando seu trabalho poético.

Lucas estava em pé, coberto de um punhado de máscaras cirúrgicas penduradas nos braços, pescoço e rosto, segurando algumas folhas de papel A4 com o poema impresso para a leitura — ou melhor, a performance. Foi ali que presenciei “máscaras” pela primeira vez. Coincidentemente, foi também a primeira apresentação do texto para o público. O poema começa:

*eu acumulei
eu acumulei
eu acumulei todas estas máscaras
todas estas máscaras
e agora não quero usar nenhuma³*
(Mattos, 2025, pg. 38)

Esse pequeno trecho inicial é como um refrão. Ele se repete ao longo do poema, intercalando com estrofes compostas de versos livres que desdobram o jogo das máscaras. O excerto também encerra o poema. A repetição do verso “eu acumulei”, somada às inflexões de melodia/altura, tempo/duração, intensidade/volume, qualidade da voz, entre outros elementos característicos da performance vocal do poema e da prosódia, como apresentados por Plínio Almeida Barbosa (2019), criam um efeito de feitiço na voz de Lucas. O refrão ajuda a dar ritmo e cria uma atmosfera específica para a apresentação desde seu primeiro respiro. Enquanto segurava o texto com uma mão, Lucas levantava o braço oposto, fazendo movimentos determinados, quase como dando vida às máscaras hospitalares. Lucas dava, além de voz, *corpo ao poema*.

Em uma estrofe, o poeta elenca as diferentes máscaras que usa ao longo da vida:

*esta máscara eu uso quando não quero
que ninguém me veja mas mesmo assim
as pessoas seguem me vendo
esta máscara eu uso quando fico
invisível mas precisava ser visto
esta máscara eu uso quando chove
esta quando tem frango no almoço
ou nos dias tristes quando não posso
chorar e preciso continuar o assunto
responder que a vida está boa começar
a aula esta máscara é para enterros
esta para casamentos e saraus de poesia
esta máscara é o carnaval esta um
brasileiro
ou então a alegria esta máscara de
humano
está rachada e já não parece nada que não
seja estranho mas como entrar em qual
festa no céu sem esta máscara
quando me visto de você
esta quando você visto ao contrário
parece comigo fazendo algo que eu nunca
sempre fiz algo que eu sempre nunca faria*
(Mattos, 2025, pg. 38-39)

A cada vez que falava de uma nova máscara, Lucas se movimentava para mostrar uma das que estavam penduradas pelo corpo. Mas as máscaras descartáveis que ele carregava, na época, tinham um peso ainda mais latente na memória coletiva recente: a pandemia da covid-19. Naquela primeira apresentação, meu imaginário acessava as duas imagens ao mesmo tempo — e o que me parece é que ao passo que as máscaras cirúrgicas caíram em desuso, *as outras* foram exacerbadas, ou ganharam mais espaço nos últimos anos por conta do isolamento social.

A primeira coisa que percebo é que Lucas conseguiu produzir em um novo nível aquilo que Octavio Paz descreve no ensaio “A imagem” (1996). O poeta (Paz, 1996, p. 38) diz que o poema é composto por imagens; e o que reina na imagem é *o princípio da contradição*, já que, “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si”. Ao trazer a relação inerente entre a poesia e o erotismo — como proposto em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994) —, ele identifica a imagem como uma cifra da condição humana. Lucas

³ trecho modificado neste ensaio de acordo com uma versão da performance vocal do poema e, portanto, estará diferente de como publicado em *Na estrada* (2025).

amplia esse jogo de opostos da imagem para além da página e da voz, ambientes em que já se é esperado tal jogo; ele adiciona um terceiro oposto: o *corpo*, e, portanto, um espaço físico não-verbal produtor de significado e estética.

Esse jogo das imagens, ou seja, do poema, está sustentado em todas as performances propostas na apresentação. Na escrita e vocal, Lucas utiliza de cavalgamentos (ou *enjambements*), repetição, ritmo e vocalização para conjugar os opostos tanto no conteúdo quanto nas formas do poema. Mas, além disso, a performance corporal, e a presença do objeto cênico das máscaras cirúrgicas, cria uma nova camada de sentido e interpretação. A performance escrita nem as cita, porém, agora, as máscaras que usamos durante a covid-19 ganham um foco maior, sugerindo uma reflexão de como a pandemia afetou nossa relação com nós mesmos, os outros e o mundo.

