



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Reflexões desobedientes de uma escrita-teatro feminista: colisões, interrupções e arranjos

Martha de Mello Ribeiro

Para citar este artigo:

RIBEIRO, Martha de Mello. Reflexões desobedientes de uma escrita-teatro feminista: colisões, interrupções e arranjos. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0102

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Reflexões desobedientes de uma escrita-teatro feminista: colisões, interrupções e arranjos¹

Martha de Mello Ribeiro²

Resumo

Busca-se a reflexão do modo como corpos femininos e feminizados fazem circular um mapa de afetos produtor de uma episteme epidérmica. Um conhecimento que quebra com os pressupostos de um saber pretensamente universal que desconsidera em sua estruturação o corpo vivido. A pesquisa vem mapeando certos dispositivos na cena contemporânea da América Latina que tragam para si o problema. Em diálogo com os experimentos cênicos das artistas trans Lia Garcia e Renata Carvalho, e da Companhia Brasileira de Teatro (“Voo Livre/futuros”), investiga-se ATOS de ternura radical que afirmam a potência de uma escrita-teatro feminista corporificada, tanto para a cena como para a teoria crítica.

Palavras-chave: Corpos femininos. Escrita-teatro feminista. Episteme epidérmica. Ética da dor.

Disobedient reflections of a feminist writing-theater: collisions, interruptions, and arrangements

Abstract

The aim is to reflect on how female and feminized bodies circulate a map of affects that produces an episteme epidermic. A knowledge that breaks with the assumptions of a supposedly universal knowledge that disregards in its structuring the lived body. The research has been mapping certain devices in the contemporary scene of Latin America that take on the problem. In dialogue with the scenic experiments of trans artists Lia Garcia and Renata Carvalho, and the Brazilian Theater Company (“Free Flight/Futures”), radical acts of tenderness that affirm the potency of a corporealized feminist writing-theater are investigated for both the scene and critical theory.

Keywords: Female bodies. Feminist writing-theater. Epidermic episteme. Ethics of pain.

Reflexiones desobedientes de una escritura-teatro feminista: colisiones, interrupciones y arreglos

Resumen

Se busca reflexionar sobre cómo los cuerpos femeninos y feminizados hacen circular un mapa de afectos que produce una episteme epidérmica. Un conocimiento que rompe con los supuestos de un saber pretendidamente universal que desconsidera en su estructuración el cuerpo vivido. La investigación viene mapeando ciertos dispositivos en la escena contemporánea de América Latina que asuman el problema. En diálogo con los experimentos escénicos de las artistas trans Lia Garcia y Renata Carvalho, y de la Compañía Brasileña de Teatro (“Voo Livre/futuros”), se investigan ACTOS de ternura radical que afirman la potencia de una escritura-teatro feminista corporizada tanto para la escena como para la teoría crítica.

Palabras clave: Cuerpos femeninos. Escritura-teatro feminista. Episteme epidérmica. Ética del dolor.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Janete Maria Gheller, graduada em Letras – Habilitação em Português e Literatura da Língua Portuguesa, sob o registro 194.467 do MEC.

² Pós-Doutorado em Teatro pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP - FAPESP). Estágio de Pós-Doutorado na Università di Bologna (CAPES). Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP, com período sanduiche na Università di Torino. Prof. Associada no Departamento de Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ-ECO). Pesquisadora do CNPQ nível 2.  melloribeiro.uff@gmail.com



<http://lattes.cnpq.br/1477601900273409>



<https://orcid.org/0000-0001-9272-1013>



Introdução

Ao tratar de uma Episteme Epidérmica, já apontamos algumas direções para esse ensaio: em que estamos trabalhando sobre uma teoria do conhecimento e, no caso específico, de um conhecimento que transborda da cena a partir de corpos femininos e feminizados. Não esquecendo que as epistemologias investigam o modo pelo qual algo é dado como verdadeiro ou falso, e que uma de suas principais preocupações é averiguar quais relações de poder estão na base do que as pessoas creem, isto é, do que lhes foi determinado como verdade. Por esta visada, iremos questionar, de dentro da cena, a “epistemologia da diferença sexual” (Preciado), sua dobragem sobre os corpos, constituindo linguagem, representação e performatividade reificados. Por outro lado, observa-se a resistência dos corpos a esses agenciamentos, na incessante materialização de possibilidades intrínsecas às experiências vividas, que vêm se contrapor à sedimentação sexo-gênero-sexualidade.

Passamos, assim, a compreender que crenças e verdades são construídas historicamente e ao serem incorporadas, naturalizadas e mantidas nos corpos ao longo do tempo, produzem epistemologias que apagaram seus rastros e sua genealogia; tais epistemologias, como a da diferença sexual, corporificam-se também na arte.

A proposta que trago ao engendrar uma epistemologia feminista desobediente extraída da cena, impulsiona uma aposta no conhecimento que advém da performatividade do corpo vivido, nomeado Episteme Epidérmica. Um saber que emana da superfície profunda da pele, isto é, da experiência no território do singular-coletivo, que desobedece em sua corporeidade os princípios do conhecimento científico, racional, universal sobre os corpos. Se eu digo Episteme Epidérmica eu coloco aqui uma questão primordial, que põe em dúvida a estabilidade do conhecimento verdadeiro: É justo afirmar que a pele contém uma verdade universal para todos? Ou não seria mais justo afirmar que Epistemes Epidérmicas querem justamente pensar em dissonância ao plano universal, aos pressupostos de estabilidade do conhecimento? Ao propor o conhecimento como algo mutável, passível de mudança por sua própria presunção de verdade e



fabricação política.

Se Episteme Epidérmica é um conhecimento que advém da pele, a epistemologia do corpo vivido vem afirmar, em sua desobediência à ideia de uma razão universal, que todo conhecimento humano parte de uma instância de poder política, constituinte de nossa condição humana fabricada, histórica. Com essa proposta, questiona-se todo pressuposto de neutralidade, impulsionando as seguintes perguntas: quais corpos controlam o saber, o dizer e o fazer? Quais corpos estão autorizados a elaborar conhecimento? Quais corpos estão disponíveis e reconhecidos para reificar a cena do gênero? Como afirma Donna Haraway todos os saberes são “situados”, e por tal feita é necessário seguir com o problema, questionando as teorias de conhecimento, as epistemologias, insistindo na parcialidade da visão e, especialmente, em sua “corporalidade” (Haraway, 2009, p. 18).

A partir dessa proposta de investigação, da performatividade do corpo vivido enquanto lugar de desobediência às estruturas do conhecimento, isto é, às epistemologias do poder que marcam nossa condição humana de forma binária, passamos a pensar a conformação de uma “escrita-teatro feminista” na cena e nos escritos críticos. Um território entre confluências, colisões, deslocamentos e arranjos que afirmam a existência do corpo vivido, sua eroticidade, mobilidade, suas dores na construção do saber. Na concepção de corpo como um corpo-teatro, um modo de representação, de encenação que informa um mundo, uma situação histórica e, por isso mesmo, em permanente mudança³, entende-se, junto à Butler, que estamos constantemente produzindo gênero em nossa corporalização.

