

REPERTÓRIO  
LIVRE

O REAL, O TEATRO E A CANJIRA  
POLÍTICA: O DISCURSO PROVOCADO  
EM STABAT MATER

*THE REAL, THE THEATER AND POLITICAL CANJIRA: THE  
DISCOURSE PROVOKED IN STABAT MATER*

*LO REAL, EL TEATRO Y LA CANJIRA POLÍTICA: EL  
DISCURSO PROVOCADO EN EL STABAT MATER*

**DJALMA THURLER**  
**DUDA WOYDA**

THURLER, Djalma; WOYDA, Duda.

O real, o teatro e a canjira política: o discurso provocado em Stabat Mater.  
Repertório. Salvador, ano 27, n. 40, 2023,  
e023009

## RESUMO

Neste artigo analisamos *Stabat Mater* (2019) da atriz e dramaturga Janaína Leite (SP) como uma peça entre a autobiografia e o pensamento encenado, ou seja, um gênero híbrido que dá espaço e torna possível uma nova forma de encenação: o discurso provocado. Apoiando-nos em várias teorizações das características da autobiografia na literatura e no teatro e da presença cênica e suas interligações com o feminismo, concluímos que o espetáculo faz parte de uma canjira política do teatro brasileiro, que nos últimos 20 anos tem proposto uma estética de encruzilhada.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Dramaturgia, Autobiografia, Janaína Leite, Arte Feminista, Política da cena

## ABSTRACT

In this article we analyze *Stabat Mater* (2019) by actress and playwright Janaína Leite (SP) as a play between autobiography and staged thought, that is, a hybrid genre that gives space and makes possible a new form of staging: the provoked discourse. Based on various theorizations of the characteristics of autobiography in literature and theater and of the scenic presence and its interconnections with feminism, we conclude that the play is part of a political canjira of Brazilian theater, which in the last 20 years has proposed an aesthetics of crossroads.

### **KEY WORDS:**

Dramaturgy, Autobiography, Janaína Leite, Feminist Art, Scene politics

## RESÚMEN

En este trabajo analizamos *Stabat Mater* (2019) de la actriz y dramaturga Janaína Leite (SP) como una obra entre la autobiografía y el pensamiento escenificado, es decir, un género híbrido que da cabida y posibilita una nueva forma de puesta en escena: el discurso provocado. Apoyados en varias teorizaciones sobre las características de la autobiografía en la literatura y el teatro y la presencia escénica y sus interconexiones con el feminismo, concluimos que la obra forma parte de una canjira política del teatro brasileño, que en los últimos 20 años ha propuesto una estética de encrucijada.

### **PALABRAS CLAVE:**

Dramaturgia, Autobiografía, Janaína Leite, Arte Feminista, Política de la escena

Neste artigo, a quatro mãos e de forma interdisciplinar, nos debruçaremos sobre a peça *Stabat Mater* (2019) da atriz, diretora e dramaturga Janaína Leite (SP) que, enquanto peça híbrida entre a autobiografia e o pensamento encenado, dá espaço e torna possível uma nova forma de encenação: o discurso provocado. Apoiando-nos em teorizações sobre a autobiografia na literatura e no teatro e da presença cênica e suas interligações com o feminismo, concluimos que o espetáculo faz parte de uma canjira política do teatro brasileiro, que nos últimos 20 anos tem proposto uma estética de encruzilhada.

A passagem da peça-conferência (THÜRLER; WOYDA; MORENO, 2020) às “experiências em que os intérpretes em cena assumem a perspectiva autobiográfica” (LEITE, 2014, p. 6) não é marcada por fronteiras facilmente identificáveis. Este artigo examina o surgimento de uma dramaturgia que, dependente da prática autobiográfica<sup>1</sup> dos seus praticantes, nela não se esgota e que, nos últimos 20 anos, tem sido responsável por um giro político nas artes cênicas, para usar expressão de Federico Irazábal (2004). Em nossas palavras, uma canjira política, termo que será explicado mais adiante.

Leonor Arfuch (2010) propõe denominar de espaço biográfico a multiplicidade de práticas e escritos (auto)biográficos, em sua dispersão.

Reconhecidamente, a escrita de si diversifica nomenclaturas que se formam ou se renovam conforme seus diferentes estudiosos: biografia, hagiografia, psicobiografia, autobiografia, memória, memorialismo, autorretrato, literatura confessional, escrita autobiográfica, escrita memorialística, literatura de testemunho, escrita-testemunho, autorrepresentação, autoficção, bioficção, auto-bioficção, otobiografia, doxografia e fabulações de si são possíveis categorizações que avultam na tentativa de conceituar a escrita que documenta o entorno do indivíduo. (QUADROS, 2014, p. 11)

Como podemos notar, estamos diante de uma “palavra-valise capaz de coagular tendências difusas na literatura [e na arte] contemporânea”. (HIDALGO,

---

<sup>1</sup> 1 No Brasil terá inúmeras outras denominações, como autoficções, auto-fricções, histórias de vida, histórias de si, teatro documentário, teatro intimista, teatro confessional etc.

2013, p. sp)

Em outro quadro histórico-crítico, os estudos de Philippe Lejeune demarcaram a noção da autobiografia, primeiro, num artigo publicado em 1973 na revista *Poétique* e, dois anos depois, em um livro com o mesmo título do artigo, *Le pacte autobiographique*. Neste livro, Lejeune propôs dois critérios básicos de diferenciação: por um lado, a inevitável identidade real, nominal, estabelecida entre autor, narrador e personagem (A=N=P) e, por outro, uma componente pragmática, ou seja, um elemento de referencialidade, como a assinatura ou o próprio nome para garantir o tal pacto de veracidade entre escritor e leitor. Katia Muricy aponta que a

complexidade da questão se intensifica quando, por exemplo, entende-se a autobiografia como exercício de conhecimento de si pelas vias da expressão escrita ou como exteriorização de uma consciência íntima que, se projetando no papel, adota uma nova consistência e faz surgir, entre aquele que escreve e o escrito, um terceiro personagem – o eu narrado. (MURICY, 2017, pp. 8-9)

Se, pois, o pacto autobiográfico é a afirmação no texto dessa identidade, é logo na primeira rubrica de *Stabat Mater* que Janaína Leite se inscreve no espaço biográfico: “Uma mesa preparada para uma palestra: um microfone, uma plaquinha com o nome da palestrante “Janaina Fontes Leite”, um copo d’água, um vaso de vidro cheio de bijuterias e um facão (LEITE, 2020, p. 65 – grifo nosso).