Em 2025, “máscaras” foi publicado em *Na estrada*, até o momento, livro mais recente de Mattos, que reúne poemas inéditos e uma coletânea daqueles que foram apresentados oralmente ao vivo desde 2012 em saraus, performances, espetáculos, “ou como queiram chamar” esses diferentes eventos — como escreve na epígrafe da seção “na estrada”. Os textos, que antes só existiam na performance vocal, agora também passavam a existir para o público em sua performance escrita. É aqui que o processo criativo e metodológico parece se evidenciar: (i) escrita; (ii) performance vocal ao vivo em diferentes eventos; (iii) revisão, atualização/modificação/adaptação da performance escrita a partir da performance vocal; (iv) publicação do texto escrito; (v) novas apresentações ao vivo ou escrita de novos poemas, ambos que reiniciam o ciclo a partir de diferentes pontos.

O que acho relevante ressaltar é essa vivacidade do texto poético. Parece que nunca encerra seu processo; o texto continua vivo, continua se adaptando e modificando ao longo do tempo como um ser que nasce, cresce, amadurece — e, inclusive, *morre*. Na verdade, a “morte” de um poema talvez seja melhor visualizada com um sono profundo. Neste contexto, quando um poema não faz mais parte deste ciclo e perde seu caráter de mutabilidade, ele está

adormecido; seus jogos de imagens estáveis nas performances disponíveis para o público. Entretanto, o poema sempre pode voltar à vida — ou acordar do sono — e ser inserido novamente na roda, retomando sua vivacidade e capacidade de adaptação e mudança. O jogo se abre novamente.

O texto de “máscaras” em sua performance escrita, como foi publicado em *Na estrada*, não é o mesmo que Lucas apresentou ao vivo em 2023, e também não é como o apresenta hoje em dia na performance poética-teatral *Festa Estranha*, espetáculo este que o poeta vem montando, performando, testando e alterando desde 2024. Ele não assume e não pretende fazer com que seu leitor/espectador assuma que a performance escrita do poema seja sua versão final, ou *definitiva*. Todas as versões do poema, todas as suas formas de ser — sejam elas escritas, orais, ou cênicas — são igualmente “o poema”.

Em cada uma de suas performances, “máscaras” sustenta o jogo das imagens opostas; mas, quando penso especificamente nas performances vocal e corporal (no contexto ao vivo), vejo que também acessa duas outras camadas que ampliam mais ainda a fricção poética: (i) a do improviso e (ii) a do diálogo com o público e com a plateia que assiste e escuta. Essas dimensões da performance não são mais tão comumente associadas, à priori, com a poesia — como ainda são no teatro, por exemplo. Entretanto, *Festa Estranha* não nos deixa esquecer que a poesia é, em sua concepção, *oral* e *coletiva*, não só no seu modo de fazer e criar, mas no modo de *experienciar*.

2 Corpos, frutos e festas

Antes de seguir, preciso voltar um pouco no tempo. Retorno especificamente para 2021, durante a minha graduação em Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde fui bolsista de Iniciação Científica de um projeto de pesquisa sobre performance vocal do poema, orientado por Mattos. Na época, analisamos diferentes performances vocais de Angélica Freitas. Nosso foco eram as performances

escritas e vocais gravadas, pois tínhamos fácil acesso ao conteúdo de ambas para análise; e por isso, nos fechamos em explorar as características principais desses registros — que não contemplam corpo, improviso ou interação ao vivo com o público.

No processo de análise, fui entendendo as diferenças entre as performances do poema e trago aqui, para fins de ilustração, alguns dos trabalhos que iniciaram minha pesquisa. Primeiro, Paul Zumthor em *Introdução à poesia oral* (1997) delimita bases fundamentais para o estudo da performance oral do poema através, principalmente, da canção. Já Charles Bernstein em “Close Listening: Poetry and the Performed Word” (1999) também vai colocar em perspectiva uma característica crucial: a autonomia da performance vocal, ao invés de tratá-la como um subproduto da performance escrita. Por fim, Plínio Almeida Barbosa em *Prosódia* (2019) define os elementos da expressividade da voz, que usamos para analisar as performances vocais de Freitas.

Sinalizo aqui, brevemente, a importância de reconhecermos a performance vocal como um campo amplo e distinto da canção, apesar de compartilharem elementos, obviamente. Pode-se dizer que toda canção é uma performance vocal, mas nem toda performance vocal é uma canção; até porque, a performance oral não está atrelada necessariamente à elementos musicais.