Mas essa produção nunca é de forma totalmente autônoma, visto que possui uma história e na maioria das vezes coercitiva e punitiva, inibidora de novas possibilidades. Uma escrita-teatro feminista se coloca justamente como um ato tanto político como estético de interrupção da ideia de gênero como algo “natural”, a-histórico. Uma escrita-teatro feminista vem desmascarar o gênero como uma construção ficcional e, na mesma medida, interromper a crença em sua

³ Cf. Ribeiro, 2022.



neutralidade, para o afirmar como uma estrutura feita de arranjos.

Trazemos como problema (para a arte e para a teoria crítica) a reiterada distribuição desigual de vulnerabilidade e precariedade entre os corpos, na vida cotidiana e na criação e formação artísticas e, junto a isso, insistimos na importância da performatividade de histórias de vida tanto na escrita crítica-teórica-acadêmica quanto na criação da cena, para pensarmos juntos a convivência entre nós, o viver entre as espécies por um reconhecimento ético da dor do outro; o que prevê, evidentemente, a fragilidade inerente à existência e à violência autorizada aos que foram rebaixados da categoria de humano.

Construir uma Episteme Epidérmica é também fabricar uma “língua para a conversação” (Larrosa); uma língua e uma linguagem que tragam alguém dentro, isto é, o ser exposto.

Nessa cena de dupla exposição nos conectamos na experimentação da diferença, na crítica radical da ideia de uma natureza humana, universal. Se digo isso, passo a me comprometer nessa escrita-teatro. E passo a me interrogar: Como estou ativamente implicada no lugar e no território em que me encontro? Como mulher, artista da cena, latina, à margem do esquema burguês-patriarcal e ainda assim em uma posição privilegiada de professora universitária em uma instituição federal? (Embora ser uma mulher de meia idade em uma relação homoafetiva, coloque-me diariamente em resistência aos ataques dissimulados e não tão dissimulados assim dessa instituição majoritariamente composta por homens cis-hetero-branco-neopatriarcais, confortavelmente sentados em seus privilégios). E junto ao meu corpo vivido, desmonto, não sem assombro, a relação de poder e imaginário social que pesa sobre corpos generificados:

No espetáculo mítico da dominação, alicerçado por uma diferença entre órgãos sexuais, justifica-se a invenção de uma diferença social e política entre os gêneros. Nessa percepção, a virilidade é o lugar metafórico do falo que por uma fantasia pertence “naturalmente” ao homem - uma espécie de primado constitutivo e sintomático. Essa imposição simbólica apareceu de forma flagrante numa cena na qual fui uma das personagens. Ao se ver fragilizado em sua delirante prerrogativa de virilidade exclusiva, um colega de trabalho, contrariado pela eficiência de um trabalho executado por mim, uma mulher queer, diz, com um gesto, apontando seu braço tensionado para o alto de sua cabeça: “o problema é o seu nome, que parece uma flecha!” Não é preciso dizer que sua



contrariedade foi a fantasia de um falo (seu falo) roubado por uma mulher, essa mulher, reduzida por ele a um nome-flecha-fálico ameaçador de sua virilidade (Ribeiro, 2023, p. 55 e 56).

Entre assombros, colisões, interrupções e arranjos mobilizo minha vulnerabilidade, estruturalmente codificada, para resistir e corromper os contornos que traçaram antes de mim, que implantaram para o meu sexo uma linguagem binária, normativa e que instituiu a inexorável falta num transtorno de abandono do Pai - muda promessa de pertencimento a um mundo que nunca foi para mim. Corpo abjeto, que em sua sexualidade desviante acumula vozes disparadas e disfarçadas, feitas para ferir, segregar e julgar o grau de minha abjeção e o grau de contaminação do meu desejo “disfórico”. Transformar a experiência do meu corpo vivido (essa pele) em cena, em linguagem, em reflexão teórica, na preparação de minhas aulas, nos escritos críticos, nas experimentações artísticas - em aliança a outros corpos e existências humanas e não humanas, no crescente desejo de inventar territórios e paisagens desobedientes ao humano universal - tem sido a escolha, a tarefa ou único caminho possível.

Refletir uma teoria crítica epidérmica a partir da cena é também questionar o teatro moderno, majoritariamente construído sobre uma epistemologia da diferença sexual tanto na construção dos personagens, como na dramaturgia, como na divisão hierárquica de funções e nos modos de organização androcêntrico da linguagem. Se, como sabemos, as feministas da assim chamada Segunda Onda denunciaram a ciência por sua completa exclusão e invisibilidade das mulheres, falta à teoria teatral uma perspectiva feminista e cuir que denuncie a representação distorcida das mulheres pela dramaturgia moderna ou mesmo uma crítica teatral que questione o monopólio masculino no campo do fazer, do saber e do conhecimento teatral. É necessário tocar nesse assunto.

Apesar de tantos avanços nesse sentido, ainda se constata um forte universalismo infiltrado nos processos criativos e nas vias de conhecimento e discussões sobre o corpo e a cena. Não iremos aqui descrever as tantas e diversas teorias do corpo na história do teatro e da cena e o modo como, em nenhuma delas, os corpos trans, pretos ou travesti estiveram presentes como agentes construtores de saber. É certo que ainda ocorrem posições dicotômicas no fazer



artístico, ligadas a uma herança cartesiana e que se conectam com a exclusão dos corpos femininos e feminizados nas investigações e reflexões sobre a cena contemporânea; e principalmente falta uma sistematização crítica feminista e cuir para a formação teatral e suas práticas.

É digno de nota que os mais consagrados pensadores, dramaturgos e construtores das artes da cena são majoritariamente homens (brancos): Diderot, Stanislavski, Grotowski, Brecht, Vassiliev, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Eugenio Barba, Antunes Filho, Amir Haddad (a lista é grande), e outros tantos dramaturgos que construíram o que conhecemos como a história do teatro ocidental. Ainda que grande parte dos mencionados aqui, senão todos, questionem em seu fazer artístico e em seu pensamento, o cartesianismo, apontando muito mais para o lado espinosista da história, não houve em nenhum deles um declarado sentimento de indignação diante da colonização, invisibilidade e subalternização sofridas pelos corpos femininos e feminizados, tanto na arte como na vida cotidiana. Esses corpos esquecidos foram e são agentes ativos da história e do fazer artístico, não servem apenas como corpos precarizados, inexoravelmente fadados ao sofrimento e à dor. Esses corpos foram marcados pela dramaturgia moderna como corpos des-esperançados, habitantes de um destino trágico e marginal; o que vem corroborar com a des-humanização e subalternização desses corpos.

Se há, nesses autores, diretores e dramaturgos, homens do teatro, uma compreensão da diferença no sentido deleuziano, para além da oposição cartesiana, ainda assim estamos longe de qualquer interrogação ou espanto em suas obras e escritos sobre a inexistência de uma escrita-teatro feminista que revolucionasse a paisagem política do campo artístico, fundamentalmente construída por homens. Fica claro a urgência e a necessidade de se pensar a cena enquanto território de interrupção desse modelo histórico. É necessário perceber no processo de criação e de formação artística, a incontornável historicidade da divisão sexual na arte, afirmando o comprometimento da posição e lugar do sujeito na construção das relações sociais, políticas, artísticas e afetivas.