Enquanto para Lejeune, a autobiografia é “um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua individualidade” (LEJEUNE, 2008, p. 17), Anna Faedrich, pensa em autoficção através de contraditórios: ficção e realidade; verdade e mentira; autor e não-autor; além de características que a diferenciam da autobiografia, como o tempo presente e a noção de fragmento (FAEDRICH, 2015, s/p).

Para Luciana Hidalgo,

autoficção é um neologismo criado pelo escritor Serge Doubrovsky em 1977, num esforço de classificar seu próprio romance *Fils*, em que ele, o autor, era ao mesmo tempo personagem e narrador da história. O termo caiu na moda e é usado-abusado das mais variadas formas. Acho que há realmente uma tendência à exacerbação

da subjetividade na literatura contemporânea, mas (...) o que interessa na autoficção é esse eu que foi muito reprimido na história da literatura, um tabu, e que enfim pode se revelar e se assumir, sem repressão. Não por acaso a palavra autoficção surgiu no final dos anos 1970, pós-1968, pós-Freud, num momento importante da psicanálise. (HIDALGO, 2014, s/p – grifo nosso)

Dee Heddon (2002) exemplifica essas contradições a partir do espetáculo *Drawing on a Mother's Experience*, de 1988, interpretado por Bobby Baker, talvez a artista performativa mais estabelecida no Reino Unido. Segundo Heddon, as várias histórias que Baker partilha neste espetáculo são extraídas da sua própria vida, e a pessoa que interpreta estas histórias é a própria Bobby Baker, por isso, na forma autobiográfica clássica, como pensada por Dubrowsky, o sujeito de escrita é também o sujeito da história, sujeito e objeto são um só:

I only intended to do this show once, really to make sense of the first eight years of motherhood before moving on. I felt very strongly that the importance of the mother's role, indeed parenting as a whole, was shockingly undervalued. I built on my experience of using my own true stories, blending this with a commentary on domesticity, motherhood and the role of the artist. I found a subtly subversive political voice that communicated my anger in a bearable way. (BAKER, s/a)

Como notamos na citação, existem pelo menos duas Bakers, a que interpreta, a que conta as histórias e a Baker persona, cujas histórias estão a ser partilhadas com o público: Bobby Baker, a sujeita performativa e Bobby Baker, a sujeita performada. Mas, se a Bobby Baker que narra estas histórias é a própria persona, quão referencial ou estável ou verdadeiro pode este eu – e a sua representação – ser presumida?

What I wanted to do was to make works which built on my experience. What worried me initially is that might be seen as narcissistic, as not relevant to other people. But I thought there is an advantage if people look at it as not being about me, but as an approach or ambiguous response to something that's going on. It can be quite a cunning way of getting complicated ideas across. (BAKER, apud SAVILLE, 2015, s/p)

A autêntica “sujeita” performativa não existiria, portanto. Há pouca segurança em ler os sinais de Bobby Baker como reais na medida em que a intérprete selecionou cuidadosamente certos maneirismos, e os exagerou ao ponto de se terem tornado excessivos e, portanto, paródicos, o que nos remete àqueles procedimentos de conotação pensado por Barthes (1990).

A Bobby Baker que vemos interpretada é aquela que conhecemos e reconhecemos, mas que muito provavelmente não existe de fato. A que vemos, então, é uma ficção reconhecível e não pode ser considerada como a real, embora suas histórias sejam posicionadas como autobiográficas. É o que vimos com Philippe Lejeune, a autobiografia está sujeita a um pacto entre o autor e o leitor (no nosso caso entre a atriz e o espectador) visto que, quando a atriz afirma que o que se segue é verdade; o espectador, por seu lado, aceita o que é encenado como estando no reino do real.

Heddon (2006) ainda vai dizer que no âmbito do espetáculo, também assistimos a múltiplas Bakers interpretadas. Enquanto Baker (Qual? A personagem? A atriz?) é por vezes uma mãe passiva, muitas vezes, em outras cenas, outras personalidades e atitudes aparecem para desafiar aquela apresentada ao público. E claro, tanto Baker, a personagem, quanto a intérprete, são mãe e artista, ao mesmo tempo e, com efeito, a imagem da “dona de casa/mãe” é simultaneamente rasurada, minada por essa persona (e pela performer).

O que percebemos é que, apesar de se basear em seus materiais autobiográficos e em suas experiências subjetivas, Baker, acaba por propor a ficcionalização de si como uma prática da cura (FAEDRICH, 2015, s/p), estabelecendo uma espécie de “pacto ambíguo” (ALBERCA, 2007) entre a atriz e seus espectadores. Segundo Manuel Alberca, há uma grande variedade de formas e estratégias autobiográficas e ficcionais e, portanto, uma infinidade de possibilidades e uma grande ambiguidade. O pacto ambíguo é uma espécie de variação entre o “pacto autobiográfico”, do qual Lejeune fala e o “pacto fictício”, que anuncia o caráter imaginário que o texto encena. As encenações de si carregariam traços, seriam constituídas em relação a esses dois grandes gêneros, tornando o pacto ambíguo, um campo de possibilidades formais que produz horizontes de leitura diferentes dos envolvidos na não-ficção, por um lado, e na ficção, por outro, inventando uma personagem, criada no interstício do eu biográfico e do espaço de recepção dos seus textos.

Para que podamos hablar de relato ambiguo o podamos percibirlo como tal es preciso que en él, además de un paratexto ambiguo, se refieran: a) unos hechos o ele-

mentos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector. (ALBERCA, 2007, p. 62)

Entre o verossímil e o verdadeiro em *Drawing on a Mother's Experience*, Heddon (2002) declara que, ao final do espetáculo, não faz nenhuma ideia de quem é Bobby Baker: "She eludes me. What is left in 'her' wake, however, is an acerbically astute representation of a social environment in which mothers are routinely erased, undervalued, and 'trapped' within the domestic milieu. This performance of the self seems far from a solipsistic display" (HEDDON, 2002, s/p), ou seja, a presença da performer acaba por revelar o ambiente social e familiar hostil à mulher performada e, em especial, às mães.