Adiciono ao que pesquisamos à época, referências mais recentes e que ampliaram a minha percepção sobre performance oral. Primeiro, Marília Garcia, que com *Parque das ruínas* (2016) já mesclava poesia, ensaio, palestra, performance, fotografia e diário; em seu mais novo *Pensar com as mãos* (2025), conta no ensaio “Poesia é som, poesia é ritmo” sua relação com canção e memória, e depois, fala do seu processo criativo:

[...] eu lia em voz alta em diversas situações — como festivais, encontros acadêmicos, leituras de poesia, vídeos que eu própria editava —, depois modificava o texto no papel e voltava a oralizá-lo, assim ia transformando os poemas ao vivo e pensando nas situações específicas em que cada um ia ser lido. A versão que incluí no livro resultava dessas várias camadas:

escrita-leitura-reescrita. E releitura. (Garcia, 2025, p. 22-23)

O processo de Garcia é o mesmo de Lucas Mattos — e parece ser uma corrente na poesia contemporânea. Outras poetas que pensam também na performance oral do poema incluem as já citadas Mila Teixeira, Marília Garcia e Angélica Freitas, mas também penso em Ricardo Aleixo, Bruna Beber, Pedro Cassel, Mar Becker, Dimitri BR, Thiago Ponce, Natasha Félix, Rafael Zacca e Valeska Torres. Fica evidente como a oralidade e vocalização nas performances do poema estão, se não no centro, bem proeminentes nas produções das principais poetas emergindo no contexto contemporâneo.

Mas antes, vale dizer que, trato do contemporâneo neste ensaio como um movimento estético, como proposto por Lionel Ruffel em *Zum, zum, zum: estudo sobre o nome contemporâneo* (2014). Sua definição para a palavra é dada a partir do momento em que a mesma assinala “a formação de uma identidade histórica, isto é, um momento em que a relação entre experiência estética, política e histórica se cristaliza em uma palavra” (Ruffel, 2014, p. 5).

Por vezes, a performance vocal apresenta-se atrelada à uma performance corporal, que vem se tornando cada vez mais presente na exploração poética contemporânea. Zumthor já falava do corpo como elemento inerente da performance oral, porém, Ricardo Aleixo, na excelente plaquete poética *Dendori: dar corpo ao poema — e vice-versa* (2025), traz apontamentos decisivos sobre este tipo de performance. Aleixo consegue sintetizar em poucos parágrafos definições para elementos que considera dar corpo ao poema: improvisação, corpo, performance, manualidade, presença, voz, jogos, intermídia, repetição, oralidade, performador, etc. Para os fins deste ensaio, foco apenas na seção “Corpo estranho”, que carrega o primeiro dos elementos que aciono.

Aleixo relata uma experiência no ciclo de performances “Fruto Estranho” na FLIP (Feira Literária Internacional de Paraty) em 2017, em que sofreu um caso de racismo ao entrar no palco para performar. A situação violenta traz para o poeta uma conclusão: a

eficácia da redução semiológica operada pelo racismo, faz das pessoas negras meros “corpos”, facilmente identificáveis como presenças estranhas — “frutos estranhos” — nos ambientes brancos (Aleixo, 2025, p. 10). O termo que Aleixo traz refere-se à imagem usada na canção “Strange Fruit” (1939), eternizada na voz de Billie Holiday, e que elabora os corpos negros pendurados enforcados nas árvores durante a era Jim Crow no sul dos Estados Unidos como “frutos estranhos”.

O corpo, então, ganha uma definição para Aleixo: *espaço*. O poeta também vai caracterizá-lo como escala, tema, suporte e elemento composicional. Para ele, o corpo pensa, ou melhor, produz pensamento, imagem, *poesia*. Estar no palco é estar no corpo — e vice-versa. Quando Ricardo Aleixo é tratado como “um homem que tinha invadido o palco” pelos seguranças da FLIP, seu corpo produziu uma imagem e um significado sem ao menos dizer uma palavra. Seu corpo é facilmente identificado como uma “presença estranha” devido à todo um aparato semiológico de uma mundificação heterociscolonial. Aparato este que também se desdobra para outras existências, como das pessoas *cuír/queer* (Nascimento, 2019), LGBTQIAPN+, *crip* (Greiner, 2023) e marginalizadas; que carregam em seu corpo a estranheza de não pertencer ao padrões e regras do grupo dominante na sociedade moderna ocidental.