Uma Epistemologia Epidérmica traz como elemento fundante - o que vem caracterizar uma escrita-teatro feminista - a preocupação ética de valorizar as



emoções e experiências singulares tanto na criação artística como na teoria crítica ou para dizer mais claramente, é um saber que se constrói sobre uma “ética da dor” (conforme aponta Sara Ahmed). Na experiência do reconhecimento da dor do outro, no reconhecimento ético da singularidade da dor do outro, tanto a cena quanto a teoria crítica da corporeidade se recusam a obedecer as fronteiras que foram estabelecidas na divisão excludente que contrapõe nós e eles.

Essa fronteira que agrupa corpos hegemônicos na subjetividade do “nós” e corpos outros na subjetividade do “eles” vai exigir um modo de organização que impede o diálogo, a discussão e a valorização de perspectivas dissonantes. E em sua crescente violência vai exigir o silêncio diante do intolerável, do horror, da injustiça. Agrupar indivíduos por semelhanças mínimas e arbitrarias, como gênero, cor da pele, classe social, religião ou espécie para produzir essa divisão Nós aqui e Eles lá, produz um mapa de afetos excludente: a quem ou a quem devemos sentir empatia? A quem ou a quem não devemos compartilhar sentimentos positivos? Devemos expressar nossa indignação e objeção à essa demarcação que permite a desigualdade em nome de uma identificação arbitrária.

Como ainda podemos receber sem assombro o modo como a linguagem artística e a formação histórico-cultural fabricada por corpos femininos e feminizados foram apagadas ou encobertas ou desvalorizadas nos territórios acadêmicos, no campo dos estudos teóricos e críticos da cena, na dramaturgia e na criação cênica? Todo um trabalho de linguagem foi posto à margem da arte e, principalmente, da formação e dos processos de aprendizado nas escolas e nas universidades. Ainda não foi feita uma reparação crítico-teórica deste apagamento, da exclusão da contribuição dos corpos trans, travesti, pretos, periféricos para a arte, para o ensino e para a cultura. Talvez, aqui, seja inevitável a pergunta: a proposta de uma Episteme Epidérmica não estaria propondo um caminho para uma perspectiva decolonial para a teoria crítica e para os processos de formação pedagógica e de criação artística? Queremos entender que sim.

É a partir dessa visada que trazemos como proposta conceitual uma escrita-teatro feminista à cena e para a teoria crítica ressaltando três pontos:

- 1 - que não se trata de buscar uma subjetividade exclusivamente “feminina”,



ao contrário, buscamos pensar uma escrita-teatro feminista como crítica e desconstrução da dicotomia entre objetividade (masculina) e subjetividade (feminina); daí a importância fundamental da perspectiva cuir para a construção de uma Episteme Epidérmica, pois sua visada tem como proposta a quebra e modificação dessas categorias binárias.

2 - afirmar a importância crítica, política, estética e ética de uma linguagem cênica que se posicione ao avesso de toda ideia de universal, onde cada corpo investido possa falar a partir do território e do lugar de sua corporeidade e posição política. E, por seu lado, uma teoria crítica da corporeidade que proponha a insustentabilidade da epistemologia da divisão sexual, no comprometimento de uma escrita que traga para si o problema da desigualdade de gênero, de classe e dos processos de racialização na arte, apontando que essa estrutura excludente faz definhando os horizontes da vida e da arte.

3 - desenvolver estudos críticos teóricos artísticos investigativos que afirmem o saber dos corpos trans e cuir nas artes da cena, reavaliando nossas concepções sobre arte e conhecimento, perspectivando reproduções eurocêntricas e canonizadas da história do teatro. Não podemos esquecer que todo esse apagamento e desvalorização da subjetividade e da linguagem proposta pelos corpos femininos e feminizados encontrou terreno fértil nos marcadores de uma epistemologia da divisão sexual, recalcando toda essa produção artística.

Se a teoria, a crítica da arte, a dramaturgia e os processos de formação continuarem pensando o corpo sem articulá-lo às questões de gênero, fatalmente irão afirmar o racionalismo universal abstrato do discurso hegemônico. Falar do corpo de uma forma genérica, ocultando ou tirando da paisagem crítica pessoas trans que pagam um preço alto por suas existências, é colaborar com esse estado atual de coisas, no qual falar em vida significa ter como horizonte uma divisão estratégica entre vidas que supostamente merecem viver e vidas que já nascem destinadas a não vingar ou a perecer de forma extremamente violenta.

O assombro diante da necessidade de traçar essa transversal para falar da existência; o assombro diante da constatação de que sabemos muito bem em quais vidas se investe e em quais vidas precipita-se a lógica de extermínio e, ainda



assim, continuar fazendo tão pouco, nas instituições, na educação, na arte, nas políticas públicas, em nossas vidas cotidianas; o assombro diante da manutenção de um complexo normativo hetero-cis-branco-patriarcal-capitalista que insiste em invisibilizar ou hiper-representar na tragicidade, na criminalidade e na histeria os corpos femininos, feminizados e pretos, usando a violência normatizada para lucrar com esses corpos, espetacularizando-os, e continuar matando seja em nome da Família, do Estado ou de Deus, embrulha-me o estômago.

Não tocar nesse assunto na teoria crítica e na investigação artística significa que algo tem que estar muito errado. E como vai dizer Sara Ahmed, é no grito da estraga prazeres feminista que atravessa o caminho da “paz machista e racista” de que se trata.

Desenvolvimento

Nenhum tabu é mais difundido do que o toque, desde as regras múltiplas e complexas de certos códigos rituais (tocar os mortos, tocar objetos sagrados, partes do corpo, vestuário, etc.) até as atuais regras do contato (por exemplo, o simples contato acidental de mãos em uma multidão). Em um sentido amplo, pode-se dizer ainda que “tabu” significa “proibido de tocar (Nancy, 2014).

“Não me toque” é o título em português do filme dirigido por Adina Pintilie, ganhadora do Urso de Ouro, Berlim 2018, com os artistas Laura Benson, Tomás Lemarquis, Christian Bayerlein. Um filme que aborda a intimidade e os tabus que proíbem desejos inaceitáveis para uma determinada cultura. Neste ensaio não iremos falar sobre o filme, mas abrimos aqui uma janela para dizer que a frase também pode significar uma advertência contra o abuso de mãos não desejadas que insistem em invadir a pele do outro sem autorização. Soma-se a essa advertência, para os molestadores e assediadores, outras advertências não menos diretas e firmes como, por exemplo, “meu corpo minhas regras”, “não é não”. Sabemos o quanto um toque não desejado ou, antes, a insinuação do gesto a certa distância da pele nos provoca repulsa, medo, constrangimento e raiva. Então, a pele não começa ali onde se faz invólucro de nossa carne, ela se expande para fora e para dentro, para os lados, criando dobras, ramificações nervosas, sensíveis, imaginárias até, produzindo contatos com outros corpos e outras peles para além dos limites do contorno.



