

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Subversões de gênero, sexualidade e etarismo: o espetáculo *Oramortem*, do in-Próprio Coletivo

Vicente Carlos Pereira Junior

Para citar este artigo:

PEREIRA JUNIOR, Vicente Carlos. Subversões de gênero, sexualidade e etarismo: o espetáculo *Oramortem*, do in-Próprio Coletivo. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0113

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)



Subversões de gênero, sexualidade e etarismo: o espetáculo *Oramortem*, do in-Próprio Coletivo¹

Vicente Carlos Pereira Junior²

Resumo

Neste artigo, analisou-se como as categorias de macho e fêmea são desnaturalizadas no espetáculo *Oramortem* (2015), que marca a estreia do in-Próprio Coletivo na cidade de Cuiabá (MT). Procurou-se investigar como a assunção de um discurso feminista pelo coletivo contrariou uma tendência histórica do teatro brasileiro e como esse direcionamento se relacionou com outras características marcantes daquela obra, como a abordagem da sexualidade de pessoa idosa, o hibridismo de linguagens artísticas, a ênfase na visualidade e a predominância de modos menos substanciais e afirmativos de presença.

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Teatro contemporâneo. Feminismo. Etarismo.

Subversions of gender, sexuality and ageism: the play *Oramortem* by in-Próprio Coletivo

Abstract

In this article, we analyzed how the categories of male and female are denaturalized in the play *Oramortem* (2015), which marks the emergence of in-Próprio Coletivo in the city of Cuiabá (MT). We sought to investigate how the assumption of a feminist discourse by the artist collective contradicted a historical trend in Brazilian theater and how it related to others distinct characteristics of that work such as the approach to sexuality of elderly people, the hybridism of artistic languages, the emphasis on visuality and the predominance of less substantial and affirmative modes of presence.

Keywords: Brazilian theater. Contemporary theater. Feminism. Ageism.

Subversiones de género, sexualidad y edadismo: la pieza teatral *Oramortem* del colectivo in-Próprio

Resumen

Este artículo analiza cómo se desnaturalizan las categorías macho y hembra en la pieza teatral *Oramortem* (2015), que marca el surgimiento del colectivo in-Próprio en la ciudad de Cuiabá (MT). Se aspira investigar cómo la asunción de un discurso feminista por parte del colectivo artístico va en contra de una tendencia histórica del teatro brasileño, y también cómo esa orientación se relaciona con otras características destacadas de ese trabajo como la tematización de la sexualidad de las personas mayores, el hibridismo de lenguajes artísticos, el énfasis en la visualidad y el predominio de modos de presencia menos sustanciales y afirmativos.

Palabras clave: Teatro brasileño. Teatro contemporáneo. Feminismo. Edadismo.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Liciane Guimarães Corrêa. Mestre em Estudos de Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ),

 <http://lattes.cnpq.br/9252835115984938>.

² Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestrado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Especialização em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de Girona – Espanha. Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

 vicenteorama@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/8066095990190178>

 <https://orcid.org/0000-0001-6913-1795>



Oramortem, o primeiro espetáculo do in-Próprio Coletivo, estreou no teatro do Centro Cultural Sesc Arsenal, em Cuiabá (MT), no ano de 2015. Tendo se originado em um projeto de investigação artística e acadêmica da atriz, encenadora e pesquisadora Daniela Leite³, a obra teve a influência de artistas de diferentes linguagens, os quais tomaram parte em um processo criativo horizontalizado.

Na gênese de *Oramortem*, a intenção de desenvolver artisticamente afetos, percepções e atravessamentos que Daniela Leite teria experimentado em vivências junto à avó paterna, em uma propriedade rural no interior de Minas Gerais, coexiste com investimentos contra modos de produção teatral percebidos como demasiadamente cristalizados, hierarquizados e desiguais na cidade de Cuiabá. Em tese de doutoramento defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), a artista revela o seguinte sobre sua avó:

Mineira de noventa e dois anos, ela viveu junto a José, meu avô, por sessenta e cinco anos, até o falecimento deste, em junho de 2011. Ainda durante sua recente viuvez, Lourdes submeteu-se a uma cirurgia de catarata e – possivelmente, devido ao uso de anestésicos somados às fragilidades emocionais daquele período e às potências de seu corpo – passou a delirar: acreditava ser jovem, numa mudança brusca de percepção do tempo à sua volta e no seu corpo, preparava-se incansavelmente para um encontro com seu namorado (que namorado?), que emergia de algum lugar submerso de sua memória. Além disso, acreditava que eu e suas filhas éramos, na verdade, suas irmãs, compartilhando intimidades de sua vida sexual, nunca antes reveladas (Leite, 2019, p. 35).

O relato destaca rompimentos com disposições habituais da personalidade de sua familiar provocados pelo trauma da perda do companheiro de toda uma vida e pelo uso de drogas cirúrgicas, mas não deixa de reconhecer também as “potências de seu corpo”, evidenciando que aquelas duas instâncias foram meros catalisadores de inexaurível desejo subsistindo ao acúmulo dos anos. A notícia da operação de catarata, por sua vez, coloca em relevo a dimensão visual, antecipando aspecto que, mais tarde, será valorizado pelo dispositivo do espetáculo.

³ Além de Daniela Leite, os artistas que integraram o processo de criação do espetáculo *Oramortem* são o artista visual Luis Segadas, a atriz e iluminadora Karina Figueiredo, o ator Felipe Valentim e os músicos Estela Ceregatti, Jhon Stuart e Luiz Gustavo Lima.



Visível e invisível como substratos de gênero e idade

Caracterizada pelo embaçamento progressivo da visão, a doença de catarata, quando em seu estágio mais avançado, demanda a substituição do cristalino, uma lente transparente e natural que permite ao olho ajustar o foco de luz, transformando em imagens nítidas objetos situados a diferentes distâncias. Esse movimento pelo qual o aparelho visual produz imagens, as quais se desdobram, por sua vez, em signos e significados, é ralentado ao máximo na cena inicial de *Oramortem*, tornando desafiadora a tarefa de divisar com precisão as feições mais básicas de suas primeiras figuras.

Assim, a visão dos recuos e das aproximações presentes no encontro erótico de duas pessoas é insistentemente refratada pelos diversos elementos da encenação, impedindo continuamente os espectadores de circunscrevê-la, de dominá-la, instalando-os num estado de reiterada incerteza, de desconfiança quanto aos seus próprios sentidos.