No caso de Baker, é preciso destacar que a potência da coincidência entre a performer e o que é performado, no momento da atuação, revela uma crítica feroz sobre o sistema (VERGUEIRO, 2015) assentado sob a "matriz branca heterocisnormativa binariocêntrica reprodutivista" (NASCIMENTO, 2019, p. 11), acrescentando criticidade sobre a maternidade. É assim que, em seu figurino branco, Bobby Baker tem sido, desde 1988, a sua própria tela, tema e objeto da sua obra.

## 1. A intimidade era teatro

Até aqui, fizemos uma pequena revisão acerca dos conceitos em torno do espaço ficcional, que nos servirá como base para a leitura de *Stabat Mater*, entendida enquanto pacto ambíguo, produzida entre a confissão fictícia da atriz/autora Janaína Leite e o público. Ou seja, a identidade autobiográfica entre autora, atriz e personagem é estabelecida, mas ao mesmo tempo é quebrada ao apresentar-se como ficção (teatro), criando, para nós, uma "outrabiografia", já que as naturezas do teatro e da autobiografia são antípodas e, por isso a improbabilidade de propor um teatro autobiográfico.

Nesse sentido, a “outrabiografia”, como queremos fazer aqui entender, se afastaria da peça-conferência porque o ator-epistemólogo<sup>2</sup> não faz uma apresentação de si, sua singularidade se apaga na figura do “pensador essencial” (HEIDEGGER, apud MURICY, 2017, p. 7), se aproximando de um pacto fantasmático (VIEGAS, 2006) com o espectador, cujo contrato de leitura não promete a revelação de verdades, mas o desdobramento do autor em várias personagens (2006, p. 11). Diferentemente de Rousseau, citado por Leite (2014), que estabelece claramente a primazia da autenticidade e sinceridade na autobiografia, como podemos acreditar que aquele que tem a arte de imitar a sinceridade (atriz) seja sincero?

E, por fim, é preciso não esquecer que espetáculos que valorizam os espaços autobiográficos são, ainda assim, espetáculos, “a autobiografia ‘pura’ é julgada impossível, pois ela tem necessidade da ficção para existir” (PAVIS, 2017, p. 44), ou seja, são representacionais e, como representações, não devem ser considerados reais (ou mais reais do que qualquer outra performance). Nesse sentido, concordamos com Luciana Romagnolli para quem

é possível estranhar o teatro e escapar de enquadramentos habituais: documental, real, ficção etc. Toda composição com a materialidade dos corpos, dos tempos e espaços é teatralidade. Toda ação, sob o risco do corpo em presença, é performática. Toda elaboração de si é fabulação. Todos os corpos estão implicados. (ROMAGNOLLI, 2020, s/p)

Ao afirmar que toda elaboração de si é performática, Romagnolli põe o próprio status de verdade sob escrutínio, afinal o palco não é o lugar da autenticidade. Quando sob o tablado, ouvimos “eu”, estamos diante de uma invenção, uma criação, uma construção, nunca a verdade, a legitimidade de um testemunho, importando muito pouco saber se determinada informação é verdadeira, “trata-se de algo em que se crê apesar de saber ou acreditar saber que isto não corresponde à realidade; uma crença espontânea no inacreditável” (MÜLLER-SCHÖLLI, 2015, p. 206), lembremo-nos de Ana Cristina César: a “intimidade era teatro” (1987, p. 50).

<sup>1</sup> <sup>2</sup> Em *Arte como potência de si, a peça-conferência e o ator-epistemólogo*, Thürler, Woyda e Moreno, ao pensarem categorias estéticas da peça-conferência, nos alertam para o surgimento do ator-epistemólogo. Segundo os autores, “Há nesses atores e atrizes algo de diferente quando valorizam o discurso, experimentam o seu pensamento e experimentam o pensamento do outro, tudo em detrimento de elementos espetaculares da cena. Atores intelectuais que, ao atribuírem ao anti-intelectualismo um projeto profascista, experimentam e elaboram o pensamento em frente à plateia, fazendo com que seu aluno-espectador, de forma socrática, chegue, por si mesmo a algo novo, não importa o quê”. (THÜRLER; WOYDA; MORENO, 2020, p. 26)

Artistas como Janaína Leite e Baker são frequentemente pessoas para quem “o pessoal é político”, frase que nos remete à prática de performances que recorriam à experiência pessoal da mulher do final dos anos 60 e início dos anos 70 e coincidia com a história do feminismo ocidental da Segunda Onda, de onde se pode afirmar que a revelação pública da experiência pessoal não é em si mesma, necessariamente ou sempre, um ato político, mas que o contexto para o uso do pessoal na performance era principalmente feminista, porque as políticas em jogo são as de liberdades e desejos individuais, afinal, fazer o que se quer, porque se quer, é politicamente empoderador.

Os percursos históricos da performance artística e dos movimentos feministas tem estado profundamente interligados, com particular evidência nos Estados Unidos, a partir da década de 1970. Esta forte ligação tem proporcionado importantes contributos mútuos para o enriquecimento e sofisticação de novas perspectivas em ambos os campos, numa relação simbiótica, por vezes controversa, mas que nem sempre recebe adequada atenção e sistematização. (PINHO; OLIVEIRA, 2012, p. 58)

Pelas lentes de Armando F. Pinho e João Manuel de Oliveira (2012), a personalização do político através da relação entre arte e feminismo nesses anos foram centrais na crítica às representações da mulher e tem, não só contribuído para uma leitura política da autobiografia, como também para a politização desses corpos na arte contemporânea, que passa a ser o local da encenação, tanto quanto o palco o será,

es la destrucción del enemigo en el cuerpo de la mujer, y el cuerpo femenino o feminizado es, como he afirmado en innumerables ocasiones, el propio campo de batalla en el que se clavan las insignias de la victoria y se significa en él, se inscribe en él la devastación física y moral del pueblo, tribu, comunidad, vecindario, localidad, familia, barriada o pandilla que ese cuerpo femenino, por un proceso de significación propio de un imaginario ancestral, encarna. (SEGATO, 2014, p. 361)