Há uma produção de conexões boas e más, radicais e cotidianas entre peles desbordadas relacionando intimidade, subjetividade e reconhecimento que podem passar despercebidas para quem está de fora dessas fugidias, precárias e provisórias conexões; razão pela qual é tão duro e opaco falar sobre a violência sofrida em nossa pele. Porque é nessa pele paradoxal que sentimos os rastros da história, as marcas, os cortes, as violências invisíveis, mas também é aqui que produzimos infinitas confluências.

Antes mesmo de um corpo tocar o outro (em contato), na simples insinuação do gesto, o toque já aconteceu; toda a pele já se retraiu ou se expandiu, inflando, tensionando ou se recolhendo toda para o mais longe possível daquele gesto mal-intencionado. Ou, ao contrário, a pele se expande e toda ela abraça o toque ainda pré-nascido num admirável gozo antecipado. E o teatro, pois é sobre esse acontecimento que trata este ensaio, antes de toda classificação e enredamento poético entre normativas, especificidades e batalhas teóricas classificatórias e colonizadoras, sempre foi pele. Lembramos da pele leonina que cobre Dionísio, pele que oculta, que simula, que protege, que cria passagens, que forma híbridos entre humanos e outras espécies desafiando toda razão, criando estratégias e pulsões.

Talvez seja no dispositivo da pele que algo pode acontecer em toda sua imprevisibilidade, e o teatro como acontecimento se dá primeiro na pele e com a pele. É na pele do espectador que o teatro se corporifica: no arrepio, na contração, no enrubescimento, no gozo, no tremor; e é com a pele expandida do ator que os corpos se tocam sem se tocar, fazendo circular emoções conhecidas e surpreendentes, revirando ao avesso o ordinário, esse modo de estar no mundo onde nada acontece. É no encontro entre mim e o outro, sem aviso e entre peles, que algo acontece e que faz meu corpo vibrar e se assombrar diante da experiência do acontecente de um corpo-teatro⁴.

Como observa Georges Didi-Huberman no livro *Que emoção! Que emoção?* (2016), o espanto diante de uma experiência, de uma intensidade ou, como buscamos aqui, diante do assombro da pele tocada e modificada pelo gesto -Ato

⁴ Para uma maior definição do conceito de Jean-Luc Nancy aplicado ao teatro, consultar o livro já citado: Ribeiro, 2022.



do outro em mim, prolonga-se na pergunta: qual emoção? A interrogação crítica diante do assombro de sentir uma determinada emoção oblíqua (enviesada, torcida) é importante para escavarmos o *como* isso, como essa ação violenta aconteceu ou como isso ainda pode acontecer. O assombro radicaliza minha relação com o passado, transforma minha percepção sobre as coisas, engendra novas afecções (e um novo mapa de afetos⁵) e passo a me perguntar: o que não pode mais ser ignorado? o que precisa ser desobedecido? o que precisa ser interrompido ou o que precisa recomeçar diante dessa emoção que me salta à pele? O que me perturba na profundidade de minha pele, que vem transformar o que parecia ser óbvio, ordinário, “natural” até?

E em aliança às análises de Sara Ahmed em o *Assombro Feminista* (2019), acrescentamos que falar da pele é pensar criticamente o assombro para refletir de maneira ampla o significado da expressão “estar na pele de alguém”; expressão que popularmente significa “se colocar no lugar do outro”. Esse sentir a dor do outro não se trata de uma visão romantizada do mundo, numa pretendida divisão entre pessoas boas ou más, mas de perceber de modo crítico que a dor do outro é parte de uma história de que também faço parte e que sou responsável. Toda dor possui uma historicidade de dominação e submissão, mas lado a lado com a dor corre o esperar e a ternura. E é justamente nessa consciência histórica que sabemos que tudo pode ser modificado, que novas realidades e mundos podem ser construídos. Não é sem razão que para Sara o assombro, a raiva e a esperança (e aqui eu prefiro denominar esperar) são emoções-chave do feminismo.

O assombro que sentiu Sara Ahmed e que a autorizou a se autodenominar feminista perpassa pela dor, indignação e pelo sentimento da raiva produzido na pele, no arrepio, na palidez, no rubor, nas lágrimas e muda a corporalidade de sua pele. A pele que se aprofunda, atingindo carne, músculos, ossos se desborda em conexão com outras peles e interrompe o estado de obediência e inércia diante do inaceitável ordinário: o que está errado precisa ser interrompido. O assombro desorienta, torna as coisas do mundo oblíquas e faz nascer um desejo de desdobrar as realidades, de dissolver a percepção subjetiva que contrapõe nós-

⁵ O termo mapa de afetos foi engendrado pela autora e pode ser consultado com mais delates no artigo: Ribeiro, 2022.



eles, despertando uma consciência ética que se cola à empatia e ao esperar. Gosto de pensar a empatia como uma cola invisível que se produz entre peles, que aciona histórias, saberes, desejos e que nos conecta, num tornar-se com surpreendente que quebra com a compreensão ordinária e replicada do mundo.

Ao ser tocada pelo assombro posso transformar a obediência voluntária ou cega em desobediência política. Se não posso vestir a pele do outro, viver a experiência da dor do outro, posso me assombrar diante do que está errado e permitir que a emoção do outro afete minha pele, para enfim performar essa emoção indignada: Performar a pele é um Ato para esperar. E como propõe Sara Ahmed (2015, p.61): “[...], embora a experiência da dor possa ser solitária, nunca é privada”; e segue com as perguntas: “Como o sofrimento de outra pessoa me afeta quando me deparo com a dor dela? O fato de não habermos o corpo dela significa que o seu sofrimento não tem nada a ver conosco?”.

Uma ética da dor começa no exato momento em que ocorre o reconhecimento da dor do outro, no momento em que o outro me convoca. A conversa, o diálogo, abre a possibilidade de resposta ao outro, essa abertura impele uma demanda de ação. Nesse momento eu vou agir em relação ao que eu não posso conhecer, “eu sou comovida por aquilo que não me pertence” (Ahmed, 2015, p.61). Dessa sociabilidade da dor, conforme indica Sara, emerge a empatia: o vínculo contingente de estar em contato com o outro, um afeto no qual sentimos algo diferente do que o outro sente (não podemos vestir sua pele), mas que ao mesmo tempo imaginamos *na* pele (em nossa pele) que somos capazes de sentir o que o outro sente. Ser tocado pela dor do outro é produzir ternura radical e demanda o compromisso ético de tocar no assunto.

Corroborando com Sara, trazemos ao diálogo Jean-Luc Nancy para quem o afeto da empatia se relaciona à presença. Para o filósofo, a empatia acontece quando instalo uma relação com alguma coisa, com alguém. É necessário proximidade, contato. Para alguma coisa ou alguém me tocar é fundamental o face a face. Também a estudiosa feminista Donna Haraway, ao pensar a noção de zona de contato ou arranjos - arranjos nos diz sobre a constituição mútua entre pessoas e coisas. E buscando mais uma vez o toque, compartilho a pergunta feita pela filósofa em seu livro “Quando as espécies se encontram” (2022): “Quem e o

que eu toco quando toco minha cadela?” (2022, p.06). E continua Haraway: “No toque e no olhar, os parceiros, querendo ou não, estão na lama miscigenada que infunde nosso corpo com tudo o que trouxe esse contato à existência. O toque e o olhar têm consequências” (2022, p.06).