Os frutos estranhos vem de encontro ao contemporâneo de duas maneiras. A primeira instância desse desdobramento dos frutos estranhos é através da instalação de Nuno Ramos, *Fruto Estranho* (2010), que faz referência direta à interpretação de Billie Holiday. A segunda instância, fruto da instalação, é o seminal *Frutos Estranhos* (2014) de Florencia Garramuño, livro que explora diferentes práticas artísticas que vêm marcando a produção de arte contemporânea. Nos aprofundamos, então, no nosso segundo objeto estranho: *os frutos*.

Um dos movimentos mais potentes atrelados ao contemporâneo é o da “arte inespecífica”, que explico em um artigo publicado em 2025 na revista *Scripta Alumni* em coautoria do grande amigo e pesquisador Ruan Lima. Em “O Inclassificável Parque

das Ruínas” (2025), trabalho em que exploramos a obra já citada de Marília Garcia, fazemos a seguinte abordagem sobre o termo:

Esses frutos estranhos são obras que não se encaixam em nenhum espaço delimitado de arte. São obras que estão em fuga constante das molduras e dos lugares de pertencimento, questionando a especificidade de seus meios, entrecruzando música, filme, literatura, arte, cinema, fotografia e poesia. O inespecífico é o não pertencimento à particularidade de nenhuma arte em específico. (Botelho da Silva; Lima, 2025, p. 105)

Os frutos estranhos do contemporâneo, além de inespecíficos, vão também se alocar nos movimentos autônomos e pós-autônomos como descritos por Josefina Ludmer em *Aqui América latina: uma especulação* (2013). A ideia é que os limites entre ficção e realidade dentro da arte espelham as fronteiras entre o mundo autônomo da obra e o mundo exterior. Nas obras pós-autônomas

não se sabe ou não se importa se são ou não literatura. Também não se sabe ou não se importa se são realidade ou ficção. Estão instalados localmente, dentro de uma realidade cotidiana, a fim de produzir presente, sendo que esse é precisamente o seu sentido. (Ludmer, 2013, p. 127)

Faço essa parábola para ilustrar que há anos teorias críticas sobre a literatura e a arte contemporânea já vem abordando-as como “práticas e noções artísticas e críticas marcadas pela heterogeneidade, expansividade, inespecificidade” (Pedrosa et al., 2018, p.154), como bem pontuado no *Indicionário do contemporâneo*. Meu objetivo aqui é ilustrar que a poesia contemporânea está refletindo esses aspectos a partir da multiplicidade de performances artísticas do poema: a escrita, a vocal, a audiovisual, a corporal, e a cênica.

O mundo disfórico em que vivemos — como Paul B. Preciado nos apresenta em *Dysphoria Mundi: o som do mundo desmoronando* (2023) — vai ser refletido na forma da arte produzida neste *tempo-mundo*. Penso em Audre Lorde que, em “A poesia não é um luxo” (2021), vai tratar da poesia como necessidade vital da existência das mulheres — e aqui

amplo essa noção para outros grupos dissidentes como pessoas LGBTQIAPN+, existências *cuir/queer*, *crip*, corpos não brancos, subalternos e marginalizados — e como destilação reveladora da experiência, e não apenas como um jogo “estéril” de palavras (Lorde, 2021, p. 46-47). Para a poeta, o jogo de palavras, de imagens opostas e eróticas que compõem o poema, estão à serviço dessa destilação da experiência.

Ou seja, se o contemporâneo é composto por um tempo-mundo disfórico, a arte produzida nesse período vai destilar isso em seu conteúdo assim como sua forma, ou melhor, sua *disforma*. Cada performance do poema ativa novos e diferentes sentidos, imagens e diálogos com o texto, quem performa e o mundo.

O texto de “máscaras”, por exemplo, que já havia sido contemplado por essa multiplicidade de performances (escrita, oral e corporal), hoje está explorando mais uma dimensão, tomada ainda mais pelo corpo, pelo espaço e pelos objetos cênicos em *Festa Estranha*. Aqui, vemos o último dos três elementos estranhos que elenco no título deste ensaio: *as festas*.

Inicialmente, a performance *Festa Estranha* foi idealizada por Lucas Mattos como uma celebração dos seus mais de dez anos de carreira como ator, poeta e performer⁴. Mas sua metodologia se expande para além da escrita-leitura-reescrita de Marília Garcia; expande para a *coletividade*. Assim como seus textos foram mudando, se adaptando e ganhando novas versões ao longo dos anos, a própria *Festa Estranha* já passou por mudanças significativas desde a sua primeira apresentação em 18 de Outubro de 2024 no auditório Cartola da COART (Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação da UERJ).