Assim dizendo, as experiências pessoais performadas foram decisivas para a construção de uma linguagem artística de conscientização coletiva que tinha precisamente como objetivo desafiar o chamado estatuto privado destas. É as-

sim que Maria Eugênia de Menezes pensa o corpo em Stabat Mater:

O corpo atravessa Stabat Mater. É a partir dele que surgirão as imagens e ideias manipuladas por esse espetáculo concebido e atuado por Janaina Leite. O corpo será espaço para o real – evocado constantemente nessa criação. O corpo será o símbolo da sacralidade e da profanação: o corpo imaculado da Virgem Maria, o corpo eviscerado das mulheres assassinadas em filmes de terror, o corpo da mãe. Em dois corpos presentes em cena – o de Janaina e o de sua própria mãe, Amalia Fontes Leite – dá-se a fricção entre duas feminilidades. (MENEZES, 2019, s/p)

O trabalho sobre a memória, o trabalho sobre si própria é inextricavelmente um trabalho sobre os corpos femininos que exploram a encarnação da narrativa do eu que estão em cena e que se erigem ao lado dos movimentos sociais contemporâneos para o enfrentamento das políticas conservadoras e neoliberais, raciais, sexistas e capitalistas (BIDASECA, 2018), mesmo que a essa altura, entre 1965 e 1980, quando a maioria do ativismo feminista e da produção de arte teve lugar em todo o mundo, a ideia do imperativo global do feminismo (RECKITT, 2006, p. 37) – que reanalisa o feminismo através da escrita de feministas pós-coloniais como Gayatri Spivak, Chandra Talpade Mohanty, Ella Shohat e inúmeras outras, que durante décadas exortaram a um exame mais abrangente, inclusivo e múltiplo do feminismo, tais como os desafios lançados pelas mulheres negras, lésbicas, fora da classe média e que viveram para além fronteiras euro-americanas.

Como o contexto do segundo decênio do século XXI, período em que escrevemos esse texto, se revela muito diferente do dos anos 70, parece apropriado, hoje, refletir sobre a utilização do pessoal e sua relação com o político, a partir de Gerry Harris, para quem “not all of the personal is political in exactly the same way and to the same effect” (HARRIS apud HEDDON, 2006). Ao ressaltar que nem todo pessoal é político exatamente da mesma forma e com o mesmo efeito, Harris traz à baila a questão da interseccionalidade (AKOTIRENE, 2019; ASSIS, 2019) que nos incitaria ainda mais a perguntar: de que pessoal estamos a falar?

Stabat Mater, de Janaina Leite, além de colaborar para a ampliação da ideia do transnational feminisms in the plural (RECKITT, 2006) se aproxima da contribuição do feminismo para o teatro potencialmente utópico pensado por He-

ddon, em seu livro *Autobiography and Performance* (2008), que propõe uma leitura da performance autobiográfica a partir de uma perspectiva feminista encarando-a, principalmente, como uma prática de resistência política e transformação pessoal, um “enfrentamento radical da escolha pelo relato autobiográfico como um trabalho efetivo que a atriz faz sobre si mesma” (SMALL, 2019, s/p), afastando-se do espaço de mero entretenimento ou de empatia irracional e aproximando-se de um espaço de reflexão, de trincheira na exposição do pensamento (PAZ, 2016-2017).

Para Amilton de Azevedo, em *Stabat Mater*, Janaina Leite constantemente “se coloca em xeque; de forma corajosa, honesta e profunda. É surpreendente sua capacidade de articular referenciais teórico conceituais, dados de sua própria biografia e uma contundente pesquisa estética” (AZEVEDO, 2019, s/p), “expressão viva da crise da representação artística” (RAMOS, 2019, p. 251) contemporânea. Ou seja, *Stabat Mater*, enquanto estética, valoriza tanto a radicalidade do gesto estético, quanto conhecimentos políticos de desaprendizagem (THÜRLER, 2018).

Esse reconhecimento do potencial das encenações de si e a ligação entre o pessoal, o político e o filosófico – que nos parece óbvia desde o início da década de 1970 e que se confirma pela tese dos estudos/movimentos feministas que “aseveran que los cuerpos de las mujeres constituyen campos de batalla” (SEGATO, 2003, apud BIDAISECA, 2018, p. 19) – se justificaria não só, porque colocar o pessoal literalmente no centro do palco definindo a sua realidade, dando forma à sua experiência, contando a sua história era, em si mesmo, um ato radicalmente político e corajoso.

Mais ainda, porque mulheres reais falando a sua experiência pessoal criavam dissonâncias, disrupções com a sua representação socialmente normatizada e ficcional, agenciando, por um lado, outras subjetividades à categoria mulher “acudiendo a uma re-semantización de los signos contemporâneos de la agenda feminina” (BIDAISECA, 2018, p. 21) e, por outro, uma nova agenda sócio-política no mundo cujas pautas contra as opressões por raça, gênero, sexualidade, classe promovem formas de expressão artísticas e artistas que defendem, consistentemente, o ato artístico, parafraseando Grada Kilomba (2019), como um ato de tornar-se, que significa que os sujeitos subalternos deixam de ser objetos e passam a se identificar como sujeitos, que os sujeitos subalternos migram da margem ao centro (do palco) na performance, em um deslocamento

explicitamente (geo)político<sup>3</sup>.