Antes de analisar os modos de resistência que a cena contemporânea vem utilizando para a desobediência política e estética na reivindicação de uma confluência ética entre corpos⁶, gostaria de mais uma vez afirmar que epistemes epidérmicas tratam do conhecimento que advém da pele, do corpo vivido e corporificado no acontecimento da cena, abrindo assim uma condição igualitária para cada vida falar por si, de seu lugar, de sua experiência e posição política. E não seria a pele, por sua própria constituição paradoxal, a superfície profunda onde todas as forças e potências se misturam, se amalgamam? Superfície onde todos os elementos (corpo humano, corpo cidade, corpo planeta, corpo teatro, corpo espécie, corpo planta, etc.) entram num estado de confluência sem, no entanto, se fundirem, se neutralizarem? A pele fabrica em sua superfície profunda um campo do contraditório, feito de multiplicidades e tensionamentos de forças “onde me faço presente, não com um corpo individual, mas num entre-corpos, entrelugares, entre-tempos” (Ribeiro, 2022, p.175).

Nada pode ser mais complexo do que a pele! Pois, se minhas emoções modelam as superfícies dos corpos, à medida que me aproximo ou me afasto, talvez eu me torne algo justamente nessa zona de contato com o outro, nesse “fazer-mundo”, onde somos convocados a responder a uma dor que não é nossa ou, como diz Sara Ahmed, “aprender a escutar o que é impossível de viver” (2015, p. 71). Reconhecer a vulnerabilidade do ser exposto, ter como critério investigativo o corpo vivido, quebrar com o mito da neutralidade são tarefas de uma teoria crítica da corporeidade, fundamentada na ideia de uma episteme epidérmica que germina de uma escrita-teatro feminista: cena germinante, ao avesso de toda racionalidade técnica, globalizante e útil que trabalha para nos dividir, individualizar, colonizar e exigir obediência ao inaceitável.

Uma escrita-teatro feminista possui como compromisso ético se importar

⁶ Tornar-me com, “confluindo”, “confluenciando”, até nos tornar “compartilhantes” (como nos ensina Antônio Bispo dos Santos. 2023).

com a vida e com as condições de vida do outro e, por extensão, de todas as espécies. Sua linguagem e argumento crítico devem mais do que refletir esse compromisso, mas incorporá-lo em todas as suas camadas significantes, em sua estética, na sua produção imagética e conceitual, na sua rede de afetos. A ideia é confrontar esse “Nós” que se estabeleceu contra o “Eles”. É necessário estranhar essa separação, essa divisão arbitrária, desestabilizar esses marcadores, enfrentar essa poderosa demarcação e criar outras possibilidades, associações, alianças e confluências onde somente exista o nós. Produzir alianças temporárias, como vai dizer Butler (2018, p.101), para “responder eticamente ao sofrimento distante”. E essa resposta ética é quase sempre resultado de uma desobediência.

Acrescento, aqui, a análise de Frédéric Gros no livro “Desobedecer” (2018), no qual demonstra uma ruptura histórica, um giro epistemológico em torno da obediência. Se num primeiro momento, desobedecer era da ordem da bestialidade, os assim denominados incorrigíveis pela psiquiatria, inumanos, anti-sociais, seres incapazes de se adaptar às normas coletivas, às leis, inaptos na superação de seus instintos. Num segundo momento, percebe-se uma virada em torno da obediência cega ou voluntária até então necessárias para um modo civilizado de existência. Se havia antes uma evidência consensual entre obedecer e humanizar-se, da docilidade, meticulosidade e lealdade como virtudes indispensáveis para a humanização, após os regimes totalitários do século XX, dos grandes genocídios, a ideia se rompe e dá origem a uma nova ideia de monstruosidade: os “monstros de obediência”, cumpridores de ordens⁷. A oposição obedecer e desobedecer nessa segunda modernidade, como ele denomina, não se trata mais de uma oposição entre o humano e o animal, mas entre o humano e a máquina. E a desobediência será o que humaniza ou, como prefiro pensar, a desobediência como celebração ética da existência.

Cabe observar que as análises de Gros não evoluem para uma discussão acerca das lutas sociais, das minorias ou sobre as políticas de gênero (como ele mesmo adverte). Então, observo que o giro epistemológico entre obediência e desobediência, com a inversão das monstruosidades, não chegou a romper o

⁷ O autor cita como exemplo Adolf Eichmann, executor da máquina de morte que destruiu seis milhões de judeus; e Duch, diretor do centro s-21 torturando milhares de cambojanos.



modelo consagrado do feminino e nem mesmo buscou por isso; a docilidade, a disciplina no cuidado, lealdade e submissão continuam sendo virtudes esperadas e exigidas da mulher, tanto na esfera pública quanto na privada. Ainda não se tolera em nós, corpos femininos ou feminizados, a desobediência, a raiva, a indignação e muito menos o tornar-se com feminista. Continuam pedindo que suportemos muito. Ao pensar a desobediência na perspectiva de uma ética do político, Gros deixa de problematizar que a discussão sobre o humano descartou a mulher em ambas as modernidades. Essa figura ou personagem histórico permanece excluída em prol de uma universalização do humano; ainda que o estatuto de humano tenha se modificado no pêndulo obedecer x desobedecer.

A busca por uma ética do político, para ser de fato uma discussão ampliada, precisa inserir no debate a mescla entre gênero, raça, classe social, sexualidade. Se a política é a arte de permanecer no poder (como ele afirma), universalizar a discussão, ainda que sob a perspectiva do sujeito político, é fazer vista grossa para os marcadores interseccionais e manter o sistema de dominação sobre o corpo das mulheres, em sua diversidade. Tal perspectiva continua excluindo a mulher do debate, visto que tanto na história, nos mitos, na dramaturgia e no cotidiano mais ordinário, a mulher desobediente ainda é descrita como bruxa, mal amada, histérica, monstruosa, estraga prazeres. Se obedecer é a nova monstruosidade na perspectiva de uma ética do político, do sujeito político, para a mulher desobedecer continua sendo prova de sua monstruosidade, pois seu corpo e performatividade ainda se mantêm policiados, sempre em suspeita.

Essas observações não tiram o mérito do autor em pensar uma ética do político, entre obediências e desobediências, ainda que ele não se aprofunde nas estratégias de sujeição fartamente reutilizadas nas práticas cotidianas e institucionais. Destacamos do livro a seguinte interrogação: “a partir de que relação consigo mesmo se respeita ou se transgride a lei pública?” (Gros, 2018, p.35). E ele coloca, como horizonte ético dessa escolha entre obedecer ou desobedecer à lei, a forma de nossa liberdade que ganha um estilo ético variado sobre uma mesma escolha de comportamento. O que está em jogo é nossa capacidade de resposta a uma solicitação ética, a responsabilidade sobre nossas ações, na escolha entre colocar em suspeita ou consentir algum princípio de legitimidade.