Festa Estranha compõe um dos muitos braços de atuação do projeto de extensão “Poéticas da Experimentação” (CAp-UERJ/PR3/CNPQ). O projeto oferece oficinas de escrita e leitura presenciais e online, produz performances poéticas ao vivo (como a

Festa Estranha), organiza saraus de poesia, entrevistas com autoras e poetas, além de zines poéticos; conta também com o espaço digital Poeticagens no Instagram e no Youtube⁵, plataformas para divulgação das produções e eventos que o projeto organiza, além de agregar performances poéticas audiovisuais de membros e poetas convidados.

Minha relação com esse projeto é de longa data. Foi o primeiro lugar em que pude começar a experimentar com a linguagem poética. Em meados de 2016, Lucas iniciou o projeto no Colégio de Aplicação da UERJ (CAp-UERJ), oferecendo oficinas de escrita quinzenais às quintas-feiras à tarde na escola para os alunos. Eu ainda estava no Ensino Médio quando tive a oportunidade de ler, reler, falar sobre, analisar, sentir, e até encontrar, poetas contemporâneas brasileiras e estrangeiras. Angélica Freitas, Ana Martins Marques e Marília Garcia são algumas das poetas que conheci através das oficinas e que hoje considero como pilares fundamentais da minha formação como leitora e poeta. Depois, quando entrei na graduação, fui bolsista CNPQ do projeto por dois anos e continuo como membro externo, ministrando oficinas de escrita criativa e auxiliando em outras frentes.

Tomo este breve respiro no meu passado e contexto com o projeto pois, quando menos percebi, me vi abrindo a porta e entrando de cabeça nessa *feira estranha* — que talvez fosse classificada como uma performance poética (quando primeiro concebida por Lucas). Entretanto, desde sua concepção, *Festa Estranha* já carregava consigo contornos de uma peça teatral — influenciada pelo passado do poeta na companhia de teatro Nosconosco. Já na sua primeira apresentação, a *feira* contava com trilha sonora original composta por Lucas e Dimitri BR, também cantor e músico, explorando a relação próxima entre performance vocal do poema e canção. Além disso, a performance também contava com a assistência de palco e produção da atriz Gabriella Ehms. Ou seja, desde o início, *Festa Estranha* possuía elementos

⁴ Aqui, escolho usar o termo como proposto por Aleixo (2025).

⁵ @poeticagens; <https://www.youtube.com/@poeticagens8941>

teatrais, e que extrapolavam a performance vocal. Apesar de Lucas ter escrito e apresentado oralmente os poemas, quando trouxe para o palco, e o corpo, não estava mais *sozinho*.

Em sua primeira apresentação, a *feira* durava cerca de 30 minutos e era composta de uma seleção de alguns poemas presentes em *Na estrada*. Objetos cenográficos como bonecas, máscaras, cadeiras, panos e um cabideiro, faziam a composição do espaço cênico. Ainda com este formato inicial, a performance chegou em espaços como o Queerioca (Centro de Referência de Arte e Cultura Queer) no Centro do Rio de Janeiro e na FLIP em 2025. Mas nenhuma apresentação era a mesma. Lucas sempre estava mudando alguma coisa: tirando um poema e colocando outro, adicionando uma nova máscara, um novo objeto, uma nova voz para a performance.

É claro que *Festa Estranha* já flertava com a arte inespecífica de Garramuño. Contudo, durante a escrita deste ensaio — e falo diretamente do fim do primeiro semestre de 2026 —, ela se transformou numa peça poético-teatral com mais faixas na trilha sonora, troca de figurinos, e, inclusive, adicionou mais uma pessoa em cena: a bolsista Gabriella Ehms agora também entra no palco para dar corpo à diferentes personagens ao longo da performance. Não somente, mas todo um grupo de artistas foi acionado para auxiliar por trás das cortinas; desde artista plástica para a confecção da máscara da morte; designer gráfica para o desenho no bandeirão do bebê-diabo, e outras artistas, poetas e atores no resto da produção.

No início deste ano, Lucas me convidou para somar ao grupo e vem sendo uma experiência bastante fascinante. Desde brincadeiras de edição de som, até presenciar semanalmente os ensaios, comecei a me integrar mais à performance. Eu já observava tudo com carinho, com o intuito de escrever este texto, mas quando me dei conta, acabei tomando a frente em momentos que eu não imaginava, como por exemplo, estar na direção e escrita de novas cenas, além de ajudar na produção do espetáculo como um todo. Novamente, preciso chamar a atenção para essa dimensão, que para mim, é inerente à toda

boa festa estranha e parece ser o cerne desta performance: a *coletividade*.