## 2. Estética da encruzilhada

Se concordarmos com Simas e Rufino (2018), que a “agenda colonial produz a descridibilidade de inúmeras formas de existência e saber, como também produz a morte, seja ela física, através do extermínio, ou simbólica, através do desvio existencial” (Idem, p. 11), ao pensar em estética, pensamos no compromisso ético da arte contemporânea, que se alia tanto ao discurso quanto à sua própria estética, no desenvolvimento paralelo de variadas estratégias de convenções formais e todo um sistema de critérios, mas que não se desconectam do conteúdo político, ou seja, o político do teatro está nele inscrito e deve ser entendido como o político que está per se em ação, no aparecimento público da atriz, da intérprete – no caso de Janaína Leite –, através de e integrado às suas intenções disruptivas criando, no entendimento de Lehmann, um “teatro político visualmente incômodo, atordoante” (LEHMANN, 2010, s/p). A estética é vista como “arte de resistência, de fissuras, um teatro menor na cena contemporânea” (THÜRLER, WOYDA, SANTOS, 2019, p. 322), semelhante ao que Paulo César García pensa sobre po-éticas, “assim mesmo grafado em negrito” (GARCÍA, 2019, p. 91), porque assim, “assinala-se a ética de escritas potentes” (Idem).

Nesse sentido, não parece uma coincidência que nos EUA e no Reino Unido, a maioria dos artistas que se utiliza da autobiografia para as encenações de si seja predominantemente, marginal, como afirma Deirdre Heddon:

these performers are lesbian, gay and/or black and/or transgender, and their work also addresses explicitly their particular location(s) and the experiences that are inscribed there. The relationship between marginalised subjects and the appeal of autobiographical performance is not co-incidental. Autobiographical performances can capitalise on theatre’s unique temporality, its here and nowness, and on its ability to respond to and engage with the present, while always keeping an eye on the future. In particular, autobiographical per-

---

<sup>1</sup> <sup>3</sup> O que não nos impede de concordar que apesar das décadas de ativismo e teorização pós-colonial, feminista, anti-racista e queer, o mundo da arte, majoritariamente, continue a ser definido como branco, euro-americano, privilegiado e, acima de tudo, masculino. (RECKITT, 2006)

formance can engage with the pressing matters of the present which relate to equality, to justice, to citizenship, to human rights. (HEDDON, 2008, p. 2)

Ou seja, aqui, o sujeito subalternizado pode literalmente tomar o centro do palco, resistir à marginalização e à objetificação e tornar-se, em vez disso, sujeito falante com auto-agência sobre si e sobre o que quer falar, nomeando a sua história, contando a sua história.

Dessa forma, as encenações de si podem ser reconhecidas como lugar de reencontro consigo próprio, “suas práticas de saber que ao longo do tempo foram mantidas sob a condição de demonizadas ou de animistas-fetichitas” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11), ou seja, a criação de um espaço de memória que os subalternizados reivindicam para reafirmar a sua identidade enquanto a visibilidade, por si só, não for uma macropolítica de estado.

Se por um lado, ao encenar a si própria, Janaina Leite leva em conta a crise do teatro e como devem ser repensados os papéis clássicos da atriz, da pensadora e da intelectual, por outro lado, ao embaralhar a crítica em “uma mistura bem-vinda de autoficção, documentário e performance” (NUNES, 2019, s/p), é no próprio exercício do discurso provocado, que a indistinguibilidade entre arte e política pode facilmente ser percebida como potência da obra. O que estamos a chamar aqui de discurso provocado a partir da dramaturgia de *Stabat Mater*, não é apenas aquele que se vira contra a divisão fixa do tempo, espaço e a unidade de lugar, ação e sujeito e enfatiza a crítica ao teatro de representação, tal como se desenvolveu na tradição ocidental na esteira de Aristóteles, mas também, aquele que é [e]ditado, que vem de outras áreas do conhecimento,

sabedorias de outras terras que vieram imantadas nos corpos, nos suportes de memórias e de experiências múltiplas que, lançadas na via do não retorno, da des-territorialização e do despedaçamento cognitivo e identitário, reconstruíram-se no próprio curso, no transe, reinventando a si e o mundo (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11),

de pessoas, filósofas, cientistas e da própria atriz/dramaturga, mas que nunca pertence inteiramente a ela.

Arquitetado de forma rizomática, aponta para tendência de combinação entre o “pensamento encenado” (THÜRLER; WOYDA; MORENO, 2020, p. 15) e as teoria e práticas de si em um movimento complexo para a construção de uma teoria sobre a política do entrelugar no teatro contemporâneo, parafraseando Bhabha (2011), ao mesmo tempo desconcertantemente semelhante e diverso, ou como apontou Paulo Bio Toledo,

trata-se, é claro, de um espetáculo de teatro, mas que é simultaneamente uma revelação íntima da artista, um tipo de performance psicodramática, um estudo crítico sistemático sobre o feminino, ou ainda uma espécie de demonstração de procedimentos comentados sobre o potencial da ‘autoescritura performativa’. (TOLEDO, 2020, s/p)

Destarte, *Stabat Mater* implica, também, outro aspecto central do teatro: o conceito de presença cênica, técnica que permite à atriz atuar de forma extracotidiana sobre os espectadores, porque

no hay teatro ni performance sin la presencia aurática – poiética – de un cuerpo humano vivo en escena; no hay ni uno ni otro sin aquello que el cuerpo revela como encrucijada de fuerzas, energías y vectores, como sistema simbólico, receptáculo de códigos, y también como carne. Su teatralidad es algo que pasa gracias a los cuerpos en estado de acontecimiento, es decir, cuando el cuerpo supera, aunque comprendiéndolo, el cuerpo social, el de las lógicas de la mercancía que administran y reproducen las formas de dominación. En este estado, el cuerpo detona otras potencias, abre espacios de irrupción de fuerzas que fracturan la aparente unidad del régimen de organización de los cuerpos, reconstruyéndose a sí mismo en un acto olímpico de resistencia. (SALCIDO, 2016-2017, p. 83)

Se não há teatro sem a presença aurática da atriz, a presença se torna um elemento chave para se pensar a questão do discurso provocado. Se, para cada poética de encenação, podemos pensar ou desenvolver um tipo de presença cênica, tanto no teatro realista, quanto no performativo, a presença tem a ver com dirigir a atenção e é reconhecida para além da presença natural, cotidiana e, também, em ambos os casos, a presença no palco mantém o espectador alerta.