Primeiro, vê-se apenas o brilho pálido de uma silhueta invertida em um espelho d'água, imagem que se constitui muito lentamente e que o observador, na escuridão em que está mergulhado, inicialmente não é capaz de apreender como um reflexo, tomando-a, com muita facilidade, como um legítimo anteparo real. A audiência é abandonada por duradouro instante nesse estado, até que a imobilidade translúcida do líquido é perturbada pelo toque de dedos de um ser alado que surge misterioso de dentro de um casulo negro de tecido acrobático, vindo de direção inversa à da primeira figura, como se eles fossem habitantes de mundos distintos. Enquanto a primeira pessoa se encontra sentada em uma cadeira no tablado, a segunda é sustentada pelo tecido ancorado ao teto, e sua cabeça pende meio metro acima do solo. Vistos pelo reflexo, suas verticalidades se invertem. Quem está de cabeça para baixo parece estar de pé, quem está sentado na cadeira sobre o chão parece flutuar no espaço a partir de engenhosa cenografia.

A encenação conduz, assim, seus espectadores, mesmo que brevemente, se não a um estágio similar ao vivido pela avó de Daniela Leite, pelo menos a um intervalo de vertigem, a um estágio de despossessão de alguns referenciais

elementares, produzindo, portanto, uma equivalência. Induz, graças à lentidão imposta aos processos de decifração visual de seus espectadores, que estes percebam os primeiros traços de inteligibilidade da cena como os traços de uma mulher, de uma velha. Permite-lhes experimentar, então, a aparição de um sujeito como a aparição de um gênero e de uma idade.

Como defende Paul B. Preciado em *Testo Junkie* (2018, p. 111), “os critérios de atribuição de sexo que permitem decidir se um corpo é ‘feminino’ ou ‘masculino’ na hora do nascimento dependem de um modelo de reconhecimento visual”, condição que subsume o real a uma “ontologia ótica: o real é o visível”. Assim, ao converter a aparição da idosa em cena em um acontecimento processual como um parto ou um exame de ultrassonografia, *Oramortem* possibilita às testemunhas que habitem provisoriamente um limbo em que as múltiplas e contraditórias qualidades atribuídas à figura encontram-se em suspensão, momento em que ela ainda pode ser, por exemplo, homem e mulher, e pode também não ser coisa alguma.

Mas, à medida que a luz aumenta, e a visibilidade da sua vestimenta e da sua expressão corporal servem para enquadrá-la no lugar social da velha, é preciso reconhecer a persistência de uma tensão, durante todo o espetáculo, operando para deslegitimar o vínculo inconfundível de uma identidade com uma determinada configuração do visível, com a monotonia de uma imagem. A ação principal de *Oramortem* trabalha para que os espectadores possam se desprender da relação entre velhice e pobreza de experiência, religando-se às potências que atravessam um corpo que contém todas as idades:

Proponho um sentido contrário para a maneira pejorativa atribuída à palavra Velha como algo obsoleto, antiquado, antigo ou muito usado. Aqui, Velha é uma palavra-nome de mulher que quer dizer: uma mulher avançada em anos, ou também, uma mulher que possui todas as idades, porque as viveu. Desde o início do processo nomeamos a personagem como Velha, justamente, porque poderia ser a história, o desejo de qualquer mulher com 90 ou 100 anos, ou melhor, com todas as idades juntas (Leite, 2019, p. 44).

Assim, desde o momento em que procede a uma inversão, apresentando a personagem de cabeça para baixo, depois dissipando sua imagem no frêmito das águas que constituem um fino espelho no chão, também quando a instala em

uma relação lúdica e erótica com um personagem que se supõe muitos anos mais jovem, a obra problematiza o senso comum em torno do que seja ou de como deva ser uma (boa) idosa. E, ao tensionar o que significa uma idade, tensiona também o que significa um gênero. A assexualidade, afinal, é uma característica muito marcadamente atribuída às mães, às avós, às mulheres fora da idade reprodutiva, encarregadas que estão dos “processos de criação e cultura e os cuidados da subjetividade masturbatória ejaculante” (Preciado, 2018, p. 328). “Por que uma mulher idosa precisa delirar para falar do seu desejo? Por que é tão absurdo ouvir uma mulher falando que sente vontade de fazer sexo?”, pergunta-se a iluminadora Karina Figueiredo (Leite, 2019, p. 46).

Oramortem concede aos observadores, depois de muitos desvios em seus atos perceptivos, a visão da Velha, situada em um determinado corpo e em um estágio de solidão e delírio. Essa imagem bem conhecida das audiências — uma imagem de controle, pode-se dizer, beneficiando-se de conceito advindo do feminismo negro e desenvolvido por Patrícia Hill Collins⁴ — não se resignará, contudo, com sua própria platitude, sendo seguidamente contradita pelos anseios do seu corpo, pela vitalidade do seu sexo, pela tendência ao fragmentário e ao hibridismo da cena.

Quando Leite registra que as potências do corpo de sua avó nonagenária beneficiaram-se da alucinação e do delírio para se libertarem de um conjunto de restrições e expectativas que regularam a maior parte de sua existência, ela não se dirige a uma condição individual apenas. A ênfase em uma dimensão coletiva daquela experiência revelou-se especialmente na opção por uma qualidade de presença similar ao que José da Costa Filho nomeou “presença diferida” ou “vertigem da presença”, isto é, um modo de presença “que investe radicalmente na desestabilização” das representações “de um sujeito razoavelmente coerente e estável” (2009, p. 123). Essa tendência pode ser verificada na predileção pelo reflexo, pela sombra e na exploração do aspecto “falsificante”, “fugidio” (Costa Filho, 2009, p. 122) daqueles modos de aparição espectral, ao longo da ação de

⁴ De acordo com Klein e Costa, o conceito de imagens de controle define “uma violência simbólica e discursiva estabelecida pelos opressores que balanceiam raça, classe, gênero, sexualidade e agressividade buscando delimitar um local social pejorativo para a mulher negra. As imagens de controle articulam-se com símbolos no imaginário. Significa dizer que, no inconsciente, [operam] determinadas expectativas de como os corpos devem performar discursiva e visualmente e analisar quais os seus papéis” (2023, p.192).

Oramortem.