Em *Juventude eterna: a poesia do mito e o mito do poeta* (2025), Eduardo Sterzi explora a relação entre mito, criação de mundo, poesia, festa e morte: que para mim, é justamente a mistura que compõe *Festa Estranha*. Sterzi relaciona a poesia com a criação de mundos, realidades e mitologias através dos jogos da linguagem. Entretanto, como já exploramos neste ensaio, as performances poéticas da linguagem carregam apelos estéticos que pertencem à esfera rítmica dos ritos e, portanto, *das festas*. Sterzi explora a performance poética como uma festa de mundificação, de vida e morte. Situando-nos no contexto do mundo contemporâneo heterociscolonial, me parece que a *Festa Estranha* vai, como Sterzi diz:

[...] encarar a face obscura que se oculta por trás das máscaras, não com a pretensão de estar enfim diante das feições verdadeiras (do mundo, ou de qualquer um de seus habitantes, humanos ou não), mas com a sobriedade de quem sabe que talvez só haja máscaras. (Sterzi, 2025, p. 11)

Esta *feira estranha* é um baile de máscaras carnavalescas que escondem e ao mesmo tempo mostram mundos reais e ficcionais; vivos e mortos; do presente e do passado; da internet e das ruas; das bonecas e dos aplicativos; do erotismo inerente da poesia em uma mistura disfórica do que cerca o espaço-tempo da própria produção do espetáculo. O poeta gaúcho vai além, aprofundando-se na relação entre festa e morte:

[...] podemos mesmo dizer que toda festa, pela entrevisão que proporciona de uma temporalidade cíclica irrompendo no tempo vivido cotidianamente como linear, é uma forma de morte, ou mesmo uma forma da morte: para que a vida volte a renascer, é preciso que algo dela morra. (Sterzi, 2025, p. 14)

Não é à toa que a última cena de *Festa Estranha* seja intitulada de “os poemas da morte (tijucanas)”. Ehms entra em cena pela platéia, usando uma máscara confeccionada que emula uma deusa egípcia da morte, enquanto carrega uma boneca

“noiva cadáver”, a qual é entregue para Mattos no centro do palco. Ele segura um fio preso ao crânio do esqueleto, fazendo com que a personagem sobrevoe ao seu redor enquanto dá voz à própria morte, que reclama sobre o valor alto das cervejas, o ódio à elevação pélvica, relembra o caos do carnaval carioca, e dança os pagodes da morte. Leda Maria Martins, em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021), vai abordar essa relação entre tempo, espaço, performance, corpo, vida, morte, festa e coletividade:

Como a palavra, a morte é um evento, um ato necessário na dinâmica de transformação e de renovação de tudo o que existe, permitindo o movimento contínuo do cosmos e sua permanente renovação e revitalização. Se, no plano familiar, a morte significa a perda do indivíduo, no plano coletivo ela traduz o seu enriquecimento. Assim, a importância dos ritos funerários, que atuam como forças de restauração do equilíbrio momentaneamente sofrido e rompido, um modo de domínio sobre a morte, as lacunas e os vazios, equilíbrio este restituído pelas performances dos cerimoniais fúnebres [...]. O rito fúnebre torna-se, pois, uma das vias mais fecundas de transferência de energia e de força vital do sujeito para a coletividade, enovelando vida e morte nas mesmas espirais cinéticas de concentração e distribuição, de permanência e efemeridade. (Martins, 2021, p. 65-66)

Acredito que *Festa Estranha* carrega em sua linguagem poética aquilo que Sterzi e Martins articulam em seus textos. A festa suspende o tempo linear da vida cotidiana, assim como a morte e o poema; é um rito erótico — e aqui, penso nas proposições de Georges Bataille em *O erotismo* (2012) — que une opostos: morte e renascimento, uma fusão paradoxal que forma a imagem erótica que é a poesia em si. *Festa Estranha* é um ato de transformação e renovação que olha para as máscaras que vestimos na pandemia, ou que ficaram mais visíveis desde então, sejam as cirúrgicas ou as metafóricas, e joga todas num baile para requebrar com o bebê-diabo, o homem da meia noite, a morte, e o cordão do boitatá nas ruas do Rio de Janeiro.