No teatro realista, podemos dizer com Schimith (2017) que a presença acontece na relação de identificação triangular entre ator, personagem e espectador. Aqui, a presença é definida por seu oposto, pela ausência, pela repressão de ego. Stanislavski estava a falar, paradoxalmente, dos atores que estão no palco, mas não os conseguimos ver. O ator deve estar ausente para a personagem estar “viva”. Viver significa também que o ator não toma o lugar da personagem que interpreta, ele a representa através de um processo de correspondências, com as suas palavras, com o seu caráter, externo e interno, com seus modos, comportamentos, ações. A presença cênica aqui, exige um trabalho de ausência, de abandono, de renúncia às suas motivações narcisistas que, nas palavras de Eugenio Barba e Moriaki Watanabe fazem dela [a presença] a contradição e o oxímoro do ator: “Ser marcadamente presente e, no entanto, nada a apresentar, é, para um ator um oxímoro, uma verdadeira contradição, [...] o ator de pura presença [é um] ator representando sua própria ausência. (Bouffonneries, 1982, n.4; 11 apud PAVIS, 1999, p. 305).

Para Mateus Schimith (2017), neste tipo de identificação triangular existe uma relação direta entre os termos presença e representação, afinal, a presença faz um espectador conhecer algo, alguma coisa ou alguém que está presente, enquanto a representação é igualmente um ato de mostrar, tornar visível e presente, porém, algo que estava ausente, ou seja, “a representação indica em sua etimologia uma re-representação, por tornar presente novamente algo que se encontra ausente, ainda que o termo carregue em seu significado outros modos de concepção que extrapolam esse dualismo. (SCHIMITH, 2017, p. 29 – grifo nosso).

Nas encenações de si, as que Luiz Fernando Ramos chamaria, referindo-se a *Stabat Mater*, de profanações de si (RAMOS, 2019), podemos encontrar uma outra relação, diferente da identificação triangular, que é da contra-presença (FARCY, 2001, apud SCHIMITH, 2017, p. 50). Nesta, por estarmos diante de uma dramaturgia performativa, em que o texto dramático já não é um conhecimento sólido, um corpo de doutrinas ou, pelo menos, um conhecimento sistemático, a atriz “troca a representação pela apresentação” (PAVIS, 2017, p. 43). Schimith (2017), valendo-se do legado teórico de Brecht, problematiza a relação de proximidade que se possa estabelecer com o personagem através da identificação triangular que, muitas vezes poderia ser compreendido como uma fusão em apenas um ser, fazendo com que o ator mergulhe em emoções e esqueça a necessidade da visão geral do espetáculo. Schimith, citando Farcy, afirma que

o teatro épico exige do espectador uma colaboração e

não uma fascinação e, por isso, demanda do ator outro tipo de presença: “[...] uma presença clara e esclarecedora, serena e segura, pedagógica no melhor sentido do termo, estendendo seus efeitos até depois da representação; uma presença não utópica para uma utopia do teatro [...]” (FARCY, 2001, p. 18). (SCHIMITH, 2017, p. 54)

O conceito de contra-presença, pois, está no epicentro epistêmico da linguagem performativa do teatro contemporâneo. O que está aqui em causa é um feito que não corresponde mais simplesmente à prática aristotélica, mas, sim, à abertura e criação de espaços de negociação de “um raciocínio crítico, consciente do simulacro, mas também compreendendo o impacto de seu corpo para a construção desse pensamento” (SCHIMITH, 2017, p. 54), conflito, dissidência, interrupção, intervenção e imaginação para permitir novos desígnios sociais e políticos.

É assim que, entre uma e outra, pensamos que Janaína Leite, em *Stabat Mater* cria uma presença iluminada que, na encruzilhada entre a presença e a contra-presença, performa uma presença outra, inquiridora, experimentadora, ciente de que precisa “arrancar o espectador ao embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena” (RANCIÈRE, 2012, p. 10) e colocá-lo em estado de liberdade, para sentir algo que ele nunca experimentou realmente antes e, assim, “tornarem-se agentes de uma prática coletiva” (RANCIÈRE, 2012, p. 13).

Muito disto, em nossa opinião, tem a ver com o envolvimento de Janaína Leite em todas as etapas de criação do espetáculo, numa espécie de atualização do conceito de consciousness-raising, apresentado por Kathie Sarachild na First National Women’s Liberation Conference, em Chicago, a 27 de Novembro de 1968, que seria uma nova forma de prática política feminista, uma prática coletiva de falar publicamente sobre as verdades pessoais, para então descobrir entre as experiências partilhadas, recordações de opressões patriarcais a que tinham sido submetidas. É assim que *Stabat Mater* faz teatro, enquanto um

ato analítico. Análise como procedimento formal e ético. Um teatro crítico que se expõe e se decompõe, se indaga, duvida, se esquadrinha e se toma como objeto de elaboração sobre si mesmo. Com um olhar cru sobre as coisas, como quem diseca um corpo estranho: o próprio. Nesses movimentos analíticos, *Stabat Mater* comporta as incertezas sem acovardar-se. Eis a coragem da verdade que a atriz assume, emprestando de Foucault o

conceito de “parresia”. Se no solo anterior a verdade era uma impossibilidade, aqui, ela é um ato ético incorporado. (ROMAGNOLLI, 2020, s/p)

Ao tornar essas recordações públicas, ao criar “o vínculo entre aquele que diz e o que é dito” (SMALL, 2019, s/p), o discurso provocado de Janaína Leite cria um espaço no qual as mulheres – e todo o público, por que não? – poderiam interrogar e formular juízos sobre a sua relação com estruturas de opressão de gênero, ligando o pessoal ao político de forma sistemática e, imediatamente, visceral, encorajando mulheres a procurar explicações para suas histórias, enredadas em dinâmicas sociais e culturais produzidas pelo “cuerpo patriarcal, regulador del poder y configurador de los cuerpos sociales correctos” (GIUNTA, 2018, p. 13). “Não se trata, então, de uma fala que produz um efeito imediato na plateia (como um truque cênico que choca, comove ou impressiona), mas um gesto que implica um risco para quem fala. Assim, Stabat Mater não é um “mero relato de uma história pessoal, mas algo que de fato se dá” (SMALL, 2019, s/p), não é uma confissão propriamente dita, mas sim um exercício de especulação existencial, alimentados pelas escolhas que não fez, portanto, revendo as escolhas que fez, numa espécie de retrospectiva outrabiográfica “que precisa, para isso, da presença de espectadores” (Idem).