E aqui interrompo Gros para ouvir a voz de Sara Ahmed quando ela afirma em “Notas sobre la supervivencia feminista”: “No meu trabalho, tenho explorado, reivindicado e afirmado a figura da estraga-prazeres feminista, aquela que atravessa o caminho da felicidade ou que, simplesmente, atravessa o caminho. [...] Nós nos tornamos tagarelas quando não gostam do que sai das nossas bocas” (Ahmed, 2019, p.113).

Seria anedótico dizer as tantas vezes que colegas, professores universitários, reprovaram meus argumentos dissonantes, críticos às suas posições políticas e escolhas pedagógicas, interrompendo minha fala em reuniões colegiadas com frases como “você fala muito” ou “prefiro não tratar com ela”? Ou mesmo quando desconsideram sistematicamente todo e qualquer argumento ou mesmo contribuição intelectual e acadêmica trazidas e produzidas? Estar no grupo do “eles” tem sido demasiadamente solitário, mas não estar no grupo do “nós” tem sido minha mais importante forma de resistência e de problematização da violência sistemática às mulheres não heteronormativas em instituições universitárias brasileiras.

A consciência de uma distribuição desigual de vulnerabilidade e precariedade entre os corpos, a importância da performatividade (histórias de vida e experiências corporais) dos corpos femininos e feminizados na arte e, junto a isso, a necessidade de pensar a convivência entre nós, o viver entre as espécies por um reconhecimento ético da dor do outro, e como estou denominando aqui, no entre peles, verifico em diversos artistas da cena contemporânea. A busca por uma linguagem com dispositivos que reconfigurem a cena e para além dela, na afirmação de sujeitos políticos desobedientes ao *Nós x Eles*, enfrentando o quadro de referência que julga e que exclui do conceito de “humanidade” tudo aquilo que escapa às normas de uma micropolítica excludente ou de uma visualidade ideal, segundo padrões abstratos, vem cada vez mais tensionando a cena contemporânea que se rebela contra uma cena colonizada, segundo padrões estéticos europeus.

Há uma profusão de narrativas híbridas, entre o ficcional, o documental e relatos de si que assumem o teatro como um território para a experimentação de pequenas histórias e vivências íntimas. O que tem estimulado cada vez mais o



fazer teatral contemporâneo não são as dramaturgias canônicas, as obras clássicas de uma tradição teatral. Essas obras que perduraram ao longo do tempo têm sido muito mais trabalhadas como literatura, sendo muitas vezes questionadas como reflexo de um modelo epistêmico em ruína. No melhor dos casos, servem como material para adaptação, preservando poucas palavras, fragmentos de cena, apagando o contexto das relações sociais dessas obras, torcendo suas questões morais. Temos observado e trabalhado em experimentos artísticos e laboratoriais⁸, a insurgência de pequenas histórias, de poéticas liminares entre dores, sofrimentos íntimos e ficção em grande parte das criações cênicas. Histórias que entram em confronto com as pretensões macropolíticas e micropolíticas de um humano universal para esperar-se em relações mais plurais onde as dores importam.

São experimentos diversos, com características muito diferentes entre si, mas que conseguimos identificar três importantes movimentos: (1) interrupção das normativas dos corpos binários; (2) convocação para uma territorialização das subjetividades e identidades LGBTQIA+; (3) produção de uma linguagem de cena não obediente às políticas de poder ou a uma estética eurocentrada, com a reconsideração do que aprendemos por teatro. Movimentos que vêm florescendo na cena contemporânea e que dão corporeidade às experiências e vivências plurais, afirmando a existência do corpo vivido como conhecimento, seguindo um plano de não-violência ou ternura-radical. Uma aposta que verifico de forma muito potente nos experimentos artísticos e pedagógicos da artista trans mexicana Lia Garcia (la novia sirena). Esses três movimentos concentrados estruturam uma escrita-teatro feminista.

Um pouco antes de afirmar a importância de Lia para o conceito de uma escrita-teatro feminista e para uma pedagogia do afeto, em sua reivindicação de espaços marcadamente hostis⁹ para o performar de sua pele trans, gostaríamos ainda de retornar a uma citação feita logo no início desse ensaio (“a dor do outro é parte de uma história que também faço parte”) para problematizar um pouco

⁸ Citamos o apoio que ganhamos da FAPERJ (APQ1) para desenvolvermos a pesquisa “Escrita-teatro feminista”, com criação de dramaturgia e produção cênica (2024-2025).

⁹ La Novia Sirena vem ocupando com suas performances espaços majoritariamente controlados por homens e marcadamente violentos para corpos trans, como instituições de polícia e batalhões de bombeiros.



mais sobre a ética da dor e sobre como ainda naturalizamos a brutalidade colonizadora, maquiando-a de “boas intenções”. Então, simulo aqui um possível questionamento crítico do leitor sobre esse ensaio: o teatro clássico não trabalha também sobre o sofrimento?

Sim. Mas majoritariamente sua aposta foi conciliar um universal para o humano. Ou tensionando dialeticamente o conhecido, através de um bode expiatório que pode vir ou não quebrar com o sentido moral universalizante. Mas seu ponto de partida ou seu ponto final sempre buscou por um universal, seja para afirmar o conhecido comportamento moral de uma época ou para apontar um novo *éthos*, um conjunto de valores, crenças e normas compartilhadas por um coletivo que se interpõe às características morais e culturais anteriores para formalizar um novo sentido de humano universal¹⁰.

É fato que o teatro sempre se ocupou em colocar em cena o sofrimento humano (ou de *um* humano determinado), seja referenciando um tempo presente como um tempo alhures. Ora intensificando sua relação de proximidade cultural, moral e de linguagem com seu tempo, ora denunciando dialeticamente a história precedente e propondo novas abordagens e perspectivas críticas para um mundo que se tornou sem sentido. O teatro sempre buscou como utopia imaginar que todos nós, qualquer um, tem a capacidade de se colocar na pele do outro, isto é, de responder ao sofrimento do que não lhe é familiar, daqueles que estão distantes, de sentir na própria pele a dor do outro. Tal visada, paradoxalmente, autorizou o teatro (uma parte dele) a representar a história de qualquer um, sem levar em conta a própria perspectiva desse um. Uma das consequências foi o apagamento e a seleção de memórias e narrativas, silenciando vivências e excluindo vidas e subjetividades do palco. Viram-se dramaturgos reescrevendo a história de mulheres e definindo para nós um perfil neurótico, histérico, cruel, lascivo ou passivo e dócil; coloriu-se também a pele branca dos atores em *blackfaces* e ainda se autorizou a prática de transformar corpos cis em personagens *transfakes* para contar enredos trágicos, enlaçando corpos trans e

¹⁰ Podemos citar diversas obras, como Édipo ou Antígona; ou mesmo as tragédias de Shakespeare, como Hamlet, Macbeth; ou os dramas de Strindberg, como Senhorita Julia, e até mesmo Pirandello, com “Assim é se lhe parece”; e também Brecht ou Nelson Rodrigues. Para ficarmos nos mais conhecidos e referenciados.

travestis em vidas marginais e promíscuas.