É uma festa da morte, um rito funerário. A peça termina com a canção *Samba dos Mortos*, lançada em 2023 por Dimitri BR e Lucas Mattos, e que

amarra a apresentação com a força da qual Martins fala. *Festa Estranha* tenta restaurar o equilíbrio do mundo pós pandemia; mas não qualquer mundo. E essa restauração não é voltar para o que era antes. Primeiro, porque esta é uma tarefa impossível e nem deve ser almejada. A festa celebra o renascimento do mundo, do novo cotidiano, depois de um período de grande trauma; por exemplo, em “aplicativos (por que eu fui baixar)”, poema musicado como uma canção de rock:

*you chegou em são paulo
é tarde demais
está chovendo
em são paulo
é sempre tarde demais
sempre está chovendo
o ônibus se aproxima
do terminal rodoviário
você olha pela janela
o tietê
e sente a necessidade
de pegar o telefone
celular e abrir aplicativos
você vê as stories do instagram
as dms do tuiter
o tinder o happn o grindr
o badoo o bumble
então chega
o refrão*

*porque que eu fui baixar
aplicativos de pegação
aplicativos
de pegação
(Mattos, 2025, p. 50)*

Ou então, como no terceiro poema da apresentação, e que dá título à performance, “festa estranha gente esquisita”. Aqui, Lucas se coloca como o anfitrião desta *festa estranha* e nos pinta um cenário da mitologia poética que é carregada para o resto da peça:

*boa noite seja bem-vindo
esta é a festa das pessoas
que falaram mal de você pelas costas
[...]
esta é a festa das pessoas
que diante da sua miséria aceleraram o
carro com um risinho
um risinho de nervoso elas explicam
não é como se achassem graça
não é como se sentissem prazer
se bem que
seja bem-vindo boa noite
pega uma cerveja
a noite vai ser boa
pega uma cerveja*

de tudo vai rolar
 está ouvindo o burburinho
 o papo está animado
 está ouvindo o burburinho
 [...]

 dj da festa vai abrir a noite tocando
 a conversa dos seus pais quando eles
 contaram que iam se divorciar
 e você começou a rir começou mesmo a
 gargalhar
 até que notou que estava rindo sozinho
 é só sucesso top 10 da mtv
 [...]

 só sucesso que a rádio cidade não para de
 tocar
 está ouvindo o burburinho
 é impressão minha ou nessa festa
 só tem gente hetera
 é impressão minha ou nessa festa
 só tem gente rica
 é impressão minha ou nessa festa
 só tem gente podre
 é impressão minha ou nessa festa
 só tem gente morta
 está ouvindo o burburinho
 (Mattos, 2025, p. 70-72)

Seu texto é carregado de ironias e brincadeiras sarcásticas que tiram sarro da vida, especialmente no *espaço-tempo* em que a produção desses poemas ocorre. Entretanto, se na performance em 2023, “máscaras” carregava uma melancolia mais aguda, agora, no plano coletivo (de produção, forma e experiência da *Festa Estranha* como um todo), o texto se enriquece de vivacidade. O que vejo ser articulado é uma “transferência de energia e de força vital do sujeito para a coletividade”, como Leda Maria Martins propõe (2021, p. 66); é a destilação da experiência de Lucas (como Audre Lorde levanta), mas que ao ser expressada em coletividade e multiplicidade, faz o mundo renascer através do seu imaginário.

No ensaio “Lésbicas até no fim do mundo: uma proposta para a composição de novos imaginários” (2026), Natalia Borges Polesso articula como autorias e narrativas lésbicas, *cuír/queer, crip*, dissidentes e/ou marginalizadas, são dispositivos antropocênicos (Polesso, 2024), ferramentas linguísticas e estéticas que formam

um campo semântico desviante, contra colonizador; capaz de expor a condição colonial e de compor imaginações de mundo e até de fim de mundos onde existências não normativas transitem sem medo de expor seus desejos, complexidades e contradições. (Polesso, 2026, p. 15)

Acredito que *Festa Estranha* articula esses campos semânticos, linguísticos e estéticos tanto em sua forma, quanto em termos de produção, poesia e performance. É uma festa estranha, feita *por* e *para* gente esquisita, sobre e situada em um tempo-espaço disfórico. *Festa Estranha* pode ter partido da destilação da experiência individual de Lucas Mattos, mas hoje, reflete de volta para o público-leitor-espectador a coletividade que a cerca.