Além disso, embora a atriz esteja encarregada de representar em cena a individualidade visual e biológica de Maria de Lourdes, outros componentes constitutivos de sua presença encontram-se distribuídos entre as outras artistas autoidentificadas como mulheres envolvidas na realização do espetáculo, escapando às maneiras mais convencionais de figuração de uma personagem. Karina Figueiredo, por exemplo, adentra o espelho d'água, em determinado momento, portando um refletor aceso para focalizar de perto o assombro orgástico do encontro entre a personagem e seu amante, gesto que faz com que a silhueta dos dois se multiplique pelas paredes da caixa cênica em sombras estriadas pelos reflexos da água. Todos os movimentos de aproximações, toques, afastamentos e recusas entre atriz e ator são, assim, comentados, sublinhados ou distorcidos pelo efeito de sombras. Um dos exemplos é a fusão entre as duas formas individuais projetadas, insinuando a cópula ainda não praticada pelos corpos físicos, o que permite pensar em uma dramaturgia paralela, especular, que desmente ou que adensa as ações principais. Tais intervenções performativas por parte da iluminadora autorizam-na a comentar: “Eu me movimento em *Oramortem* como iluminadora e como narradora [...]. É um estado de presença que costura ambas, que se justapõem para fazer as escolhas do que mostrar, em que momento mostrar, como mostrar” (Leite, 2019, p. 55).

A cantora Estela Ceregatti, por sua vez, está visível desde o início do espetáculo, porém em posição periférica, de onde sua voz entoia suspiros e murmúrios, os quais ensaiam construir palavras e frases, esboços esses que se desintegram mais facilmente que as imagens, os reflexos e as sombras. Sua expressão parece habitar uma zona vizinha ao verbo, deslocar-se em seu espectro e, por vezes, endereçar-se a ele sem o acessar, sem conseguir emití-lo. Mas, para além desse impedimento à linguagem, é possível experimentar também a tenacidade de seu trabalho sobre esse idioma estranho, permitindo intuir que ela fala uma língua própria, comunicada menos pelo caminho de um entendimento convencional do que pela musicalidade de sua expressão melíflua. Ainda, essa voz é tão coordenada com os movimentos da Velha, que é difícil discernir em qual das duas nasceu o impulso para uma dada ação, se da mulher iluminada pelos

holofotes, se da mulher na obscuridade.

Dada a importância que exercem ao dar literalmente voz e visibilidade ao que ocorre na cena, essas artistas são retiradas da zona de obscuridade — em geral, reservada às funções técnicas — e assumidas como parte integrante da subjetividade que a obra trabalha para produzir. Mesmo sendo a atriz que localiza em cena o corpo físico da Velha, Daniela Leite não ensaia ocupar um lugar centralizador no discurso da peça. Essa abertura ou esse compartilhamento acompanha a perspectiva de despersonalização que se expressa na separação entre voz e corpo, na não utilização de palavras e na forma fantasmagórica e especular de presença que é estabelecida. Tal disposição contrasta com a ideia de espetáculo construído a partir de episódio biográfico de uma de suas artistas e permite que a obra se desvie de uma forma convencional ou laudatória de homenagem à ancestral. A desobediência moral praticada pela avó enseja não um processo reverenciador da memória, seja de Maria de Lourdes, seja da neta, mas oportuniza a três artistas, mesmo situadas em faixas etárias distantes daquela da Velha, que articulem o feminino em uma dimensão coletiva, enunciando-o como uma experiência de repressão, contra a qual a obra investe.

Assim como a ação do espetáculo, pautada no dispositivo cenográfico e na dramaturgia da iluminação, adia o encontro dos espectadores com o corpo físico da atriz Daniela Leite, os elementos selecionados para caracterizar a personagem que ela representa não oferecem uma decifração óbvia da figura da Velha. Se a sua movimentação lenta e o vestido de grossa renda aludem mais facilmente à mulher avançada em anos, chama a atenção a escolha de um tule branco enrolado em sua cabeça como representação pouco realista da cabeleira grisalha. Sob esse material, estão escondidas pequenas luzes de LED, as quais se acenderão no final do espetáculo, ressaltando a sede de vida que resiste ao envelhecimento corporal. A essas inventivas soluções, que dão conta da influência das artes visuais no processo, somam-se os pés descalços da atriz, que, adentrando o espelho d'água e perdendo o contato com o chão no momento em que a Velha ousa se balançar no tecido acrobático antes utilizado pelo amante, confirmam sua disposição para a experiência, para a relação renovada com o mundo.

A transparência e a opacidade que tecidos como a renda e o tule negociam,

permitindo tanto velar quanto revelar os corpos que os vestem, também orientam os modos de aparição do jovem amante, dos músicos e da iluminadora. Sobre o primeiro, o avançar do espetáculo revelará mais corretamente o porte físico, o tônus do braço desnudo, o corte de cabelo, o evidente apetite sexual pela outra figura (lida como feminina), tudo isso convergindo para a definição de um jovem do sexo masculino, motivo pelo qual a dramaturgia lhe dá o nome de Menino. Essa personagem, como produto da alucinação, como a vivência longínqua de um namorado encerrada na memória da Velha, é desprovida de rosto. Sua face é coberta por um material rugoso e transparente, como se muitas camadas de plástico fundido tivessem se solidificado sobre ela. Sem que haja furos para a expressão dos olhos, esse acessório vela a maior parte dos traços distintivos do ator, mas, por outro lado, não impede a identificação da cor de sua pele, exposta no pescoço e no tórax despido. Parece atuar, portanto, muito mais para borrar, para vetar o acesso aos olhos, ao contorno da boca, ao formato do nariz e, assim, retardar ou mesmo interditar um reconhecimento definitivo de uma sua identidade.

Em direção semelhante, a iluminadora, a cantora e os dois músicos, Jhon Stuart e Luiz Gustavo Lima, os quais executam, em instrumentos de cordas e percussão, a trilha sonora responsável por adensar as tensões e os êxtases da ação, também portam acessórios que interferem na visão de cada rosto. Estão com a cabeça completamente envolta em espessa renda, material que dissimula, mas que é também todo tramado com respiros, furos, vãos.

Articulando significado relevante para a dramaturgia do espetáculo, essas máscaras têm estrutura pouco convencional, já que elas não apenas despersonalizam os agentes que as utilizam, mas também interferem no que eles veem. Apenas a Velha tem a face desvelada e apenas ela é capaz de enxergar com nitidez, sem um elemento que prejudique a recepção da luz pelas retinas. Isso faz com que o seu mundo subjetivo ganhe materialidade. As faces encobertas são as de seres que já perderam alguns dos principais atributos de designação de sua identidade, são lembranças trabalhadas pela ação do tempo ou são produções do delírio. São, contudo, entidades reais. Têm carne, substância e agem na concretude da cena.