Procurando responder à dor, universalizou-se o sofrimento, seja na forma de uma luta de classes ou numa perspectiva de luta feminista ou mesmo num niilismo universalizante de um teatro de tese ou com conteúdo abstrato. E como nos ensina a história recente, com seus genocídios e também a neurociência, tal perspectiva de uma ética global não excludente, de uma capacidade inata ao ser humano de se colocar na pele do outro, somente se sustenta como crença e ação colonizadora dos corpos. Mas é vital observar, junto à Gane e Haraway, que “nem tudo é sofrimento. Há algo na vida das mulheres que merece ser celebrado, nomeado e vivido” (2010, p.03).

É sobre essa celebração desobediente dos corpos vividos na arte, do grito da estraga prazeres feminista de Ahmed que atravessa o caminho da “paz machista e racista” que evita tocar nesses assuntos e, também, sobre pensar a ética como exposição e receptividade ao outro (Butler)¹¹, que nomeio como ATOS: gestos políticos e estéticos de responsabilidade ética ao ser exposto. ATOS de ternura radical que vem florescendo na cena contemporânea, um não energético à violência.

Nas performances de Lia, sua vulnerabilidade emerge como ferramenta política e estética para transformar dor em combustível de resistência e celebração da vida. Lia se expõe ao outro em performances táteis: tudo se passa com a pele, na pele, entre peles. Uma dança entre peles para a criação de outros mundos, outras ideias que não sejam as do dominador. Suas performances são um elogio ao toque, uma pedagogia da ternura radical que questiona a hiperssexualização dos corpos trans. Na fala da artista: “[...] eu sei que esses espaços estão impregnados pela minha pele. Isso eu deixo nas minhas performances, deixo a pele para que você acolha, para que acalente, e para que as pessoas pensem que existem outros mundos possíveis”¹².

ATOS de ternura radical são gestos políticos e estéticos que vêm desafiar a

¹¹ Para Butler (2018, p.118 “[...] talvez todas as reivindicações éticas pressuponham uma vida corporal, entendida como passível de agressão [...] o que significa nos comprometermos com a preservação da vida do outro”.

¹² Trecho retirado do encontro com Lia Garcia no “Conversas de Laboratório com a América Latina: cenários do sul” (2023). Projeto transdisciplinar internacional do campo das artes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5FlymS7p-5s>. Acesso em: 31 out. 2023.



lógica da violência na radical convocação ética do ser exposto. O ser exposto ao outro, em sua vulnerabilidade consciente se move entre o repúdio e a resistência às epistemologias de poder, celebrando, ao mesmo tempo, as confluências amorosas e o vínculo ético da pele.

ATOS de ternura radical são também um convite para pensarmos nossa condição humana como uma construção histórica, política, ética e estética entre confluências, quebras e colisões. Não há apenas uma criação de mundo em curso. E se pensarmos nesse mundo aqui, ainda com tantas violências, o teatro que queremos corporificar é aquele onde podemos ser mais do que apenas uma vítima do sistema. E com Haraway “É melhor assumir que a dominação não é a única coisa que está acontecendo aqui. É melhor assumir que esta é uma zona em que é melhor ser os que se movem e se sacodem, ou seremos apenas vítimas” (Haraway, 2009, p.05).

A cena da ternura radical como lugar de criação de mundos, um território - lugar de “mundificação” (*worlding*) para tecermos realidades sedutoras - como defendido no livro “Realismo sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades” (2022). No teatro, uma das possibilidades de mundificação vem com uma escrita-teatro feminista, pois a consequência imediata é nos fazer acreditar que o mundo está vivo, que está em movimento, sendo cocriado pelas relações entre espécies. E tudo isso nós podemos mudar, juntos.

Se, como propomos, uma escrita-teatro feminista pode ser entendida como lugar para mundificações, caberia perguntar, adentrando no campo da antropologia teatral, se cada cultura, no ato de fazer teatro, não estaria construindo linguagem através de suas cosmovisões, crenças e práticas? Se respondermos positivamente à pergunta, a cena, ela própria, também produz uma versão de mundo. Por esse aspecto se verifica a profundidade do problema trazido com os *blackfaces* e *transfakes*. Além de toda exclusão desses corpos, há ainda a impossibilidade da criação de outras cenas imaginárias, teatrais e ficcionais e afetivas, que possam construir um território de diálogo com essas identidades. Todas as vidas precisam se experimentar ativamente em práticas culturais, artísticas e de linguagem. São diversas criações de mundo que estão em curso e esses mundos reivindicam seu lugar.

Como analisa Paul Preciado, em “Eu sou o monstro que vos fala”: “sendo supostamente “homem” e “branco” em um mundo patriarco-colonial, poderia acessar pela primeira vez o privilégio da universalidade”:

Eu conhecia a alteridade, não a universalidade. Se renunciasse a me afirmar publicamente como “trans” e aceitasse ser reconhecido como homem, poderia abandonar de uma vez por todas o peso da identidade [...] mas aceitar a norma teria exigido algo ainda mais desastroso e doloroso: a destruição da minha potência vital [...] Parar de supor [...] que sei o que é um homem e uma mulher, ou um homossexual e um heterossexual. Libertar meu pensamento desses grilhões e experimentar, tentar perceber, sentir, nomear, para além da diferença sexual (Preciado, 2020, pg. 21 a 23).

As críticas de Preciado às categorias de identidade e universalidade se verificam no espetáculo *Manifesto Transpofágico* de Renata Carvalho, tanto na construção e materialidade de seu corpo de mulher travesti como em sua reivindicação política contra o mecanismo de dominação do corpo travesti num ideal de passabilidade. A passabilidade é mais um dispositivo de instrumentalização dos corpos, para se manter a obediência ao regime da divisão sexual e seu arcabouço normativo limitante e universalizante. Quem tem medo de um corpo travesti? As instituições, o Estado, a família, organismos de poder que temem o despertar de uma nova genealogia. E novamente Preciado: “Em todos os lugares, o corpo trans é odiado, fantasiado, desejado e consumido ao mesmo tempo” (2020, p. 26). A peça de Renata Carvalho (que alude ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, de 1928) dissecava esse devoramento de forma pedagógica, provocando com perguntas que sacodem nossas crenças cisnormativas - afinal trata-se de um manifesto e todo manifesto de alguma forma questiona o mundo - invertendo os polos do devorado e do devorador.

A metáfora antropofágica ganha um novo sentido para o devoramento *transpofágico*. Aqui quem devora é o corpo trans, devoramento de uma epistemologia da diferença sexual, devoramento como chave para reinvenção dos corpos contra discursos, convenções, práticas artísticas, acordos culturais, instituições, etc. Como no manifesto de Oswald, o corpo trans e travesti, em seu manifesto, não devora o mundo e o gênero para imitá-lo e alcançar a passabilidade no mundo normativo, não mesmo. Nada mais equivocado. O devoramento faz

parte de um ritual de transformação, de renovação e de subversão para criar um corpo em sua autenticidade travesti: “A pessoa trans não imita nada, assim como o crocodilo não imita o tronco da árvore, nem o camaleão as cores do mundo. Ser trans é deixar de ser um crocodilo e se conectar com seu futuro vegetal, compreender que o arco-íris pode se transformar em pele” (Preciado, 2020, p.28).