3 Conclusão

Os últimos versos de “festa estranha gente esquisita” trazem uma imagem paradoxal, mas cheia de doce ironia:

agora me diz se você não está contente
 agora me diz quem foi que disse que não
 dava para ser feliz no inferno
 (Mattos, 2025, p. 73)

Este inferno me remete ao qual Georges Didi-Huberman cita no fundamental *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011): o *inferno de Dante*. Faço essa ponte pois Didi-Huberman vai comparar a produção artística durante o século XX com a emissão de luzes dos vaga-lumes, que, em *A Divina Comédia*, são tratados como seres *luciole*, pequenas chamas, cada uma contendo um pecador, vagando num bolsão sombrio de pecados (Didi-Huberman, 2011, p. 12). No contexto da Segunda Guerra Mundial, os vaga-lumes tornam-se seres resistentes, mesmo que de forma passiva ou ativa, tentando se fazer discretos e continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais, enquanto o grande clarão dos projetores de propagandas fascistas ofuscam o céu. Os vaga-lumes, ou seres sobreviventes, produzem luz e histórias; “histórias de corpos e de desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século” (Didi-Huberman, 2011, p. 17).

As histórias — ou a pequena luz projetada pelos vaga-lumes — andam lado a lado com as suas sombras pesadas: desejo e lei, transgressão e culpabilidade, prazer conquistado e angústia recebida;

esses paradoxos estão em constante tensão emaranhada. O amor, a arte e a poesia são esses lampejos eróticos, alegres e inventivos da dança viva dos vaga-lumes em meio às trevas: uma “dança do desejo formando comunidade” (Huberman, 2011, p. 55). *Festa Estranha* é a luz e a dança de um vaga-lume formando coletividade. É a soma de lampejos eróticos e poéticos que destilam a experiência de viver nesse espaço-tempo renascido após a pandemia.

O processo criativo de Lucas Mattos é vivo, mutável, para que o jogo de opostos do poema desdobre em cada uma de suas muitas performances. A coletividade vem como mais uma camada que me parece tornar-se essencial quando pensamos na performance cênica e ao vivo do poema. E o que mais me fascina é essa coletividade e comunidade que foi sendo formada junto com a própria peça. *Festa Estranha* já não é a mesma de 2024; “máscaras” não possui o mesmo texto de 2023; e o mundo não é o mesmo de antes da pandemia. E não tem como ser. A festa une o caos do contemporâneo em forma e sentido e devolve um mundo em que a “gente esquisita” é parte integral, atuante, e viva: *existe*.

O que Lucas consegue nos atravessar com o imaginário da *Festa Estranha* é simplesmente uma cifra da condição humana, como Octavio Paz aponta em “A imagem” (1996). Acumulamos todas essas máscaras, e não queremos usar mais nenhuma; mas talvez só haja máscaras, performances, festas estranhas, feitas por corpos estranhos, vindos de frutos estranhos.

Referências

- ALEIXO, Ricardo. *Dendorí: dar corpo ao poema -- e vice-versa*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2025.
- BARBOSA, Plínio A. *Prosódia*. São Paulo: Parábola, 2019.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- BERNSTEIN, Charles. *My way: speeches and poems*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- BOTELHO DA SILVA, Clarisse G.; LIMA, Ruan. F. M. “O inclassificável Parque das Ruínas”. *SCRIPTA ALUMNI*, v. 28, p. 100-111, 2025.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- GARCIA, Marília. *Pensar com as mãos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2025.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GREINER, Christine. *Corpos crip: instaurar estranhezas para existir*. São Paulo: n-1 edições. 2023.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider: Ensaios e conferências*. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MATTOS, Lucas. *Na estrada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2025.
- NASCIMENTO, Tatiana. *cuírlombismo literário: poesia negra lgbtqi desorbitando o paradigma da dor*. São Paulo: n-1 edições. 2019.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Scitiliano, 1994.
- PAZ, Octavio. “A imagem”, *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 37-50.
- PEDROSA, Celia et al. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

POLESSO, Natalia Borges. “A literatura como dispositivo antropocênico: considerações acerca do processo criativo em corpos secos, a extinção das abelhas e perfeita tecnologia, de Natalia Borges Polesso”. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 24, p. 459-482, 2024.

POLESSO, Natalia Borges. “Lésbicas até no fim do mundo: uma proposta para a composição de novos imaginários”. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 8, n. 23, p. 1-16, 2026.

PRECIADO, Paul B. *Dysphoria Mundi: o som do mundo desmoronando*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

RUFFEL, Lionel. Zum, zum, zum: estudo sobre o nome contemporâneo. *Revista Celeuma*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 3-23, mai. 2014.

STERZI, Eduardo. *Juventude eterna: a poesia do mito e o mito do poeta*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2025.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.