Stabat Mater, tomado por Janaína Leite do texto teórico de Julia Kristeva, como elemento central da construção teórica e dramatúrgica do espetáculo, deflagra um tipo de teatro que nos últimos vinte anos (haveria um marco?) tem agitado o estudo das artes cênicas como campo acadêmico no Brasil, no que pode ser descrito como uma canjira política, ou seja, uma estética de encruzilhada, amarrações interdisciplinares acumuladas e desenvolvidas entre os teóricos do campo que operam nas “frestas, nos vazios deixados” (Idem), chamando a atenção para novos tipos de po-éticas, que começaram a trabalhar a noção de político em relação ao poder nas suas diferentes manifestações, e a sua correspondente subjugação, intimamente ligado à criação de regimes sociopolíticos de verdade, reconhecíveis em uma série de dicotomias conceituais, como o racionalismo, o logocentrismo, o patriarcalismo, o capitalismo, a hegemonia burguesa, o racismo, a homofobia, os mitos da objetividade, da ciência, do progresso e outros alicerces de hierarquias da colonialidade do poder global.

Outrossim, esta estética da encruzilhada cruza-se, necessariamente, com muitas das preocupações críticas atualmente envolvidas em muitos currículos universitários implicados com os saberes de desaprendizagens (THÜRLER,

2018), incluindo questões relacionadas com identidade e subjetividade (via estudos pós-modernos, pós-coloniais e pós-estruturalistas), com historiografia, com teoria (trans)feminista e queer, com o estatuto da memória, verdade/ficção, com etnografia, direitos e ética, para citar apenas algumas. O estudo do discurso provocado, em *Stabat Mater* permite, pois, observar o envolvimento do teatro contemporâneo com vários desses saberes com os quais está em permanente diálogo e busca por uma postura crítica em relação a alguns pressupostos dominantes ou normativos que artistas possam ter sobre os seus mundos imediatos.

Pensar e produzir, a partir desta canjira política, é fazer ouvir estas vozes e a sua língua, cada uma com a sua coloração, numa escrita trançada, multicolorida e multivocal,

formada pelos reis da noite, barões e rainhas da rua, maltrapilhos, molambos, malandros de toda estirpe, homens valentes que cavalgam nas asas do vento, lançadores de infortúnios, seres de encanto, multinaturais, supraviventes, ora homens e mulheres (...) que cismam com as existências e conhecimentos, [e] fazem com que na canjira não se crie canjerê. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 10)

É assim, contra o assombro, o esvaziamento das memórias, o analfabetismo das gramáticas maternas que *Stabat Mater* constrói e alimenta uma cultura de revolta, no sentido etimológico da palavra: uma revelação, um regresso, uma indisposição, uma reconstrução do passado e da memória de quem fomos e em quem nos convertemos.

## Referências

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ALBERCA, M. *El pacto ambiguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

AZEVEDO, Amilton. A mãe ainda estará lá após uma noite sem sonhos. Disponível em: <https://medium.com/@ruinaacesa/a-m%C3%A3e-ainda-estar%C3%A1-l%C3%A1-ap%C3%B3s-uma-noite-sem-sonhos-3a6053ad72f3>, 2019. Acesso em 23 de set 2020.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

ASSIS, D. N. Interseccionalidade. Salvador: EdUFBA, 2019.

BAKER, B. Daily Life. Disponível em: <https://dailylifeld.co.uk/our-work/drawing-on-a-mothers-experience/>, s/a. Acesso em 22 set 2020.

BARTHES, R. O óbvio e o obtuso. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BIDASECA, K. Perturbando el texto colonial: los estudios (pos)coloniales en América Latina. Buenos Aires: SB, 2010.

BIDASECA, K. La revolución será feminista o no será: La piel del arte feminista decolonial. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

CABALLERO, I. D. Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política. Buenos Aires: Atuel, 2007.

CAMARA, V. H. Em casa, Paulo Betti abre o álbum de família e fala sobre peça autobiográfica. Jornal O Globo, 04 de ago. de 2017.

CESAR, A. C. A teus pés. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COLLING, L. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. Revista Sala Preta. Vol. 18, n. 1, 2018, p. 153-167.

COZER, R. Tendência de autoficção coincide com fase de superexposição de escritores. Folha de São Paulo. São Paulo, 07 de dez. de 2013.

FAEDRICH, A. Aníssima. Disponível em: <https://annafaedrichmartins.blogspot.com/2013/06/o-que-e-autoficcao.html>, 2015. Acesso em 10 de out 2020.

FOUCAULT, M. A história da sexualidade I: A vontade do saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2010.

GARCÍA, P. C. Outros reconhecimentos: Direitos aos corpos trans na literatura indiana de Arundathi Roy. In: FREITAS, M.; AMARAL, A.L.; SAMPAIO, D.; SILVA, A. M. Legados e Heranças: Políticas (Inter)Sexuais hoje. Porto: Edições Afrontamento, 2019, p. 77-93.

GIUNTA, A. Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2018.

GOMES, A. C. Geração Milênio: Comportamento nas Organizações e nos Mercados de Trabalho Comparação com gerações anteriores. 73p Dissertação (Mestrado em Gestão), Universidade Católica Portuguesa. Católica Porto Business School. Porto: 2016.

GROSFUGUEL, R. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. Dossiê Saberes Subalternos. Contemporânea. v. 2, n. 2, 2012, p. 337-362.

HEDDON, D. Performing the Self. Media and Culture. Disponível em: <http://www.media-culture.org.au>, 2002. Acesso em 25 de out. 2020.

HEDDON, D. The Politics of the Personal: Autobiography in Performance. In: Elaine ASTON e Geraldine HARRIS (org.), Feminist futures? Theatre, Performance, Theory. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 130-148.

HEDDON, D. Autobiography and Performance. Londres: Palgrave Macmillan, 2008.

HIDALGO, L. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/>

2014/02/1415890-respostas-de-luciana-hidalgo.shtml, 2014. Acesso em 13 de out 2020.