Impossível não trazer ao diálogo Donna Haraway, que em seu Manifesto Ciborgue sonhou com a utopia de um mundo sem gênero, “um mundo monstruoso sem gênero”. Mas como vai constatar à posteriori, “gênero está entre nós mais feroz do que nunca. Há algumas dobras, mas gênero se refaz em uma variedade de formas. E há um mundo trans (*transing*) em desenvolvimento, que torna gênero o substantivo errado” (Gane e Haraway, 2010, p. 03). Essa mundificação trans está para além do sonho utópico, diz Haraway, é um projeto epistêmico, estético, político, teórico, de imaginação, concreto contra o regime da divisão sexual. E nas palavras de Preciado (2020, p.31:

Viver fora desse regime epistêmico e político quando um novo arcabouço cognitivo, um novo mapa do que significa viver, ainda não foi acordado coletivamente, é hoje terrivelmente difícil. [...] Não é fácil inventar uma nova língua, inventar todos os termos de uma nova gramática. Trata-se de uma tarefa enorme, coletiva.

Antes de concluirmos esse ensaio e sabemos o quanto há ainda para desenvolver, gostaríamos de trazer para a reflexão o espetáculo *Voo Livre* da Companhia Brasileira de Teatro, que assisti em 2023 no SESC Copacabana. Um espetáculo realizado em “três movimentos *ensaísticos*, sonoros e visuais”, conforme nomeia o diretor Marcio Abreu, e que possuem como *filo rosso* (fio condutor) a peça *A gaivota* do dramaturgo russo Anton Tchecov. Assisti a dois dos seus três movimentos, “Arte” e “Futuros”. Aqui iremos refletir sobre “Futuros”, que me parece se conectar com as interrogações críticas sobre a ideia de humanidade e de mundo que habitamos, na crítica à maneira desastrosa que essas ideias foram construídas e inventadas por nossa civilização.

O filósofo e líder indígena Ailton Krenak, no livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), alerta-nos para a ameaça e força destrutiva de uma visão de



mundo única, com narrativa globalizante e perspectiva universal. Nesta perspectiva universal não há lugar para o sonho desobediente, para a experiência do corpo vivido, oxigênio para novas ações e novos futuros possíveis. O que move cada ato e movimento de “Voo Livre”? eu diria que em primeiro lugar podemos falar em resistência. O teatro é resistência, pois sua matéria é o sonho, o sonho que retorce o mundo conhecido, que mescla ficção e realidade, que inventa histórias, narrativas e que brinca de maneira séria como as crianças, colocando tudo ao avesso. *Futuros* transforma *A gaivota* em um experimento cênico radicalmente livre. Seria esse movimento um ensaio sobre a liberdade? Acredito que sim. Um projeto ensaístico, sonoro e visual sobre a ética da dor no teatro, nas escolhas que cada obra faz em seu tempo: escolhas entre obedecer ou desobedecer a algum princípio de legitimidade.

E aqui, nesta nossa análise, o princípio de legitimidade que está em causa é a representatividade dos corpos na cena. A representatividade dos corpos trans e travestis, dos corpos negros, respeitando suas histórias e vivências e, principalmente, questionando o princípio de legitimidade que autorizou ao teatro dizer que qualquer corpo pode representar um outro, que qualquer um pode escrever a história de um outro, que mulheres podem ter seus destinos e afetos definidos por dramaturgos homens, que o palco tem permissão de representar corpos trans e travestis, corpos pretos por transfakes e blackfaces.

Conclusão

Com muito mais para tecer, (in)concluo esse ensaio com o qual procuramos investigar modos de intervenções artísticas que dessem a ver o transbordamento do que venho trabalhando como Episteme Epidérmica: novas epistemes que enfrentem, com uma escrita-teatro feminista, o sistema binário heteropatriarcal da diferença sexual. Mas tem muito mais, são experimentos artísticos em nível planetário que buscam por uma ética da dor em seu fazer artístico, por uma mutação e mundificação de realidades, ATOS de ternura radical que emanam do corpo vivido e, como previsto, pelo bruxo Preciado (2020, p. 28):

Os novos movimentos transfeministas, queer e antirracistas, mas



também as novas práticas de filiação, de relações amorosas, de identificação de gênero, de desejo, de sexualidade, de nomeação são indícios dessa mutação e das experimentações na fabricação coletiva de uma outra epistemologia do corpo humano vivo.

Na exposição ao outro, na vulnerabilidade compartilhada, no sentimento de assombro e da raiva diante do intolerável, no esperar de uma possível interrupção da divisão perversa entre escolhidos e não escolhidos, entre humanos e não-humanos, que podemos falar em episteme epidérmica. E novamente Butler: “somos todos os não escolhidos, mas ainda assim, somos os não escolhidos juntos” (Idem, p. 116). Como fenômenos esfoliados, somos e nos tornamos quando expostos ao outro, em pele, à flor da pele. É nessa exposição que vislumbramos o entrelaçamento entre nós, entre nós e o ecossistema, entre nós e as espécies do planeta, em nossa mútua vulnerabilidade e codependência.

Referências

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Mansuy. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género México, 2015.

AHMED, Sara. Notas para una supervivencia feminista / Asombro feminista. *Revista Nomadías*. Diciembre 2019, Número 28, p. 107-126. Acesso em: 01 maio 2023.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo, Ubu editora, 2023.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

GANE, N. & HARAWAY, D. Se nós nunca fomos humanos, o que fazer? Entrevista com Donna Haraway. *Ponto Urbe. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, v. 6, p. 1-5, 2010.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. São Paulo, Ubu editora, 2018.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.5, p. 07-41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 01 abr. 2024.



HARAWAY, Donna. *Quando as espécies se encontram*. São Paulo: Ubu Editora, 2022

LARROSA, Jorge. *Tremores: Escritos sobre Experiência*. Tradução: Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

NANCY, Jean-Luc. Pele Escencial, Essencial Skin. *O percevejo on-line*. Vol. 06. Número 01 Janeiro-Junho, 2014, p. 01-12 . Acesso em: jan. 2024. DOI: 10.9789/2176-7017.2014.v6i1.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v.19, n.1 e n.2, p.42-57, jan./dez. 2012. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf. Acesso em: 10 jan. 2021.

PRECIADO, Paul. *Eu sou o monstro que vos fala, informe para uma academia de psicanalistas*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 2020.

RIBEIRO, Martha. *Realismo Sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades*. São Paulo: Hucitec, 2022.

RIBEIRO, Martha. É possível habitar um corpo dançante? para uma anatomia furtiva dos afetos. *Revista Kaylla*. Núm. 1, p. 139-153, 2022. Disponível em: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/article/view/25312>. Acesso em: 06 jun. 2024.

RIBEIRO, Martha. Interromper o espetáculo: o gesto político e estético das emoções. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação*, Belo Horizonte, v.13, n.27, p.49-71, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/41744>. Acesso em: 01 maio 2024.

Recebido em: 06/05/2024

Aprovado em: 06/06/2024