Essa ênfase no visual em prejuízo da retórica e do psicologismo em *Oramortem* reforça a certeza do visível como dado inequívoco, como substrato do real. Por outro lado, os aspectos pelos quais a imanência desse visual é ameaçada, isto é, a priorização do reflexo, do simulacro, da máscara converge com uma segunda alternativa discutida por Preciado no tocante à definição do sexo. De acordo com tal alternativa, existiria um outro sexo, mais real, de caráter psicológico, “uma convicção subjetiva de ser um ‘homem’ ou uma ‘mulher’”, baseada em “um modelo de radical invisibilidade”, segundo o qual “o real não se oferece aos sentidos e é, por definição, aquilo que escapa aos meios empíricos” (2018, p. 111).

As máscaras vetam, assim, mais do que a expressão facial ou a identidade dos músicos e da iluminadora: elas vetam também alguns signos pelos quais a audiência, de maneira mais ou menos confiante, associaria tais sujeitos a um sexo específico. Considerando esse ocultamento que, em diferentes gradações, abrange a maior parte dos artistas da peça, seria justo pensar em uma progressão que vai dos rostos totalmente cobertos de renda, passa pela máscara semitransparente e chega à face nua da Velha. Esse caminho pode ser percorrido ainda em um sentido oposto, como se a peça empreendesse uma luta agônica contra os significados imediatamente extraídos do rosto da anciã, ou melhor, do rosto de Daniela Leite caracterizada como anciã. A evolução ocorreria, portanto, em direção às faces veladas, aos sujeitos aos quais não é possível atribuir muitos predicados, a modos de aparição que se pode pensar como dotados de maior liberdade, menos comprometidos com interdições e expectativas.

Investimentos contra gênero e sexo

Judith Butler, recorrendo à famosa sentença de Simone de Beauvoir — “Ninguém nasce mulher: *torna-se* mulher” (*apud* Butler, 2016, p. 193, *grifos da autora*) —, infere que, para a autora francesa, o sexo é algo inato, algo que os indivíduos trazem desde o nascimento, atributo indissociável de sua humanidade. O gênero, por sua vez, corresponde a “uma realização cultural variável, um conjunto de significados que são assumidos ou absorvidos dentro de um campo cultural” (Butler, 2016, p. 194), ou seja, o gênero não é aportado desde o

nascimento, mas é algo que se adquire durante o tempo de existência.

Butler vai se deter, então, nas relações de causalidade que ligam os dois termos na acepção de Beauvoir, compreendendo o gênero como uma espécie de interpretação cultural variável da realidade biológica e fixa do sexo. Desdobrando as consequências radicais desse pensamento, que acredita não terem sido suficientemente pressupostas pela feminista francesa, Butler vislumbra a completa dissociação entre sexo e gênero, julgando que “os corpos sexuais podem dar ensejo a uma variedade de gêneros diferentes, e que, além disso, o gênero em si não está necessariamente restrito aos dois usuais” (2016, p. 194-195). Essa profusão de possibilidades de que dispõe a categoria do gênero faz com que ela seja não apenas muito mais livre do que a categoria do sexo, mas também que ela ultrapasse e corrompa a própria rigidez e a exclusividade do aspecto binário dessa última, a saber, a divisão macho/fêmea.

Aqui, Butler se associa aos *insights* de Monique Wittig, compreendendo o sexo não mais como uma realidade primeira, natural e inalienável, uma pedra de toque que vincula o sujeito irremediavelmente às duas únicas possibilidades do masculino ou do feminino. Para Wittig, o sexo seria, ao contrário, “um uso especificamente político da categoria da natureza, o qual serve aos propósitos da sexualidade reprodutora”, uma divisão “adequada às necessidades econômicas da heterossexualidade” (Butler, 2016, p. 195-196). Essa reflexão solapa uma concepção substancialista do sexo, sua metafísica da presença, investindo-a da mesma variabilidade cultural que repousa sobre a expressão do gênero. A partir do impulso para pensar esse último como aberto a uma miríade de variações, independentes do que atestam os órgãos genitais ou os cromossomos, pensados também em sua diversidade e nos seus desvios, é colocada em questão a própria leitura desses signos genético-corpóreos enquanto realidades seguras e imutáveis⁵.

María Lugones (2020, p. 68), por sua vez, em suas críticas ao que nomeou a

⁵ Sobre esse aspecto, Butler cita estudos críticos aos campos da genética e da biologia celular, produzidos por Eva Eicher e Linda L. Washburn, que questionam as “genitálias externas como sinais seguros do sexo” (2016, p. 192) e argumentam sobre a falta de embasamento científico quanto ao princípio ativo masculino na composição cromossômica, isto é, a ideia de que a presença (ou ausência) do cromossomo Y é o que determina o sexo, reinscrevendo, conseqüentemente, o feminino como falta.



“colonialidade de gênero” e apoiada em estudos de Julie Greenberg⁶, observa a compulsoriedade com que indivíduos intersexuais — isto é, que não se enquadram nos indicadores biológicos associados aos machos nem às fêmeas — são relegados a uma das duas categorias sexuais pré-fixadas. Ela localiza nesse fato indícios de como as leis que regem as sociedades capitalistas contemporâneas excluem modos de existência que relativizam a norma vigente. Desse modo, assevera que “o dimorfismo sexual é uma característica importante” daquilo que chama “o lado iluminado/visível’ do sistema de gênero moderno/colonial”, dado atestado, por exemplo, por estudos de Paula Gunn Allen, os quais informam que “indivíduos intersexuais eram reconhecidos em muitas sociedades tribais anteriores à colonização sem serem assimilados à classificação sexual binária” (Lugones, 2020, p. 70).