HIDALGO, L. A imposição do eu. Rascunho. In: <http://rascunho.com.br/a-imposicao-do-eu/>, 2013. Acesso em 15 de out de 2020.

IRAZÁBAL, F. El giro político: Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas). Buenos Aires: Biblos, 2004.

KILOMBA, G. Memórias de plantação: Episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEHMANN, H. T. Não há teatro político que não seja visualmente atordoante. Folha de São Paulo, sp, 2010.

LEITE, J. As escrituras performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. 119 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro). Univesidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

LEITE, J. Conversas com meu pai/Stabat Mater/ Uma trajetória de Janaína Leite. Belo Horizonte: Javali, 2020.

LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2008.

LÍRIO, G. Teatro de Imagens e autobiografia: espetáculo? Arte & Ensaios, n. 23, 2011, p.115-123.

MENEZES, M. E. de. A mãe de todas as perguntas. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2019/12/a-mae-de-todas-as-perguntas/>, 2019. Acesso em 23 de set de 2020.

MÜLLER-SCHÖLLI, N. (Des-)crença. O jogo com a ilusão. Urdimento, v. 2, n. 25, 2015, p. 204-215.

MURICY, K. *Ecce homo: a autobiografia como gênero filosófico*. Dansk Bogfor-  
tegnelse-Dinamarca: Zazie Edições, 2017.

NASCIMENTO, T. *Cuírlombismo Literário*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

NUNES, Leandro. 'Stabat Mater' risca no corpo da Virgem Maria o desejo bár-  
baro de todos os homens. *Estadão*, 20 julho, 2019.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Trad. de Guinsburg J.; Pereira, M. L. São Paulo:  
Perspectiva, 1999

\_\_\_\_\_. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Pau-  
lo: Ed. Perspectiva, 2017.

PAZ, P. S. *Teatro documental: Entre la realidad y la ficción*. *Investigación Tea-  
tral*. Vols. 6-7, n. 10-11, 2016-2017, p. 111-129.

PINHO, A. F. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica.  
*ex æquo*, n. 26, 2012, p. 57-76.

PRECIADO, P. B. *Multidões Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*. *Estudos Feministas*. Florianó-  
polis, 19(1), 2011, p. 11-20.

QUADROS, C. *A vocação memorialística de Isaías Alves: variantes (auto)bio-  
gráficas*. 471p. Tese (Doutorado em Teorias da Literatura) – PUCRS. Porto Ale-  
gre: 2014.

RAMOS, L. F. *Stabat Mater: a profanação de si como poética*. *Sala Preta*. v. 19.  
n.2, 2019, p. 249-251.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes,  
2012.

RECKITT, H. *Unusual Suspects: Global Feminisms and WACK! Art and the Fe-  
minist Revolution*. *N.Paradoxa*. v. 18, 2006, p. 34-42.

ROLNIK, S. *Geopolítica da cafetinagem*. In: B. FURTADO; D. LINS, *Fazendo ri-  
zoma: pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 25-44.

ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cefetinada*. São  
Paulo: n-1 edições, 2018.

ROMAGNOLLI, L. *Este obscuro objeto que deseja*. *Horizonte da cena*, 2020.  
Disponível em: [https://www.horizontedacena.com/este-obscuro-objeto-que-  
-deseja/](https://www.horizontedacena.com/este-obscuro-objeto-que-deseja/). Acesso em 02 de março 2020.

SALCIDO, M. *Filosofía del performance / performatividad de la filosofía*. In-  
*vestigación Teatral*. v. 6 e 7; n. 10-11, 2016-2017, p. 69-85.

SAVILLE, A. *Having Her Cake*. *Exeunt Magazine*. Disponível em: [http://exeunt-  
magazine.com/features/having-her-cake/](http://exeunt-magazine.com/features/having-her-cake/), 2015. Acesso em 23 de set de  
2020.

SCHIMITH, M. *Presença cênica e jogo: articulações e tensões nas constru-  
ções poéticas como ator*. 153 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de

Teatro/Escola de Dança - UFBA. Salvador: 2017.

SEGATO, R. Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Revista Sociedade e Estado*, v. 29, n. 2, 2014, p. 341-371.

SEGATO, R. *Contra-Pedagogías de la crueldade*. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SIMAS, L. A., & RUFINO, L. *A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SMALL, D. A. A profanação fundamental: Crítica de Stabat Mater de Janaina Leite. *Questão de crítica*. Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, p. s/p, 2019. Acesso em 14 de outubro 2020.

THÜRLER, D. "Sabedoria é desaprender" – notas para a construção de uma política cultural das margens. In: SILVA, Gimima; PUGA, Lúcia; RIOS, Otávio (Org.). *Alfabetização política, relações de poder e cidadania: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018, p. 11-24.

THÜRLER, D.; WOYDA, D.; SANTOS, J. A (tecno)cena e a política cultural menor: cenas em diapasão com a vida. In: GARCÍA, P. C.; INÁCIO, E. *Intersexualidades/Interseccionalidades: saberes e sentidos do corpo Uberlândia: O sexo da Palavra*, 2019, p. 290-317.

THÜRLER, D.; WOYDA, D.; MORENO, M. Arte como potência de si, a peça-conferência e o ator-epistemólogo. *Urdimento: Florianópolis*, v. 2, n. 38, 2020, p. 01-31.

TOLEDO, P. B. Sobre Stabat Mater: espelhamento conservador em algumas formas do teatro contemporâneo. *Revista Sala Preta*. v. 20, n. 1, 2020, p. 199-219.

VIEGAS, A. C. A 'invenção de si' na escrita contemporânea. In: J. L. (orgs.), *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Casa Doze Edições/Instituto de Letras da UERJ; Roma: Universidade de Roma La Sapienza, 2006, p. 11-24.

**DJALMA THURLER:** Professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professor Associado II do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia. É Coordenador do NuCuS - Núcleo de Pesquisa e Extensão em Cultura e Sexualidade (UFBA) e atual Coordenador Adjunto Acadêmico da Câmara II - Sociais e Humanidades, da Área Interdisciplinar da CAPES.

**DUDA WOYDA:** Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ator e investigador da ATeliê voadOR Teatro.