Desconstruído, o sexo revela-se, portanto, um produto cultural tanto quanto o gênero. O sexo é, de acordo com essa concepção, discursividade que regula o incomensurável da natureza humana, diferenciando-a em homem e mulher e restringindo-a a essas duas possibilidades, de modo a reproduzir uma ordem desigual ancorada nesse binômio. Conforme Preciado coloca, “o corpo sexual é produto de uma divisão social da carne de acordo com o qual cada órgão é definido pela sua função. Uma sexualidade sempre implica um governo preciso da boca, mão, ânus, vagina” (2018, p. 49). Desse modo, considera que “uma das diferenças políticas elementares do Ocidente poderia ser resumida a uma equação banal: ter ou não ter um pênis de um centímetro e meio no momento do nascimento” (Preciado, 2018, p. 77). Ainda de acordo com ele, a vigência dos dois modelos supracitados de atribuição do sexo — um assentado no visível e outro, no invisível — consubstancia-se na prevalência de um “único eixo metafísico que os aproxima da mesma forma que os opõe” (Preciado, 2018, p. 111):

É necessário imaginar os ideais biopolíticos da masculinidade e da feminilidade como essências transcendentais das quais pendem, em

⁶ Greenberg enfatiza a alta incidência de indivíduos intersexo na população mundial (entre 1% e 4%) e observa que crianças com o par de cromossomos XY, considerado masculino, mas que têm pênis “inadequados” costumam ser classificadas como meninas “porque a sociedade acredita que a essência da virilidade é a habilidade de penetrar uma vagina ou urinar de pé” (apud Lugones, 2020, p. 69). Por outro lado, crianças com o par XX, considerado feminino, mas que possuem um pênis “adequado” serão frequentemente designadas meninos “porque a sociedade, e muitos membros da comunidade médica, acreditam que para a essência da mulher é mais importante a capacidade de ter filhos que a de participar em uma troca sexual satisfatória” (Greenberg apud Lugones, 2020, p. 69).

suspensão, estéticas de gênero, códigos normativos de reconhecimento visual, convicções psicológicas invisíveis que levam o sujeito a se afirmar como masculino ou feminino, como homem ou mulher, como heterossexual, homossexual, cis ou trans (Preciado, 2018, p. 111).

Portanto, assumir a figura de face desnuda em *Oramortem* como uma mulher é dialogar com um repertório de imagens que, por seu caráter sexuado, articulam-se com posições pré-determinadas, as quais se ligam, por sua vez, a distribuições de poder e de uso autorizado da violência nas sociedades capitalistas pós-coloniais. Nesse sentido, é mais justo afirmar que a encenação nos permite atribuir uma personagem ao sexo do que dizer que ela nos permite atribuir um sexo à personagem. Mas se, com o apoio de Butler, Beauvoir, Wittig, Preciado, Lugones, Greenberg e Gunn Allen, colocarmos sob suspeição a estabilidade da categoria mulher, seria justo desconfiar também daquilo que os sentidos apreendem de maneira muito automatizada sobre o visível da cena. Ou seja, tal como a mobilidade do gênero compromete a solidez do sexo, também o indiscernível, isto é, as faces veladas, semiveladas e a presença diferida da Velha, deverá contaminar aquilo que a luz e a nudez (da face) parecem revelar de maneira inconfundível.

Sobre esse investimento no gênero como matéria significativa em *Oramortem*, é importante ressaltar ainda, em contraste com a atuação pronunciada de Ceregatti e Figueiredo, a participação marginal, pouco destacada, mas cúmplice, dos músicos Jhon Stuart e Luiz Gustavo Lima. Posicionados em uma penumbra à esquerda da cena, eles não têm um desempenho destacado, mas também não estão invisíveis. Sua presença discreta, algo subserviente, em uma obra que tematiza a construção social da sexualidade dos corpos lidos como femininos, incorre numa espécie de falha na performance requerida pelo macho enquanto papel dominante na cadeia naturalizada do regime heterossexual⁷. Paradoxalmente, a relevância dos movimentos da composição sonora para a

⁷ O conceito de gênero como “performativo” é desenvolvido por Butler, em que “‘performativo’ sugere uma construção dramática e contingente de sentido” (2016, p. 240). Butler parte das performances drag queen e da estilização corporal das lésbicas butch (caminhoneiras) enquanto pastiche de gênero: “imitações que deslocam o significado do original, imitam o próprio mito da originalidade” (2016, p. 238). Essa leitura conduzirá ao conceito de gênero como correspondente de uma espécie de desempenho — teatral, imitativo —, “com consequências claramente punitivas”, já que “habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero” (Butler, 2016, p. 241). Será precisamente, contudo, “nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero, na possibilidade da incapacidade de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodística que denuncie o efeito fantasístico da identidade permanente como uma construção politicamente tênue” (Butler, 2015, p. 243).



dramaturgia e a forte atuação colaborativa desses artistas nesta cena de gênero contribuem para frustrar pretensões à exclusividade e à pureza da mulher cisgênero como sujeito político das lutas feministas.

O in-Próprio Coletivo e a tradição feminista na cena brasileira

Ainda no tocante às máscaras que não obstruem completamente a visão dos rostos, em *Oramortem*, é possível inferir que elas expressam reconhecimento da arbitrariedade com que papéis sexuais são impostos aos corpos socialmente, mas elas também asseguram vestígios, resíduos de uma identidade já incorporada por aqueles que as portam. Há uma base que não se pretende renunciar completamente. Esse aspecto conflui para a importância que o espetáculo atribui à Velha, com seu rosto de mulher desvelado. A insistência sobre essa figura que se constitui em interação com a norma, assimilando atribuições, proibições, convivendo com as regras, mas também confrontando-as, marca as afinidades entre o in-Próprio Coletivo e o campo das lutas feministas. Essa tendência, confirmada em trabalhos posteriores, como *in-Próprio para dinossauros*, de 2018, *Quando tudo era mar*, de 2021, e *Verniz náutico para tufo de cabelos*, de 2024, será incorporada à identidade do grupo, sendo propositadamente investida na imagem pública do seu trabalho, ainda que se manifeste menos como uma filiação dogmática e mais como algo implicado nas experiências pessoais de suas artistas e nas intencionalidades construídas por atravessamentos coletivos. Essa identificação inscreve o in-Próprio Coletivo em um grupo restrito e pouco visibilizado de experiências feministas no teatro brasileiro.

Lúcia Regina Vieira Romano, analisando o contexto da cidade de São Paulo e levantamentos realizados na Europa e nos Estados Unidos, nas décadas de 1980 e 1990, considera que a reiteração de termos técnicos sem diferenciação como “trabalho do ator”, “ator do teatro”, “público” atestam a existência de uma ideologia da “neutralidade de gênero” (2009, p. 136) nesse campo cultural. Tal neutralidade contribuiria para denegar o sexismo prevalente, sugerindo que o teatro seria um terreno aberto à participação de todos os seres humanos, sem distinção. Sua análise dos resultados de 15 edições sucessivas do Prêmio Apetesp, entre 1984 e 1998, revela que as artistas mulheres sempre foram menos condecoradas do que

os homens, o que interpreta como reflexo de menor participação feminina nas funções premiadas.

Em artigo mais recente, Romano localiza em pesquisa de Daniela Alvares Beskow uma análise de quatro guias teatrais da cidade de São Paulo, durante um período de 21 meses, revelando que “100% deles apresentam mais trabalhos feitos por homens, seja na composição dos coletivos, na direção, ou na produção” (2019, p. 5), de onde infere que ou as mulheres produzem menos ou seguem sendo invisibilizadas. Em suas conclusões, Beskow (*apud* Romano, 2019) considera que as produções de mulheres são prejudicadas quando têm que passar pelo “gargalo” da comercialização e da divulgação e reflete sobre o fato de que a maioria dos responsáveis editoriais pelos guias analisados em sua pesquisa é do sexo masculino.

Quanto à relação entre teatro e feminismo, Romano alude a estudo pioneiro de Elza Cunha de Vincenzo (1992), que verifica em obras de dramaturgas mulheres como Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, atuantes nos anos 1960 e 1970, “tanto a defesa da atuação da mulher na sociedade quanto a negação a um engajamento explícito com as discussões de gênero” (Romano, 2009, p. 363). Assim, Vincenzo considera que, ainda que o trabalho de tais autoras manifeste “um novo tipo de atitude contestatória na cena nacional” (1992, p. 17), sua hesitação quanto ao feminismo pode ser interpretada à luz do “desprestígio” e do “caráter de coisa ridícula, que afetou algumas correntes dos movimentos feministas naquela época” (1992, p. 14). Além disso, ela se refere a diagnóstico de Juliet Mitchell, segundo a qual a abjeção generalizada aos feminismos, em tal período histórico, seria explicada como uma resposta ao abandono pelas mulheres de seus postos de donas de casa durante a Segunda Guerra Mundial, sobretudo nos países de capitalismo avançado, despertando anseios “de restaurar a forma da família tal como ela existia anteriormente” (Vincenzo, 1992, p. 15). Obviamente, tais circunstâncias informam um tipo de experiência feminina bem delimitada social e racialmente. Como ressaltado por Angela Davis, as mulheres negras estadunidenses raramente têm sido “apenas donas de casa” (2016, p. 233) e desde sempre têm realizado as tarefas domésticas mais pesadas, atuando simultaneamente como sustentáculos da produção industrial e agrícola.

Vicenzo (1992) acrescenta que a afirmação da luta feminista no campo cultural brasileiro foi também prejudicada pela urgência de mobilização mais ampla contra a ditadura civil-militar instalada no país desde 1964 e seu recrudescimento a partir de 1968. De acordo com ela:

O que se percebe é a dificuldade — e a resistência — da maioria das autoras, particularmente quando falam sobre seus textos, em distinguir, separar o que era a luta mais imediata contra a sociedade estabelecida, contra o regime político em que vivíamos [...] daquilo que seriam, nas suas peças, reivindicações especificamente femininas em termos da sexualidade, das relações homem-mulher, ou de outras instâncias de luta a elas associadas (1992, p. 16).

Em direção semelhante, Heloísa Buarque de Hollanda⁸, referindo-se a autoras brasileiras que naquele mesmo período buscavam na academia “reconhecimento científico” para suas pesquisas voltadas para experiências de mulheres, verifica que elas também, “em contraponto com os estudos feministas internacionais [...] privilegiaram uma pauta mais afinada com o discurso das esquerdas do que aquelas referentes ao aborto, à sexualidade, ao planejamento familiar” (2019, p. 11). Citando trabalhos pioneiros como os de Heleieth Saffioti e Branca Moreira Alves, no campo das ciências sociais, Hollanda compartilha convicção expressa por esta última autora, de acordo com a qual a base marxista contida em sua obra “deu ‘permissão’ para que os estudos feministas se posicionassem melhor no quadro das demandas das esquerdas em que as questões sobre a mulher eram consideradas de menor interesse” (Hollanda, 2019, p. 12). Ela ressalta, entretanto, que essas últimas pautas não permaneceram silenciadas, já que eram debatidas em âmbito privado, nos chamados “grupos de reflexão”, considerados marcos da formação do ativismo feminista no país, encontros dedicados a discussões “profissionais, domésticas, políticas”, onde eram “lidos textos trazidos por feministas que voltavam de exílios ou temporadas em países estrangeiros” (Hollanda, 2019, p. 10).

Desse modo, Romano entende como um dos legados nefastos da ditadura militar o prejuízo ao desenvolvimento mais complexo do discurso feminista no país, que se torna, assim, refém da “vitimização feminina pelo patriarcado”, a qual

⁸ Desde 2023, a autora abandonou o sobrenome Buarque de Hollanda, de seu ex-marido, adotando o sobrenome materno Teixeira.

contribui para “uma (outra) objetificação da mulher e a universalização da realidade feminina” (Romano, 2009, p. 364). Desse modo, mesmo levando em conta todas as objeções que se fazem ao essencialismo do pensamento feminista mais tradicional, Romano (2009, p. 140) considera ser importante, na esteira dos movimentos hegemônicos de mulheres nos anos 1960 e 1970 — empreendidos por pessoas brancas, de classe média e alta, habitantes de países dominantes —, defender um espaço de diferença no que tange à expressão de gênero no teatro, falando de um “teatro das mulheres’ mesmo que ‘em crise’”. Garantir um espaço de diferença e, portanto, de visibilidade, seria um primeiro movimento, necessário e estratégico, mediante o sistemático apagamento das experiências históricas “para depois centrar forças no questionamento das desigualdades” (Romano, 2009, p. 140).

Comparado com um artigo seu mais recente, o diagnóstico empreendido pela autora em sua tese de doutoramento de 2009, identificando uma notável despolitização da cena brasileira, principalmente quanto às políticas de gênero, revela um panorama teatral que se transformou. No artigo, a autora reconhece a emergência de teatros políticos no país, nos quais é possível encontrar uma diversificação do sujeito político do feminismo:

Desde então, vimos o debate feminista aflorar com radicalidade dentro das salas de aula de teatro, dos festivais de artes cênicas, dos espaços virtuais da internet e das ruas das principais cidades brasileiras. [...] Abraçou o debate sobre “lugar de fala” e as novas diferenciações do sujeito mulher, que incluem a fluidez e a performatividade de gênero; fatores que complexizam a cena e, ao mesmo tempo, derrubam preconceitos que o velho teatro insistia em conservar (Romano, 2019, p. 21).

A partir do que discutem Romano, Vicenzo e Hollanda, pode-se compreender a tematização do gênero e a explicitação da autoria feminina em *Oramortem* e em trabalhos desenvolvidos posteriormente pelo in-Próprio Coletivo como marcadores em relação à indiferença ou à suspeição vigentes sobre trabalhos produzidos por mulheres na cena teatral brasileira. Essas obras podem ser lidas como vinculadas à tradição do chamado “teatro feminista” porque aderem à definição oferecida por Romano de um “espaço no qual as mulheres podem problematizar a relação entre seu fazer teatral, os meios de produção a que têm

acesso e a razão das restrições a que estão submetidas, especialmente quando decidem constituir na cena uma voz própria” (2009, p. 280). Além disso, a autora confirma que as atuações das artistas dessa vertente “não seguem um único tipo de relação entre teatro e engajamento, variando entre a agitação política e o protesto e a pesquisa teatral relacionada às representações de gênero na cena” (Romano, 2009, p. 280).

Assim, é importante salientar que, na cena do in-Próprio Coletivo, verifica-se disposição para situar a mulher como principal sujeito político, ao passo que sua atuação também se mostra consciente das armadilhas da universalidade, resistindo a subsumir a experiência feminina à experiência de um indivíduo ou de um grupo. É mister levar em consideração que o coletivo está baseado em Cuiabá, estado do Mato Grosso, distante dos espaços de maior visibilidade da cena brasileira e, conseqüentemente, distante dos territórios onde o teatro ocupa com maior propriedade a agenda pública. Assim, as reivindicações políticas de suas encenações se revelam bem-informadas de algumas pautas que a produção cultural dos circuitos dominantes elegeu como prioritárias, ao passo que também se levantam contra formas locais e regionais de poder, reacionarismo e conformidade.

Feminismo, hibridismo e colaboração na base de *Oramortem* e do in-Próprio Coletivo

A desnaturalização das posições de autoridade baseadas no regime de sexo-gênero, na cena de *Oramortem*, alinha-se com o processo criativo colaborativo que o in-Próprio estabeleceu. Os ensaios da obra teriam se caracterizado, segundo Leite, como uma experiência artística compartilhada, marcada por “relações criativas horizontais”, aberta para que cada integrante pudesse experimentar, contribuir, imprimir sua assinatura no processo, movido por um “engajamento na ordem dos afetos” (2019, p. 14). Desse modo, seus artistas imergiram em um processo de criação que se distinguiu do que, de acordo com a autora, era comumente praticado no contexto teatral de Cuiabá, isto é, uma “relação de subordinação a um diretor ou diretora” (Leite, 2019, p. 19). Nesse “outro movimento de criação” proposto, a idealizadora do projeto buscava lançar-se “junto a outros corpos, ao desconhecido, ao campo da imprevisibilidade” (Leite, 2019, p. 19).

Os encontros foram disparados por um convite para “artistas que quisessem viver uma experiência de composição entre linguagens artísticas distintas” (Leite, 2019, p. 19). Assim, os participantes foram mobilizados a improvisar, em estado de relação com os materiais acumulados e com as instalações presentes no ateliê de artes visuais de Luís Segadas, onde todo o processo aconteceu, tendo o delírio da avó de Daniela Leite como “imagem disparadora” (Leite, 2019, p. 15). Aqui, explicita-se o interesse em apostar na dissolução das fronteiras entre as linguagens artísticas, em especial, o teatro, a dança, a música e as artes visuais, em convergência com modos menos reificantes de definição das identidades. A sala de ensaios era então entendida como “território existencial” (Leite, 2019, p. 16), desprovida de uma dramaturgia prévia e fechada em torno de um texto, local em que todos eram estimulados a experimentar, minimizando os intervalos especificamente destinados ao uso da palavra e ao planejamento. O conceito de “creolização”, desenvolvido por Édouard Glissant (2005), teria sido útil nesse processo, pois, segundo Leite, ele “dá conta da potência da relação nos processos criativos, uma vez que coloca em xeque ideias universais e identitárias, como ‘negritude’, ‘francesidade’, ‘brasilidade’, ‘latinidade’, enfim, todas as ideias homogeneizantes” (2019, p. 19):

Para Glissant, ativista da descolonização e crítico da perspectiva homogênea ou de uma ideia de identidade-raiz, a descolonização passa pela recusa dos universais e do monolinguismo, e a identidade fixa é desconstruída para dar lugar a uma identidade relacional, ou seja, baseada na relação com outras identidades. Trata-se de uma concepção em que a palavra “identidade” assume múltiplas formas, ou facetas, que se delineiam em meio a conflitos e tensões, e que são produzidas no exílio ou na errância, não mais se vinculando ao “sagrado mito da raiz”. Desse modo, identidade não é mais permanência, mas capacidade de variação: a ideia é de que um encontro com o outro produza novas identidades (Leite, 2019, p. 19).

Interessou, portanto, naquele momento, àqueles artistas, esboçar uma realidade que contrariasse a ordem de restrições e de condicionamentos contra a qual as potências de um corpo idoso teriam ousado se insurgir. Esse projeto não nasce, contudo, com uma forma pré-definida, segundo um modo de trabalhar bem conhecido. Para sua efetivação, foi decisivo incorporar a ideia de imprevisibilidade, tornar o espaço-tempo do ensaio teatral diferente de si mesmo, tornar balbuciante a expressão da mensagem, chegando ao ponto de silenciá-la.

Induzindo o modelo bem conhecido de ensaio ao fracasso, exigiu-se um novo posicionamento de seus artistas, possibilitando que também falhassem enquanto guardiões da especificidade de cada linguagem artística. Esse ambiente resultou propício, como a cena de *Oramortem* dá a ver, para que seus participantes afirmassem ou reiterassem um desvio de certos pressupostos vigentes relacionados às suas funções artísticas e aos papéis sociais de homens e mulheres.

O feminismo pós-colonial do in-Próprio Coletivo

Para finalizar, gostaria de pensar como a imagem do desejo heterossexual em *Oramortem* e a predominância de pessoas cisgênero na sua equipe de criação são características da enunciação feminista assumida pelo trabalho que podem ser vistas como comprometedoras de sua radicalidade política. Afinal, de acordo com Butler, fatos como a “construção e [a] regulação heterossexuais da sexualidade” induzem a uma “falsa estabilização do gênero”, o que contribui para a sua “produção disciplinar” (2016, p. 234). E, conforme Preciado, a sustentação dessa “identidade sexual fechada e determinada naturalmente”, resumida à separação entre homens e mulheres, resulta em benefícios para esses sujeitos, extraídos da “naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes” (2017, p. 21).

Para a antropóloga Saba Mahmood, contudo, o chamado “feminismo pós-estruturalista”, que inclui os autores mencionados, incorpora com muita naturalidade pressupostos liberais como “liberdade” e “autonomia individual” (2005, p. 13), estabelecendo-os como pressupostos a todas as sociedades mundiais. O retorno de mulheres egípcias aos preceitos tradicionais da fé islâmica, por exemplo, que Mahmood verifica em seu estudo etnográfico, poderia ser lido por tais autores, segundo ela, muito facilmente como uma reinscrição em “instrumentos para sua própria opressão”⁹ (2005, p. 8). Buscando se abrir à leitura de novos significados nas ações executadas por aquelas mulheres, a autora questiona um certo fechamento normativo das políticas feministas pós-estruturalistas, classificando a pluralidade de experiências a partir de uma

⁹ Instruments of their own oppression. (Tradução nossa)

binaridade de pressupostos como “subordinação e subversão”, “repressão e resistência” (Mahmood, 2005, p. 14). Argumenta, assim, que o desejo de liberdade e de subversão de normas não são desejos inatos “aos diferentes indivíduos de diferentes épocas”, mas “profundamente mediados por condições históricas e culturais”¹⁰ (Mahmood, 2005, p. 14) e que o sentido de agência, ou seja, de capacidade de ação individual, não pode ser pré-determinado e capturado pelas “políticas emancipatórias”¹¹, restringindo-a à possibilidade de ruptura com a lei que oprime. Na direção oposta, a capacidade de agência deverá abranger também “as múltiplas maneiras pelas quais alguém pode habitar a norma”¹² (Mahmood, 2005, p. 15). Mediante as alternativas identificadas por Butler com relação ao regime de dominação de sexo-gênero, ela defende que “as normas não são apenas consolidadas ou subvertidas [...], mas performadas, habitadas e experienciadas de diferentes maneiras”¹³ (Mahmood, 2005, p. 22).

Abrir-se à enunciação feminista das obras do in-Próprio Coletivo, todas com forte protagonismo feminino, produzidas em uma região marginal ao eixo dominante das artes no país, compreender a sua militância como inseparável das lutas para transformar as condições materiais de existência do seu teatro naquele território, isso pode frustrar uma perspectiva evolucionista, que toma teorias e discursividades produzidas em nações geopoliticamente dominantes como mais avançadas, ou mais radicais. Estevão Rafael Fernandes, por exemplo, referindo-se ao contexto político imediatamente posterior ao golpe parlamentar que derrubou a Presidenta Dilma Rousseff, em 2016, defende um maior reconhecimento da produção dos “movimentos feministas ou LGBT na Amazônia ou no campo” (2018, p. 16). Segundo esse autor, tal conhecimento merece ser mais decisivamente empregado no diagnóstico e no enfrentamento de alguns pontos críticos da política nacional do que simplesmente ser utilizado “para corroborar a hipótese pensada por algum autor pop, como se nosso contexto fosse o de um café às

¹⁰ The desire for freedom from, or subversion of, norms is not an innate desire that motivates all beings at all times, but is also profoundly mediated by cultural and historical conditions. (Tradução nossa)

¹¹ Liberatory politics. (Tradução nossa)

¹² The multiple ways in which one inhabits norms. (Tradução nossa)

¹³ Norms are not only consolidated and/or subverted, I would suggest, but performed, inhabited, and experienced in a variety of ways. (Tradução nossa)

margens do Sena ou em Nova Iorque, e não de um pós-golpe institucional branco e heteropatriarcal” (Fernandes, 2018, p. 16). Ainda que empreste muitos conceitos produzidos por Butler, Fernandes insiste na necessidade de combater o que chama de “divisão de trabalho acadêmico no Brasil” (2018, p. 16), isto é, a distribuição segundo a qual os autores situados no “norte epistêmico” oferecem teorias que enquadram as “experiências” localizadas nas periferias do mundo.

O presente artigo buscou analisar a cena de *Oramortem*, levando em consideração as diferenças que a constituem, resistindo a circunscrevê-la a uma régua teórica pré-existente, o que permitiu valorizá-la enquanto modo original de pautar a crítica feminista via teatro. Perseguiu, assim, garantir para suas artistas a perspectiva que Fernandes atribui ao pós-colonizado que não se contenta com um lugar de pé de página, de nota de rodapé, “culpabilizado eternamente por seus próprios fracassos na tentativa de se enquadrar no modelo de modernidade liberal ocidental, nos padrões, no imaginário autoimagético do colonizador” (2018, p. 8).

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 11ª ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

COSTA FILHO, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Cadiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FERNANDES, Estevão Rafael. Dos “índios gays” ao queer como crítica colonial: uma agenda para o embate. *Revista de Estudos em Relações Interétnicas*, v.21, n.1, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/10491>. Acesso em: 30 jun. 2024.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KLEIN, Ana Maria; COSTA, Juliana dos Santos. Interseccionalidade e imagens de controle: os conceitos de raça, gênero e infância e a constituição da autoidentificação de meninas negras. *Revista Educação e Emancipação*, São Luís, v.16, n.3, set./dez. 2023. Disponível em:



<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/reducacaoemancipacao/article/view/21551/12119>. Acesso em: 30 jun. 2024.

LEITE, Daniela. *O que pode o teatro como poética do acontecimento: cartografias de desejos e uma ode à desobediência*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea) - Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2019.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. Ebook.

MAHMOOD, Saba. *Politics of piety: the islamic revival and the feminist subject*. New Jersey: Princeton University Press, 2005

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. *Testo junkie*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. TeatrAs feministas, substantivo feminino plural: trabalho-de-memória sobre as narrativas do feminismo no teatro brasileiro. *ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v.6, n.1, 18 nov. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/17416>. Acesso em: 30 jun. 2024.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

Recebido em: 30/06/2024

Aprovado em: 20/08/2024